

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Programa de Pós-graduação em Urbanismo [PROURB]

‘Inquietações e estratégias’

Uma investigação sobre a relação entre teoria e prática na arquitetura contemporânea

Felipe Rio Branco

Rio de Janeiro

2017



UFRJ

‘Inquietações e estratégias’

Uma investigação sobre a relação entre teoria e prática na arquitetura contemporânea.

Felipe Rio Branco

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo, linha de pesquisa Estrutura, Morfologia e o Projeto do Espaço Urbano.

Orientador:

Prof. Dr. Guilherme Lassance

Rio de Janeiro

Dezembro 2017

Ficha Catalográfica

Rio Branco, Felipe,

R585 'Inquietações e estratégias': uma investigação sobre a relação entre teoria e prática na arquitetura contemporânea / Felipe Rio Branco. -- Rio de Janeiro, 2017.

215 f.

Orientador: Guilherme Lassance.

Dissertação [mestrado] - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Programa de Pós-Graduação em Urbanismo, 2017.

-1. arquitetura contemporânea. 2. teoria e prática na arquitetura. 3. Rafael Moneo. 4. UFRJ . 5. PROURB. I. Lassance, Guilherme, orient. II. 'Inquietações e estratégias': uma investigação sobre a relação entre teoria e prática na arquitetura contemporânea.

CDD 710

‘Inquietações e estratégias’

Uma investigação sobre a relação entre teoria e prática na arquitetura contemporânea

Felipe Rio Branco

Orientador:

Prof. Dr. Guilherme Lassance

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo.

Aprovada por:

Orientador, Prof. Dr. Guilherme Lassance

Profa. Dra. Andréa de Lacerda Pessôa Borde

Prof. Dr. Mauro Neves Nogueira

Rio de Janeiro

Dezembro 2017

a Gael e Dudu.

Agradecimentos

À Duda, pelo amor, pelo carinho, por fazer acreditar, e por simplesmente ser...

A minha mãe, por tudo, e um pouco mais...

Aos meus pais, os dois, por se complementarem e me ensinarem tanto...

A minha irmã, por ser e por dar alegria...

Aos amigos Léo e Kurtz, pela amizade, e pela certeza de que sempre estarão ao meu lado.

Ao amigo e arquiteto Rafael por me ensinar a ser alguém melhor.

À Dina e Jojô, por sermos um ‘trio’.

Ao amigo, e companheiro de projeto e de vida, Alziro, pela amizade fraternal e por fazer da prática da profissão algo encantador e extremamente prazeroso, além de divertido. E também por me ensinar mais sobre a arquitetura, e *‘quelque chose’*.

Ao meu orientador, Guilherme Lassance, por todo apoio e incentivo no desenvolvimento desse trabalho, assim como pela forma de passar seu conhecimento e ensinar a questionar sempre. E, principalmente, por ter me ajudado – e continuar ajudando – a exercer essa encantadora tarefa de ser professor.

A todos os professores e todas as professoras que participaram da minha formação como arquiteto.

A todos os professores e todas as professoras que estiveram ao meu lado nos ateliês de projeto nesse ainda recente, porém extremamente gratificante, trabalho como professor.

Às alunas e aos alunos, por serem a esperança e a certeza da renovação.

Ao Rafael Moneo, por suas inquietações.

RESUMO

‘Inquietações e estratégias’

Uma investigação sobre a relação entre teoria e prática na arquitetura contemporânea

Felipe Rio Branco

Orientador: **Prof. Dr. Guilherme Lassance**

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo.

Essa dissertação tem como objetivo investigar as possibilidades de se rever a relação entre a teoria e a prática na arquitetura contemporânea, no que se refere ao exercício de projeto, seja no campo profissional ou no acadêmico. Diante de uma conjuntura na qual não se percebe mais uma ideologia dogmática que consiga compreender todas as formas e sistemas produzidos na atualidade, é necessário entender como ambas as categorias se estruturam a fim de responder às questões da atualidade.

Sendo assim, a abordagem dessa pesquisa terá como referência o livro ‘Inquietações teóricas e estratégias projetuais na obra de oito arquitetos contemporâneos’, do arquiteto espanhol Rafael Moneo. Em um primeiro momento, através de revisão bibliográfica, conforma-se um sucinto panorama da arquitetura contemporânea, reiterando alguns parâmetros e escolhas feitos pelo arquiteto espanhol. Em seguida, o trabalho se configura através do cruzamento das informações presentes no livro, tendo como suporte os demais autores analisados, a fim de definir uma forma [estrutura] de se observar a produção arquitetônica. Portanto, adota-se como principal premissa uma estrutura frágil [débil], que permita uma leitura flexível sobre as múltiplas variáveis que conformam o estado atual da arquitetura. Tal estrutura será apresentada a partir de categorias que estabelecem uma metodologia projetual para observar e analisar outras variáveis que compõem a cena arquitetônica, a fim de ser utilizada como ferramenta projetual para escritórios de arquitetura e ateliês acadêmicos.

Palavras-chave: inquietação teórica e estratégia projetual; arquitetura contemporânea; Rafael Moneo.

Rio de Janeiro

Dezembro 2017

ABSTRACT

‘Anxieties and strategies’

An investigation on the relation between theory and praxis in contemporary architecture

Felipe Rio Branco

Orientador: **Prof. Dr. Guilherme Lassance**

Abstract da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Urbanismo.

This dissertation aims at investigating the possibilities of reviewing the relation between theory and praxis in contemporary architecture regarding the exercise of project, both in the professional or academic field. Before a conjuncture where there is not anymore the realization of a dogmatic ideology able to encompass all the forms and systems produced in the present, it is necessary to understand how both categories structure themselves in order to answer present questions.

Thus, the approach of this inquiry shall use the book by the Spanish architect, Rafael Moneo, ‘Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects’ as reference. Firstly, there is a bibliographic review shaping a brief perspective of the contemporary architecture, reaffirming some parameters and choices made by the Spanish architect – such as time profile, selected architects, etc. Then, the paper takes its configuration crossing the information on the book, with the support of the other analyzed authors, in order to define a form [structure] to observe the architectonic production. Therefore, the main premise adopted is a fragile [weak] structure that allows a flexible reading of the multiple variables that form the present status of architecture. Such structure shall be presented as of categories that establish a project methodology to observe and analyze other variables that form the architecture scene, besides the ones identified in Moneo’s book, besides being able to be used as a project tool in architecture offices or academic studios.

Key words: theoretical anxieties and project strategies; contemporary architecture; Rafael Moneo.

Rio de Janeiro

Dezembro 2017

“Doy gracias a la arquitectura, pues me permitió de ver el mundo con sus ojos.”¹

Rafael Moneo

¹ “Dou graças à arquitetura, pois me permitiu ver o mundo com seus olhos”. Declaração transcrita da fala de Rafael Moneo no documentário “*Elogio a la luz – Rafael Moneo*”. [32’]

<http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-262927/video-elogio-a-la-luz-rafael-moneo>

SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
1.1. Problema	1
1.2. Objeto de estudo	4
1.3. Objetivo	6
1.4. Justificativa.....	6
1.5. Metodologia.....	7
2. Breve panorama da crítica contemporânea de arquitetura.....	10
2.1. Josep Maria Montaner [‘Catálogo da arquitetura contemporânea’].....	11
2.2. Anthony Vidler [‘O campo ampliado da arquitetura’].....	14
2.3. Richard Scoffier [Os quatro conceitos fundamentais da arquitetura contemporânea]	16
2.4. Alejandro Zaera-Polo [‘Arquitetura em diálogo’];.....	22
2.5. Ignasi de Solà-Morales [‘Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea’].	27
2.6. Considerações sobre os conceitos analisados;.....	52
3. Análise do livro ‘Inquietações Teóricas e Estratégias Projetuais’	56
3.1. Breve biografia de Rafael Moneo;	57
3.2. ‘Paradigmas de fim do século’, de Rafael Moneo;.....	61
3.3. Contexto que gerou o conteúdo do livro;	67
3.4. Metodologia de análise do livro ‘Inquietações teóricas e estratégias projetuais’	69
3.5. Considerações sobre a análise do livro de Moneo.....	78
4. As categorias identificadas no livro de Moneo	80
4.1. Recorte temporal	81
4.2. Relação com o movimento moderno e a influência dos arquitetos modernistas.....	82
4.3. Teoria e prática	92
4.4. Divisão em fases da carreira e obras paradigmáticas;	101
4.5. Relação entre os arquitetos do livro e relevância no contexto arquitetônico;	118
4.6. Localização geográfica;.....	134
4.7. Considerações sobre as categorias identificadas no livro de Moneo;	136
5. Considerações finais.....	140
6. Bibliografia	146
ANEXO A . Fichamento do livro ‘Inquietações teóricas e estratégias projetuais’	149
ANEXO B . Tabelas.....	215

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 . Sede da Prefeitura de Murcia [1991-98], na Espanha, arquiteto Rafael Moneo. Foto disponível na El Croquis, nº 64; ‘Rafael Moneo 1967-2004’. Madrid: Editorial El Coquis, Dezembro 2003. 66
- Figura 2 . Kursall em San Sebastián [1996-99], na Espanha, arquiteto Rafael Moneo. Foto disponível no site Kursall [<http://www.kursaal.eus/en/2015/01/fotografias-exteriores-kursaal/>] 67
- Figura 3 . Escola de Engenharia da Universidade de Leicester [1959-63], Inglaterra. arquiteto James Stirling. Foto de John Levett, disponível no site ‘*The Pritzker Architecture Prize*’. [<http://www.pritzkerprize.com/1981/Works>] 103
- Figura 4 . Staatsgalerie em Stuttgart [1977/83], Alemanha, arquiteto James Stirling. Foto de Sven Prinzler, disponível no site ‘*The Pritzker Architecture Prize*’. [<http://www.pritzkerprize.com/1981/Works>] 103
- Figura 6 . Casa Vanna Venturi na Pensilvânia [1961], nos EUA, arquiteto Robert Venturi. Foto de propriedade da Universidade da Pensilvânia © UPenn, disponível no site ArchDaily. [<https://www.archdaily.com.br/br/01-86575/casa-vanna-venturi-slash-robert-venturi-slash-ia-plus-b/50cab2bbb3fc4b7062000279-casa-vanna-venturi-slash-robert-venturi-slash-ia-plus-b-imagem>] 105
- Figura 7 . Stainsbury Wing [ampliação da National Gallery de Londres] [1986-91], na Inglaterra, arquiteto Robert Venturi. Foto de propriedade da Universidade da Pensilvânia © UPenn, disponível no site ArchDaily. 105
- Figura 8 . Cemitério de San Cataldo [1971-84], na Itália, arquiteto Aldo Rossi. Foto de Nuno Cera e Andrea Pirisi., disponível no site Divisare. [<https://divisare.com/projects/246125-aldo-rossi-nuno-cera-andrea-pirisi-cimitero-di-san-cataldo>] 106
- Figura 9 . Piccolo Teatro del Mundo em Veneza [1979], na Itália, arquiteto Aldo Rossi. Foto Aldo Rossi, disponível no site CNN. [<http://edition.cnn.com/style/gallery/made-in-italy-design/index.html?gallery=%2F%2Fcdn.cnn.com%2Fcontent%2Fnext%2Fdam%2Fassets%2F160223144200-made-in-italy-teatro-mondo.jpg>] 107
- Figura 10 . Casa II em Vermont [1969-70], nos EUA, arquiteto Peter Eisenman. Foto de Peter Eisenman, disponível no site Eisenman Architects [<http://www.eisenmanarchitects.com/house-ii.html>] 109
- Figura 11 . Projeto para o Cannaregio em Veneza [1978], na Itália, arquiteto Peter Eisenman. Desenho de Peter Eisenman, disponível no site Eisenman Architects [<http://www.eisenmanarchitects.com/house-ii.html>] 109

- Figura 12 . Banco Pinto & Sotto Mayor em Oliveira de Azeméis [1971-74], em Portugal, arquiteto Alvaro Siza. Foto disponível na El Croquis, nº 68/69+95; ‘Alvaro Siza 1958-2000’. Madrid: Editorial El Coquis, Maio, 2000. 111
- Figura 13 . Escola de Arquitetura do Porto [1985-96], em Portugal, arquiteto Alvaro Siza. Foto de Fernando Guerra disponível no site Últimas Reportagens [<http://ultimasreportagens.com/siza.php>]. 111
- Figura 14 . Casa Gehry em Santa Monica [1977-78], nos EUA, arquiteto Frank Gehry. Foto da netropolitan.org disponível no site ArchDaily [<https://www.archdaily.com/67321/gehry-residence-frank-gehry>]. 112
- Figura 15 . Museu Guggenheim de Bilbao [1991-97], na Espanha, arquiteto Frank Gehry. Foto do Guggenheim Museum Bilbao disponível no site Divisare [<https://divisare.com/projects/304078-frank-gehry-guggenheim-museum-bilbao>]. 113
- Figura 16 . Très Grand Bibliothèque de Paris [1989], na França, arquiteto Rem Koolhaas [OMA]. Foto do OMA disponível no site OMA [<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>]. 114
- Figura 17 . Hotel e centro de Convenções em Agadir [1990], no Marrocos, arquiteto Rem Koolhaas [OMA]. Foto do OMA disponível no site OMA [<http://oma.eu/projects/agadir-convention-centre>]. 115
- Figura 18 . Armazém para Ricola em Laufen [1986-7], na Suíça, arquitetos Herzog & De Meuron. Foto da Architecture Review disponível no site Architecture Review [<https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/two-decades-of-herzog-and-demeuron/8678985.article>]. 117
- Figura 19 . Adega Dominus em Napa Valley [1995-97], nos EUA, arquitetos Herzog & De Meuron. Foto da Architecture Review disponível no site Architecture Review [<https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/two-decades-of-herzog-and-demeuron/8678985.article>]. 117

1. Introdução

1.1. Problema

A construção do problema ao qual se refere essa dissertação está diretamente relacionada com a produção arquitetônica contemporânea. No entanto, a dificuldade em se compreender o conjunto de elementos que conforma a arquitetura na atualidade é resultado de algumas características inerentes a nossa época, e que possuem forte interferência na maneira de se estabelecer uma apreensão mais aproximada e crítica. Nesse sentido, esse estudo se propõe a pensar estratégias que ajudem na leitura do cenário da arquitetura atual, conformado por um universo de estruturas espaciais e composições formais tão diversas e díspares.

Portanto, a percepção sobre esse problema pode ser apresentada a partir de duas interpretações. A primeira delas seria a partir das minhas próprias apreensões sobre a conjuntura em que o desenvolvimento da arquitetura se estabelece tanto no panorama mundial, como no local. Se adotarmos como premissa a prática da arquitetura, a partir do momento em que houve um rompimento entre os princípios que definiam as diretrizes projetuais, conforma-se uma perspectiva mais diversa para direcionamento dos desenhos que compreendem as formas e estruturas da arquitetura. Não apenas mais diversa, mas também mais complexa e difícil, tanto para apreensão como para perpetuação do ensino de projeto. Ou seja, tal dificuldade se reflete não somente no desenvolvimento de projetos nos escritórios de arquitetura, mas também nos ateliês acadêmicos. Portanto, diante do rompimento com as estruturas dogmáticas, esse enlace encontra empecilhos para ser colocado de um modo mais objetivo. E tais diferenças podem ser percebidas através de exemplos de escolas que impõem uma linguagem baseada em princípios mais bem definidos, como ocorre na FAUP ou na ‘escola paulista’, e também escolas que são exemplos de estruturas disciplinares mais abertas, como acontece na AA ou em Harvard.²

² A Faculdade de Arquitetura do Porto e as faculdades de arquitetura paulistas, principalmente a USP, podem ser consideradas ‘escolas de arquitetura’, pois possuem uma linguagem mais concisa no que se refere à metodologia de ensino de projeto, onde é possível identificar ao longo do curso uma coerência no discurso dos alunos e dos professores, cujo resultado pode ser representado pelos projetos desenvolvidos nessas faculdades, que possuem uma forte similaridade e convergência com os preceitos que são difundidos em ambas as instituições. No entanto, nos cursos de arquitetura da Harvard Graduate School of Design e da Architectural Association de Londres, o ensino de projeto se apresenta por meio de ateliês que, de certo modo, refletem a diversidade e a dinâmica da contemporaneidade, onde as propostas projetuais buscam corresponder a uma reflexão e estabelecer

Além dessa interpretação, existe também uma leitura mais objetiva ainda sobre o cenário atual da arquitetura. Dentre os diversos parâmetros e variáveis que serão desenvolvidos nessa investigação, provavelmente, a que se perceberá com maior relevância é a relação entre a teoria e a prática na arquitetura. A ênfase que será dada ao modo como tais categorias se confrontam e se complementam surge a partir da associação entre um embasamento teórico com a prática projetual, que, durante diversos momentos da história, foi fundamental para que a arquitetura refletisse os princípios e as diretrizes inerentes a determinadas épocas. No entanto, o que se observa é que no contexto atual existe um certo desequilíbrio na maneira como essas duas categorias se relacionam. Porém, tal desequilíbrio não representa necessariamente uma perda de qualidade na produção arquitetônica, e, portanto, não há a intenção de se buscar esse ‘reencontro’ entre a teoria e a prática. Nesse sentido, é exatamente por entender que o cenário atual se comporta de um modo diferente, que o objetivo deste estudo é identificar as consequências dessa nova maneira de pensar e de produzir na arquitetura.

Sendo assim, uma das percepções é que, em alguns momentos, os fundamentos teóricos atuais buscam estabelecer uma relação com os atos de concepção das obras aos quais estão associados, em vez de estruturarem preceitos que consolidem os alicerces para a produção arquitetônica de um modo geral.³ Ou seja, cria-se um discurso mais específico para certas estratégias projetuais que correspondam às inquietações teóricas de determinado arquiteto ou arquiteta, ou grupo de arquitetos[as]. Tal atitude pode ser compreendida a partir da crise do movimento moderno, em meados do século XX. Desde então, diversos parâmetros e conceitos teóricos não se apresentam mais como dogmas, mas sim como respostas ou conceitos que se referem a determinadas práticas e questões do universo da arquitetura.

um diálogo na escola, por entender que talvez seja mais improvável ter uma resolução que consiga compreender as diversas variáveis que conformam o universo da arquitetura.

³ Tal argumentação está presente no discurso do arquiteto e crítico de arquitetura Ignasi de Solà-Morales. “A situação atual parece ter perdido o rigor e a segurança do radicalismo sem ter selado um novo pacto de colaboração com a prática. É o resultado de uma situação intelectual em que não há sistemas gerais nem de valores nem de princípios políticos que fundamentem a arquitetura. Esta, por outra parte, se mostra escassa e duvidosa na hora de dar razão às suas próprias propostas. [...] As obras de arquitetura atuais e seus autores apresentam desenhos, intenções, propostas limitadas. A crítica contemporânea não pode cercá-las com a força de um exército organizado nem com a contundência de uma divisão clara entre atores e críticos da arquitetura”. SOLÀ-MORALES, 2003, p.19.

Outra impressão que se tem é que os fundamentos teóricos acabam sendo apropriados por determinada tendência, ou tornando-se o reflexo de um conjunto de projetos específicos, e passam a se posicionar através de uma construção crítica. A teoria passa a se conformar a partir de um discurso mais autônomo e, ao se estabelecer como contraponto à prática, passa a definir o seu posicionamento crítico.⁴ Porém, tal construção não necessariamente se remete ao fato de as duas categorias serem divergentes, pois apenas passam a se consolidar como identidades mais independentes, e diante disso a crítica passa a ter seus próprios parâmetros de argumentação. Portanto, por mais que esse pensamento crítico se coloque de forma envolvente em relação ao objeto arquitetônico,⁵ ele também se apresenta como uma estrutura própria e, em alguns casos, configura-se um diálogo interno a ela mesma – a crítica.

Diante das argumentações e reflexões de diversos fatores, e das múltiplas linguagens que surgem a partir do momento em que se configura essa ausência de um discurso totalizante, é possível perceber a influência que tal transformação ocasiona no cenário da arquitetura.⁶ Essa

⁴ Essa ideia sobre a construção da crítica como um objeto com identidade e estrutura própria pode ser percebida na resenha feita pela arquiteta Laís Bronstein, conforme descrito no trecho a seguir: “*Em um olhar mais atento, porém, tal empreitada revela ser pouco rigorosa, deixando transbordar tudo aquilo que escapasse, que fosse além da própria materialidade da obra. Paradoxalmente, a abordagem do objeto arquitetônico, sua crítica, é ela também uma “construção”, como bem nos adverte Ignasi de Solà-Morales - e por que não, um “objeto” – produzido deliberadamente para iluminar aquele ponto em que se produziu alguma arquitetura. Elaborar um discurso que pretende dar conta, ou ao menos iluminar determinados “objetos”, revela ser um trabalho que trata de “construções” sobre ‘construções’, dando a entender que esta classe de estudo se edifica também em sólidas - ainda que provisórias - estruturas*”. [BRONSTEIN, Laís, 2013].

⁵ O artigo do arquiteto Roberto Segre reitera o princípio colocado pela arquiteta Laís na referência anterior, sobre a relação entre a crítica e o objeto arquitetônico: “*A crítica e a leitura do objeto arquitetônico têm mil facetas diferentes. É como um caleidoscópio. Cada especialista e intérprete assume uma visão livre e pessoal: é a parábola que compreende as infinitas visões sobre a significação das obras de cada período histórico, desde Vitruvius até Kenneth Frampton. E são hoje os estudos aprofundados que tentam esgotar o estudo do objeto, não como elemento isolado, mas como ‘processo’, na sua dinâmica interna [...]*”. [SEGRE, Roberto. p. 14-5].

⁶ Acerca dessa pluralidade de formas, estruturas e conceitos, presentes na arquitetura contemporânea desde meados do século XX, vale destacar o trecho da análise feita pelos arquitetos Laís Bronstein e Andres Passaro, ao citar os preceitos estabelecidos pelo crítico de arquitetura, o espanhol Josep Montaner. “*O primeiro livro desta trilogia, Depois do Movimento Moderno, foi algo que trouxe à tona, de maneira consistente, as linhas de atuação da arquitetura depois dos anos cinquenta. Este livro nos ofereceu os instrumentos necessários para arrumar o caos que tinha se transformado a discussão modernidade / pós-modernidade / desconstrução, e o fez de maneira brilhante. Montaner colocou um rumo naquilo que estávamos impossibilitados de ordenar, dada as diferentes informações desencontradas que nos chegavam sobre estes temas. O autor superou aqui as limitações da tese de Kenneth Frampton e arriscou uma “classificação” a partir de “posturas”, empreitada que tampouco a crítica italiana havia conseguido realizar neste final de século. Este livro, tardiamente traduzido ao português,*

relação menos harmônica entre teoria e prática, de certo modo, define que a construção do embasamento teórico não se dê mais por meio de premissas dogmáticas. Sendo assim, se faz pertinente a análise de tal relação que pode ser percebida em duas escalas distintas – seja a partir de um recorte mais reduzido, onde as inquietações estão direcionadas à[s] obra[as] e autor[es] específico[s], ou de forma mais abrangente, estabelecendo um diálogo crítico mais autônomo, e até mesmo independente do objeto arquitetônico em si. E, apesar de não se tratar de uma particularidade dos tempos atuais, a proximidade com os acontecimentos em questão reitera tal dificuldade em se refletir acerca da produção da arquitetura contemporânea, que é o objeto de estudo deste ensaio.

1.2. Objeto de estudo

Através das questões colocadas anteriormente, se faz necessária uma pausa, para que se possa estabelecer esse olhar sobre a arquitetura contemporânea. Pausar no sentido de perceber o tempo em que é feita tal reflexão e definir em conjunto o lugar que servirá de plataforma para tal observação. Para tanto, essa dissertação terá como foco a obra *'Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos'*, do arquiteto espanhol Rafael Moneo. O conteúdo do livro surge a partir de um curso em que ele lecionou em Harvard nos anos 1990, no qual construiu uma reflexão a partir da produção dos arquitetos contemporâneos que considera de grande importância no cenário mais recente. Ao dissertar a respeito dos projetos desenvolvidos por esses arquitetos, o material compreende a análise de quase duzentas obras, ao longo de mais de cinco décadas. No entanto, por se tratar de uma publicação de 2004, obviamente o conceito de contemporâneo pode ser questionado, mas a coerência com que Moneo escolhe tais arquitetos faz com que dificilmente se considere a presença de outros nomes que não aqueles que ali foram relacionados.⁷ O recorte temporal

se caracteriza por enquadrar sistemas de pensamentos com atitudes projetuais, da teoria e sua prática estabelecida a partir de 1950 até quase a 'atualidade'". (BRONSTEIN, Laís e PASSARO, Andres. 2003).

⁷ A resenha feita pelo arquiteto Otavio Leonidio sobre o livro de Rafael Moneo reitera a coerência da escolha dos nomes a serem analisados pelo arquiteto espanhol em sua obra, assim como o recorte temporal estabelecido. *Para Moneo, a opção pela análise da obra de oito arquitetos contemporâneos se justifica na medida em que, em suas palavras, "as escolas de arquitetura deveriam prestar atenção no cenário contemporâneo, nos arquitetos que ainda não passaram ao Olimpo dos manuais". Ainda que fruto de uma escolha pessoal, o recorte proposto pelo autor não deixa de ser coerente: reflete a concepção mais ou menos generalizada hoje de que o chamado mundo contemporâneo pode ser definido em termos de uma superação do universo moderno [superação que, por diversas razões, tem como marco histórico a Segunda Guerra Mundial]. No caso da arquitetura [como*

definido por Moneo tem como ponto de partida o período pós-guerra, a partir da crise do movimento moderno, e os arquitetos relacionados foram James Stirling, Robert Venturi, Aldo Rossi, Peter Eisenman, Alvaro Siza, Frank Gehry, Rem Koolhaas e Herzog & De Meuron. Ao adotar essa relação, ele apresenta dois conceitos a fim de analisar tais arquitetos e suas obras:

- ‘inquietação teórica’, que para o autor possui a seguinte definição:

“[...] Introduzo no título o termo ‘inquietação’, pois o modo de abordar o estudo da arquitetura nos últimos tempos resulta mais em ensaios críticos ditados pela inquietação do que na elaboração de uma teoria sistemática [...]”.⁸

- ‘estratégia projetual’, para o qual estabelece o seguinte conceito:

“[...] O termo ‘estratégia’, outro conceito que permitiu converter essas aulas em livro, é entendido aqui como mecanismos, procedimentos, paradigmas e artefatos formais que aparecem com insistência recorrente na obra dos arquitetos de hoje [...]”.⁹

Porém, partindo da premissa que define uma dialética entre teoria e prática, o que se faz pertinente nesse livro, além de todo o material apresentado por Moneo, é a leitura que ele estabelece sobre esses nomes que são expoentes da arquitetura. Ao apresentar tais personagens, ele configura um parâmetro comum entre eles: diante de um período em que não se tem mais uma estrutura dogmática universal, cada um, seja através das suas estratégias projetuais ou das suas inquietações teóricas, busca representar nas suas obras essa formulação acerca da produção arquitetônica contemporânea, refletindo o espírito do lugar e do tempo em que estão inseridas. E é nesse sentido que as aulas de Moneo se tornam relevantes, pois, além de apresentar com mais profundidade esses oito arquitetos, pretendem suscitar nos alunos um entendimento de como é possível que eles desenvolvam suas próprias estratégias e exponham suas inquietações. E, principalmente, como ambas podem se articular a fim de conduzir com mais consistência os argumentos inerentes aos seus projetos.

Sendo assim, o objeto desta dissertação pode ser definido como o estudo sobre a maneira segundo a qual Moneo analisa a arquitetura contemporânea, a partir de um recorte de tempo

também das artes em geral], o contemporâneo se identificaria com a percepção de certo esgotamento de fundamentos e esquemas formais da arquitetura do movimento moderno”. (LEONIDIO, Otavio. 2009).

⁸ MONEO, Rafael. 2008, p. 9.

⁹ Idem, p. 9.

estabelecido por meio da leitura sobre tais arquitetos. Tomando como referência os elementos que compreendem o conteúdo do livro, será possível configurar uma rede de desdobramentos que estão diretamente relacionados com a complexidade de informações inerente à produção dos arquitetos analisados – produção que envolve tanto o campo da prática, como da teoria da arquitetura.

1.3. Objetivo

Este estudo não se restringe a uma resenha bibliográfica sobre a obra de Moneo. Ao utilizar o livro como objeto de estudo, a intenção é destrinchar as diversas relações que podem ser compreendidas através da análise construída pelo arquiteto espanhol. O autor em nenhum momento estabelece que sua intenção ao fazer esse estudo seja determinar os novos paradigmas e conceitos que definem a arquitetura contemporânea. Seu intuito é mais o de compreender, ou apenas identificar, alguns preceitos recorrentes no que se refere à produção individual de cada arquiteto e, ainda, ao panorama que é composto por esse recorte. Logo, essa possibilidade permite que a partir desse limite – que possui uma vasta diversidade de projetos e conceitos, além de uma abrangência temporal significativa – seja possível estabelecer uma série de relações, tanto na forma como Moneo constrói suas análises, como nas características inerentes a cada arquiteto analisado.

Através das costuras entre a análise de Moneo, o imenso universo composto pelos conceitos de cada um dos arquitetos presentes no livro, e a infinidade de elementos presentes nas obras, o principal objetivo é identificar como cada uma das personalidades se enquadra em determinados temas, a partir dos pontos enfatizados pelo autor. Essa construção permitirá definir uma espécie de metodologia de apreensão sobre a produção arquitetônica contemporânea, que poderá ser utilizada para estabelecer uma reflexão sobre a produção de outros arquitetos dentro de um cenário mais atual, ou qualquer outro parâmetro que seja de interesse acerca da arquitetura.

1.4. Justificativa

Além dos argumentos propostos sobre a importância em se olhar para a produção arquitetônica atual, vale ressaltar a colocação feita por Moneo no início do seu livro, quando ele diz que sempre acreditou “[...] *que as escolas de arquitetura deveriam prestar atenção no cenário contemporâneo, nos arquitetos que ainda não passaram ao Olimpo dos manuais.*

[...]”.¹⁰ Esse preceito se faz pertinente ao perceber que seu livro resulta em uma ampla discussão sobre a produção de oito dos principais arquitetos desde a crise do modernismo.

Esse recorte temporal, estabelecido por Moneo, reflete a importância da produção arquitetônica desse período, que pode ser justificada por se tratar de um momento no qual o fim dos paradigmas e dos dogmas presentes na arquitetura resulta em diversas indagações sobre como se estabeleceram as vanguardas a partir do pós-guerra.

Logo, tanto a forma como o conteúdo presentes no livro de Moneo servem como parâmetro para serem abordados nesse estudo. No que se refere à forma, a maneira como Moneo estrutura sua análise sobre os arquitetos e a produção arquitetônica de cada um deles, serve para consolidar a importância deles no meio arquitetônico. Esse formato permite pontuar e destacar esses nomes e, posteriormente, estabelecer outros que poderiam ser atrelados a essa forma de analisar a arquitetura. Com relação ao conteúdo, a obra de Moneo compreende um vasto material de referências tanto no campo disciplinar da arquitetura, como no extradisciplinar. Essa diversidade de categorias permite uma multiplicidade de relações e leituras, que justificam a escolha desse material como objeto de análise.

No entanto, o intuito é estruturar uma metodologia de análise sobre as categorias que fundamentam a leitura de Moneo, para que possa se estabelecer uma leitura mais ampla e que não necessariamente esteja atrelada aos personagens determinados por ele em seu livro. Dessa maneira, seria possível inserir novas e outras variáveis que produziriam distintos resultados, a fim de aplicar tais premissas para o desenvolvimento de projetos que estivessem associados a outros conceitos, ou até mesmo em ateliês de projeto no ambiente acadêmico.

1.5. Metodologia

A proposta para analisar as diversas possibilidades presentes no livro do Moneo será formatada da maneira descrita a seguir. A partir de uma revisão bibliográfica, em um primeiro momento, será feita a leitura de alguns autores que possuem uma reflexão sobre a produção contemporânea. Por meio de análise sobre esses textos, será possível definir uma teia de conceitos para auxiliar na maneira de se observar o conjunto de dados presentes na obra de Moneo.

¹⁰ Idem.

Em seguida, será definido este ponto de observação acerca das relações e conexões presentes nas análises feitas pelo arquiteto espanhol. Como o próprio autor estabelece, um dos princípios da sua obra se apoia na dialética entre teoria e prática, que é conduzida através de uma linha cronológica sucessiva¹¹ – tanto na ordem como são analisados os arquitetos, do mais antigo ao mais recente, como das obras de cada um deles.

Em seguida, será feita uma relação entre o conteúdo presente no livro de Moneo e o contexto em que a obra foi publicada. Tal relação terá como parâmetros as questões presentes no livro e as ideias e inquietações de Moneo, que de algum modo influenciaram a produção das aulas propostas em Harvard. Essa busca visa entender quais são os pensamentos do arquiteto espanhol, como ele constrói suas argumentações e percepções presentes no livro, além de como o arquiteto compreende a produção arquitetônica atual. A fim de fundamentar tal contexto, será feita uma análise do cenário da arquitetura que envolve o momento em que as aulas foram dadas, para que seja possível identificar quais ideias e reflexões [arquitetônicas ou não] atravessam e se aproximam das análises feitas por Rafael Moneo.¹²

Uma abordagem mais minuciosa do livro será feita com mais objetividade acerca da maneira como Moneo constrói suas análises. A ideia é exatamente identificar a estrutura e o modo

¹¹ A ordem definida por Moneo para análise dos arquitetos selecionados pressupõe certa coerência cronológica, porém, não é extremamente rigorosa. Dessa maneira, o arquiteto espanhol permite configurar uma melhor maneira de construir sua narrativa, a fim de estabelecer as associações e parâmetros de comparação que ele considerar mais conveniente e coerente com seu discurso.

¹² As observações feitas no texto da arquiteta Laís Bronstein apresentam um pouco sobre as percepções de Rafael Moneo acerca da arquitetura contemporânea, e a relação com as ideias de Ignasi de Solà-Morales. “*No pensamento de Ignasi de Solà-Morales (1942-2001) esta percepção diferenciada é presente em diversos textos. Entretanto, podemos destacar “Arquitectura débil” de 1987 como o primeiro a questionar a atribuição da arquitetura como delimitadora formal de espaços. Esta ideia é reforçada em “De la autonomía a lo intempestivo” de 1991, e cristalizada em “Arquitectura líquida” de 1998, onde a questão é radicalizada. Mesmo que centrada no objeto arquitetônico, a análise do autor está permeada pela relação fluida e instável que pode ser estabelecida com o espaço urbano*”.

“*Semelhante síntese é feita por Rafael Moneo em ‘Paradigmas fin de siglo. Los 90 entre la compacidad y la fragmentación’ de 1999, quando sugere a dissolução de um certo ‘paradigma formal’ que norteou a produção arquitetônica das últimas décadas. Um ‘mundo sem forma’ caracterizado pela fluidez, pela ausência de limites e pela constante mutação é, segundo o autor, uma situação onde somente o valor da “ação” tem sentido. Em sua síntese, Moneo alinha-se com as interpretações de Solà-Morales, confirmando que as manifestações aparentemente díspares da arquitetura contemporânea, estão na realidade, pautadas numa única crítica, convertendo os paradigmas da fragmentação e da compacidade nas duas caras de uma mesma moeda*”. BRONSTEIN, Laís. op. cit.

como o autor estabelece seus argumentos e, assim, identificar parâmetros de análise ali presentes, possibilitando extrair as principais categorias e ferramentas que o arquiteto e crítico utiliza. Dessa forma, será possível relacionar uma série de temas comuns, tanto no caráter individual de cada arquiteto, como no panorama geral entre eles, que servirão de base para a montagem de uma tabela abrangendo diversos pontos.

A partir da montagem dessa tabela, na etapa seguinte, será feita uma leitura sobre as informações ali referenciadas. Através do cruzamento de uma série de dados, será possível compreender quais são as características presentes nos perfis analisados, por meio de uma configuração similar a uma matriz. No que se refere a uma leitura vertical, isso permitirá compreender a relação entre as categorias de determinado arquiteto; e através de uma análise horizontal, essa relação estaria diretamente ligada à comparação entre a maneira como cada arquiteto se identifica ou aborda determinado parâmetro – seja ele de caráter teórico ou prático, objetivo ou subjetivo – e, possivelmente, outras interpretações, sem se render à dialética presente na formatação inicial do livro de Moneo, proposta pelo autor.

Com base nessa formatação, as categorias utilizadas e a maneira como elas podem ser correlacionadas ajudarão a definir uma maneira de ler a produção arquitetônica tanto no que se refere a sua composição formal, através das obras projetadas, como no modo como a teoria e a crítica sustentam os conceitos inerentes às reflexões feitas acerca das questões atuais. E, principalmente, perceber como a relação entre o autor e sua obra possui uma série de características que definem o resultado produzido. A ideia é utilizar essa estrutura ferramental para identificar em outros arquitetos, mais contemporâneos, se é possível ter uma leitura similar à que é feita por Moneo em seu livro. E, conforme for, direcionar essas conclusões ao ensino de arquitetura, permitindo que sejam desenvolvidos exercícios em ateliês de projeto que possam suscitar estratégias projetuais fruto das inquietações teóricas, e vice-versa.

2. Breve panorama da crítica contemporânea de arquitetura

A partir das premissas estabelecidas, primeiramente, é preciso compreender algumas visões acerca da produção arquitetônica contemporânea. A definição de um recorte específico será estabelecida através de alguns autores que se colocaram diante dessa inquietação, a partir do momento que se percebeu uma espécie de quebra de paradigmas na maneira de se pensar e projetar na arquitetura.

Nesse sentido, os autores que foram escolhidos representam a construção dessa leitura crítica da arquitetura contemporânea, e também configuram essa diversidade de percepções. O objetivo nesse primeiro momento não é qualificar ou validar qual é a maneira mais acertada de se pensar sobre esse tema, mas sim, compreender como, a partir de um debate mais diverso, seria possível definir uma direção que melhor conduza a construção dessa narrativa. No entanto, como o objeto de estudo desse ensaio é o livro do arquiteto Rafael Moneo, a escolha dessas primeiras visões já obteve um recorte no intuito de se aproximar do universo do autor, e por isso, dentre os cinco autores escolhidos, três deles são espanhóis.¹³ Portanto, serão feitas as análises sobre as visões dos espanhóis Josep Maria Montaner, Alejandro Zaera-Polo e Ignasi de Solà-Morales, complementado pelo inglês Anthony Vidler, e o francês Richard Scoffier. Além da questão colocada referente à nacionalidade dos autores escolhidos, outras considerações foram levadas em conta para que fosse estabelecido esse recorte. Além dos autores espanhóis cuja explicação já foi previamente apresentada, os nomes de Vidler e Scoffier, apesar da infinidade de outros críticos e arquitetos possíveis, se justifica no sentido de querer dar um embasamento mais amplo sobre esse sucinto panorama. Além de possuírem um trabalho consistente no que se refere à discussão do tema, diante do recorte geográfico que delimita a seleção de Moneo, o objetivo foi de adotar representantes ‘estrangeiros’ permitindo uma pluralidade de argumentações a fim de enriquecer o debate. Além disso, existe um senso

¹³ Laís Bronstein reforça a relação dos autores aqui selecionado ao analisar o livro. “A hipótese que aqui levantamos é que este último livro cristaliza e “sistematiza” uma perspectiva crítica ensaiada em estudos anteriores de outros autores – Solà-Morales, Rafael Moneo, Zaera Polo, para citar alguns aqui vistos – aplicada à produção arquitetônica dos últimos 100 anos. A distensão do marco espacial de análise que foi possível ser feita com a transposição de questões da filosofia pós-estruturalista para o diagnóstico da produção arquitetônica e urbana dos últimos anos permite uma ampliação do campo de visão. Com isto, a produção de um passado mais distante é reestudada a partir de outro mirante, e porque não dizer, platô. De especial interesse são as noções de território e paisagem aqui citadas. Se aplicadas na sua essência a arquiteturas de diferentes tempos históricos, como alguns exemplos de cidades e esquemas do urbanismo moderno, nos aproximaremos bastante desta noção de sistemas”. BRONSTEIN, Laís. 2013. op. cit.

comum na fala desses autores, referente ao período que estabeleceram para dissertar sobre, tendo como ponto de partida meados do século XX. Nas suas colocações eles compreendem que, a partir do ‘fim do movimento moderno na arquitetura’, ocorre uma mudança na maneira de se pensar sobre de que forma seriam colocados os novos paradigmas da arquitetura. Porém, existe uma leitura diversa entre eles, onde cada um se aproxima mais de determinados aspectos, e onde esse recorte de tempo também possui certa variação.

E, a partir dessa leitura inicial, como poderá ser compreendido mais à frente, as questões colocadas por Ignasi de Solà-Morales, e principalmente a forma como ele constrói sua narrativa acerca da arquitetura contemporânea, serão mais aprofundadas por permitirem estabelecer uma maior relação com o método desenvolvido por Moneo em seu livro.

2.1. Josep Maria Montaner [‘Catálogo da arquitetura contemporânea’]

O crítico de arquitetura espanhol Josep Maria Montaner possui um conhecimento privilegiado sobre a produção arquitetônica contemporânea. A partir da sua pesquisa a fim de estabelecer os caminhos da arquitetura desde o movimento moderno, ele conseguiu compilar um material que permite compreender essa diversidade de sistemas, formas e estruturas. A obra que será utilizada como referência é a mais recente da ‘trilogia’¹⁴ que aborda a arquitetura após a crise

¹⁴ Laís, novamente, estabelece essa definição de uma espécie de trilogia nas obras de Montaner. “*O ponto de vista do autor, que poderia parecer a princípio surpreendente se levamos em conta seu livro de 1993 “Depois do Movimento Moderno”, se encontra validado por uma distinta aproximação crítica ao objeto, que tem na noção de “sistemas” o eixo de sua argumentação. A noção de sistemas configura um terceiro passo em sua tentativa de fornecer um diagnóstico do estado da arquitetura de parte do século XX e do XXI. O primeiro passo é dado no texto de 1993, quando seu referencial teórico se guiava a partir das chamadas “posturas arquitetônicas” - conceito declaradamente inspirado nos estudos do britânico Royston Landau. Por posturas arquitetônicas, Montaner divide as manifestações arquitetônicas da segunda metade do século XX identificando autores a ser ver agrupáveis segundo algumas constantes reguladoras, uma espécie de “núcleo inviolável” de práticas de projeto e convicções teóricas*”.

“*O segundo, “As formas do século XX” de 2002, seu viés estruturalista é determinante para enlaçar os objetos, onde a forma é entendida como “estrutura essencial e interna”- abstrata e atemporal, portanto - passível de ser relacionada não obstante seus distintos períodos históricos e contextos culturais. Intrinsecamente relacionada a este enfoque está, sem dúvida, certa concepção de autonomia da arquitetura, tal como se fazia presente nos círculos da crítica especializada dos anos 70. Ainda que articulado segundo a teoria da complexidade de Edgar Morin, tanto em sua forma como em seu conteúdo, é possível dizer que ainda existe neste seu estudo uma insistência no tratamento individualizado dispensado aos objetos*”.

“*Neste último livro de 2008, Montaner oferece um olhar mais uma vez diferenciado para a análise de um mesmo material: não mais objetos, posturas e formas, e sim sistemas. Sistemas, que a exemplo de estudos iniciados no campo da biologia e que com a adoção de maiores graus de complexidade se estenderam até o campo da*

dos modernos: o livro ‘Sistemas arquitetônicos contemporâneos’, de 2008. Se em um primeiro momento, no seu livro ‘Depois do movimento moderno’, Montaner tinha como tema o objeto arquitetônico isolado, nesse último livro, sua busca se apresenta de forma mais ampla, e se propõe compreender os limites da arquitetura contemporânea, como ressalta a arquiteta Laís Bronstein:

“Em um primeiro momento parece distante de toda esta discussão a apreciação de Montaner, quando sugere a noção de *sistemas* ao lançar um novo olhar para a arquitetura do século XX e princípios do XXI. Sua análise parte da crise do objeto isolado, em vista da complexidade de relações que podem ser detectadas no âmbito do espaço público. Assim como na fotografia, o enquadramento dos objetos é ampliado, relativizando-os a partir de algumas possíveis panorâmicas”.

“Porém, em um olhar mais atento, o aporte que Montaner traz parece incorporar mais amplamente uma inflexão ocorrida já em princípios da década de 1990 no âmbito da teoria da arquitetura. Como foi dito, a questão da complexidade foi anteriormente abordada pelo autor em seu livro ‘As formas do século XX’, no entanto tal complexidade se remetia, sobretudo, a geração da forma entendida como estrutura essencial e interna. O passo mais adiante, que incorpora *forma e espaço público* - ou seja, as relações que extrapolam o objeto - é dado no livro ‘Sistemas’”.¹⁵

A abordagem de Montaner sobre o estado mais recente da arquitetura procura entender como se conformam esses sistemas mais complexos, que não se restringem apenas às formas dos objetos arquitetônicos. E a partir da sua definição do que seriam esses tais sistemas arquitetônicos contemporâneos, é possível compreender como ele constrói a análise presente no livro.

informática, configuram hoje a possibilidade mais coerente para reescrever a história da arquitetura contemporânea, superando a proclamada “crise do objeto”. Sob este enfoque, rompe-se de vez a autonomia do objeto insinuada nas abordagens críticas anteriores, enredando todo e qualquer gesto projetual auto-referente numa teia de relações. Assim, o protagonismo percebido nos objetos da cidade moderna justifica-se e é redimido pelos espaços livres [não mais “residuais”] que por sua vez avalizam a existência destes como parte de um sistema”. Idem.

¹⁵ Idem.

“[...] um sistema é um conjunto de elementos heterogêneos [materiais ou não], em distantes escalas, relacionados entre si, com uma organização interna que tenta estrategicamente adaptar-se à complexidade do contexto, constituindo um todo que não é explicável pela mera soma de suas partes. Cada parte do sistema está em função de outra; não há elementos isolados. Dentro dos diversos sistemas que se podem estabelecer, a arquitetura e o urbanismo são sistemas do tipo funcional, espacial, construtivo, formal e simbólico”.¹⁶

Assim como fizera nos demais livros, Montaner busca configurar sua narrativa a partir de uma espécie de catálogo sobre as obras analisadas. Portanto, é a partir dessa mesma estrutura, do que poderia ser entendido como a forma de Montaner debruçar seu olhar sobre a arquitetura contemporânea, que ele desenvolve o livro sobre os ‘sistemas’. No entanto, “[...] *os principais fios condutores deste livro, e seus exemplos mais emblemáticos, serão aqueles nos quais se diluem as fronteiras entre arquitetura e urbanismo*”.¹⁷ Sua linha de raciocínio aborda a crise do sistema *beaux-arts* e do objeto moderno,¹⁸ para então entender que seria, a partir desse encadeamento, que foram criadas “[...] *as paisagens modernas, nas quais o espaço público converteu-se no contexto e na matéria básica dos sistemas arquitetônicos*”.¹⁹ E, nesse sentido, Montaner aponta o que seriam os dois caminhos adotados pela arquitetura desde os anos 80, tendo como base as direções que se consolidaram a partir da arquitetura moderna – uma no sentido de potencializar e outra no sentido de se contrapor. “[...] *Pode-se considerar, em síntese, que, a partir da década de 1980, todas essas buscas polarizaram-se em duas direções: a aceitação, e insistência nela, de uma dispersão irrenunciável, e a busca neomoderna de um megaobjeto complexo*”.²⁰

Sendo assim, Montaner constrói seu catálogo considerando as seguintes categorias: sistemas racionais; sistemas orgânicos; universos da realidade e do tempo; estruturas da memória; a crítica radical e utópica; dispersão e fragmentação; as formas do caos: fractais, dobras e rizomas; e diagramas de energia. E é a partir dessas categorias que o arquiteto e crítico

¹⁶ MONTANER, Josep Maria.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Idem.

²⁰ Idem.

espanhol consolida sua narrativa, conseguindo atravessar uma série de conceitos que, segundo ele, representam o cenário atual da arquitetura. E para isso, Montaner se utiliza de diversos projetos para exemplificar cada uma dessas categorias, associando os seus autores a cada uma delas. Sendo assim, a sua abordagem apresenta um vasto conjunto de formas e estruturas, ou, como ele se refere nesse livro, de sistemas.

2.2. Anthony Vidler [‘O campo ampliado da arquitetura’]

A abordagem feita pelo historiador de arquitetura inglês Anthony Vidler acerca da arquitetura contemporânea, tem como base o texto da teórica e crítica de arte americana Rosalind Krauss, intitulado ‘A escultura no campo ampliado’, publicado originalmente em 1984. Em seu texto, Krauss apresenta quais seriam as tendências da escultura a partir dos anos 60, que buscam expandir os limites tradicionais de tal forma de arte. Partindo da mesma premissa, porém voltado para a disciplina da arquitetura, Vidler desenvolve o mesmo questionamento no texto ‘O campo ampliado da arquitetura’. Nele, o historiador disserta sobre o que seria esse tal campo ampliado, onde a arquitetura também expande seus limites, se apresentando como “[...] *não exatamente arquitetura. Ou, pelo menos, ‘não exatamente arquitetura’ tal como temos experimentado a arquitetura até hoje [...]*”.²¹

A fim de introduzir o tema, Vidler disserta sobre a relação entre as diversas formas de arte – pintura, escultura e poesia – e conclui que a arquitetura ainda não atingiu “[...] a especificidade do meio de cada uma e sua capacidade intrínseca de representar o espaço e o tempo [...]”.²² Diante disso, entende que, assim como percebeu Krauss, a escultura seria a expressão que possui os limites que mais invadem o universo da arquitetura.

“[...] Quando artistas como Vito Acconci fazem experiências com a arquitetura e arquitetos como Frank Gehry parecem tão preocupados com a forma escultural quanto com o papel funcional de um edifício, parece que aquilo que Rosalind Krauss primeiro chamara de ‘campo ampliado’ da escultura invadiu a arquitetura, ou, como demonstram as

²¹ VIDLER, Anthony. 1976. p. 250.

²² Idem. p. 244.

construções experimentais de Dan Graham e outros, a arquitetura invadiu a escultura”.²³

Então, Vidler desenvolve a sua narrativa a partir de conceitos que remetem aos questionamentos colocados por Kant, que vão além da dialética entre uso e forma. E percebe que é a partir dos ideais modernistas que a ambiguidade entre escultura e arquitetura se estreita. Ao utilizar como referências o artista Dan Graham e o arquiteto Louis Kahn, confirma a ideia que, através das suas obras, eles se aproximam da arquitetura e da arte, respectivamente. E que tal estreitamento ganha um caráter exponencial na contemporaneidade através das obras do arquiteto Frank Gehry e do artista Richard Serra. Sendo assim, Vidler parte da premissa estabelecida por Krauss de que é a partir da perda das especificidades da escultura na sua forma de expressão original, referente ao caráter de monumentalidade e de memória, que se dá tal aproximação à paisagem e à arquitetura. E dentre as categorias definidas por Krauss, a que suscita o interesse de Vidler é a que se refere às ‘estruturas axiomáticas’, cujos exemplos seriam os trabalhos de Richard Serra e Robert Irwin.

“Depois de várias décadas de autonomia autoimposta, a arquitetura ingressou há pouco em um campo bastante ampliado. [...] encontrou nova inspiração formal e programática num conjunto de disciplinas e tecnologias que vão do paisagismo à animação digital. [...]. Se os antigos teóricos procuravam identificar as bases singulares e essenciais da arquitetura, hoje o foco recai sobre a multiplicidade e a pluralidade, à medida que os fluxos, as redes e os mapas substituem as grades, as estruturas e a história [...]”.²⁴

E é a partir desse ‘campo ampliado’ que Vidler define quais seriam as quatro categorias que permeiam os princípios arquitetônicos na atualidade: ‘ideias de paisagem’, ‘analogias biológicas’, ‘novos conceitos de programa’ e um ‘interesse renovado pela exploração de recursos formais encontráveis dentro da própria arquitetura’. A ‘ideia de paisagem’ está definida pelos “[...] *problemas ligados às perspectivas globais e regionais da forma urbana* [...]”,²⁵ e que tem na arquitetura contemporânea dos países baixos grande identificação.

²³ Idem.

²⁴ Idem. p. 247.

²⁵ Idem. p. 248.

Referente às ‘analogias biológicas’, Vidler define as teorias darwinianas e descobertas científicas como influências para esse princípio. E que ganham força através das teorias desenvolvidas por Charles Jenks, onde indica que uma das vertentes arquitetônicas para o novo milênio seria o movimento relacionado com a ‘bioforma’. Os trabalhos desenvolvidos pelo arquiteto norte-americano Greg Lynn, denominado ‘bolha’, dentre outros, estariam vinculados a essa categoria. Com relação ao ‘programa’, Vidler aponta a evolução sobre como o ‘uso’ no espaço arquitetônico influenciou a ‘forma’ e o ‘espaço’ através dos séculos, até meados do século XX, quando passa a representar a essência da arquitetura. Nos dias de hoje, “[...] *arquitetos como Rem Koolhaas retomaram a noção ampliada de programa como meio para explodir todas as convenções da arquitetura modernista tradicional, e criar uma base para uma arquitetura que confronta, de maneira realista, a realidade global, política, social e econômica contemporânea*”.²⁶ E por último, a categoria que, segundo Vidler, tem como objetivo “[...] *a exploração interna da forma arquitetônica e a busca de uma linguagem arquitetônica que não seja aplicada, por assim dizer, de fora, mas desenvolvida a partir dos elementos constituintes de sua prática [...]*”.²⁷ E teria no ‘diagrama’ o elemento que permeia essa conjunção entre forma e função, e que segundo ele, pode ser identificado nos projetos desenvolvidos pelo arquiteto norte-americano Peter Eisenman.

Então, a partir do que seriam as principais vertentes do ‘campo ampliado’ da arquitetura, Vidler entende que o ‘diagrama’ não é uma forma de representação exclusiva da categoria ‘arquitetura e arquitetura’, mas também das combinações arquitetura e paisagem, arquitetura e biologia e arquitetura e programa. E entende também que a utilização de tecnologias digitais, não deva ser para atender somente aos anseios morfológicos de certos arquitetos. Mas sim, estabelecer os parâmetros para produção de uma arquitetura que atenda às demandas e necessidades políticos sociais, diante de problemas da contemporaneidade, tais como as questões de densidade ou relacionados ao clima.

2.3. Richard Scoffier [Os quatro conceitos fundamentais da arquitetura contemporânea]

O texto do francês ‘Os quatro conceitos fundamentais da arquitetura contemporânea’, publicado originalmente em 2011, pode ser compreendido como uma visão mais próxima do

²⁶ Idem. p. 249.

²⁷ Idem.

que seriam as estruturas dogmáticas que pautavam os pensamentos até metade do século XX. No entanto, a partir da sua leitura, é possível perceber que esses conceitos são tão abstratos que permitem uma diversidade de interpretações bem ampla, como se percebe na maior parte dos preceitos que são estabelecidos atualmente. A ideia de uma estrutura líquida poderia estar relacionada ao modo como Scoffier aproxima seu olhar sobre as inquietações da contemporaneidade.

Sua abordagem tem como princípio definir quais seriam esses quatro conceitos, como o próprio título anuncia. E parte da premissa que a vida contemporânea está associada a essa diversidade de experiências, onde *“estamos hoje constantemente rodeados por objetos. Sinais, em toda parte, recobrem o horizonte, excedendo sempre nosso campo visual. Em qualquer lugar que estejamos, estamos sempre protegidos, envolvidos, como se o ato de vagar tivesse realmente se tornado algo impossível. À noite como de dia, os fluxos contínuos de informação nos submergem [...]”*.²⁸ Diante disso, define que quatro categorias representam esse espírito descrito anteriormente: o *objeto*, a *tela*, o *meio* e o *acontecimento*. E considera que é necessário estabelecer uma relação entre tais conceitos e o universo da arquitetura.

Objeto

No que se refere à ideia de *objeto*, o autor francês estabelece inicialmente a necessidade de uma abordagem mais específica sobre tal conceito, e como se dá a relação entre a forma e o contexto, pois é a partir de tal relação que se estabelece tal premissa. Tomando o gesto de Marcel Duchamp como referência, afirma que o mesmo ocorre na arquitetura.

“[...] O momento onde o instrumento liberta-se de sua submissão ao corpo humano, para objetar, para aparecer como objeto incondicionado, provocando um turbilhão de referências. Essa estratégia de descontextualização contamina todo o conjunto de escalas que compõem o tecido espacial [...]”²⁹

Nesse sentido, Scoffier constrói a narrativa acerca do conceito de objeto associando às maneiras que ele se estabelece na arquitetura contemporânea. A primeira delas seria a de *transfiguração*, onde ocorre uma mudança do objeto do contexto que normalmente possui um

²⁸ SCOFFIER, Richard. p. 163.

²⁹ Idem. p. 168.

significado já estabelecido, e o transporta para outro, e a partir de certas operações como mudança de escala, permite uma nova interpretação do objeto, mesmo que a forma se mantenha na sua essência. Um exemplo que caracteriza tal estratégia é o binóculo do projeto de Frank Gehry para o Chiat Day, em Santa Monica. Outro termo que utiliza é *singularidade*, que pressupõe que certos objetos “[...] *buscam se auto-afirmar sem jamais se explicar pelo modo de construção, por uma significação que lhe fosse exterior ou por uma inefável interioridade*”.³⁰ Cita como exemplo a obra de Tadao Ando pois ela consegue dissociar o princípio construtivo da lógica que sustenta a construção, definindo essa certa incompreensão, que, a seu ver, se torna fascinante. Em seguida cita o termo *esquizofrenia*, que pressupõe que “*não há mais relações visuais, sensíveis, entre causa e o efeito, não há relação fusional entre a função e o objeto: essa evolução afeta a arquitetura que não sai ilesa*”.³¹ E assim, alguns exemplos citados, como o projeto Onyx de Jean Nouvel e Myrto Vitart, em Saint-Herblain na França, de 1989, e o Museu Judaico de Berlim de Daniel Libeskind, de 1998, permitem identificar essa autonomia do objeto em relação aos princípios da espacialidade arquitetônica. Tal qual ocorre em alguns outros autores, como Moneo e Solà-Morales, Scoffier também cita artistas minimalistas para se referir a esse caso específico. E encerrando o conceito de objeto estariam os objetos que representam a categoria dos *rituais*, onde o “[...] *edifício implica o seu próprio ritual de ocupação. Ele propõe aos corpos que o invistam de coreografia e põe na fachada, à sua disposição, um espaço comunitário inédito*[...]”.³²

Tela

O conceito seguinte colocado por Scoffier é o de *tela*, que se refere diretamente à maneira como o edifício se expressa através da fachada, que, a seu ver, tradicionalmente possui duas funções.

“[...] a de enunciar claramente a função do edifício deixando transparecer sua interioridade através de suas aberturas; a de

³⁰ Idem. p. 172.

³¹ Idem. p. 178.

³² Idem. p. 186.

*explicar como a construção se erige opondo-se às leis da gravidade. [...]”*³³

No entanto, segundo seu entendimento, a arquitetura contemporânea subverte o princípio da fachada, e aplica-se a ideia de *tela*, cujo objetivo é mascarar, esconder a essência da obra à qual ela está associada. “[...] *A tela tende a tornar-se uma zona autônoma sem ligação com o que ela envolve[...]”*.³⁴ Sendo assim, a primeira categoria relacionada a esse conceito é o *signo*. A fim de definir como tal ideia se representa, adota como referências as obras de artistas como Jasper Jones, que trabalham essa representação do signo, e também trabalhos teóricos e práticos de arquitetos, tendo como principal expoente o arquiteto norte americano Robert Venturi. Segundo ele, “[...] *A fachada torna-se assim totalmente autônoma em relação ao edifício, sua composição não afetada pela estrutura ou pela função [...]”*.³⁵ E a partir de então descreve vários projetos do arquiteto norte-americano que servem de exemplo para justificar seus argumentos.

A outra categoria referente ao conceito de *tela* é a ideia de *reflexo*, a qual associa a projetos do arquiteto francês Jean Nouvel, pois para Scoffier “[...] *mais interessante são os edifícios que refletem ao mesmo tempo em que conservam certa transparência e provocam assim múltiplas interferências, de ambiguidades desestabilizantes [...]”*.³⁶ E diante desses conceitos, a *tela* denota a perda da profundidade das obras arquitetônicas na contemporaneidade.

“[...] E através dessa perda, não é mais em torno da luz grega, como de Boullée a Le Corbusier, que se concebe a arquitetura; nem mesmo a do impressionismo, mas a imponderável luz-energia, atravessando nossos aparelhos de televisão e nossos computadores, que subitamente se põe em cena [...]”.³⁷

³³ Idem. p. 186-8.

³⁴ Idem. p. 188-9.

³⁵ Idem. p. 190.

³⁶ Idem. p. 197.

³⁷ Idem. p. 203.

Meio

Referente ao conceito de meio, Scoffier desenvolve seu discurso através da argumentação que também se faz presente nos conceitos anteriores, onde existe certa autonomia na forma de se pensar e projetar a arquitetura na contemporaneidade. E, nesse caso, essa independência se dá na relação entre o projeto e o lugar que ele se relaciona.

“O lugar está morto. Nós assistimos como personagens incrédulos de um filme de ficção científica ao desaparecimento inexorável do lugar. Com a globalização, os sítios mais distantes aproximam-se e perdem pouco a pouco suas últimas especificidades. [...] com o lugar desaparece toda a profundidade histórica, mas seria vão querer protegê-los ou se opor a esse movimento profundo reclamando cartilhas, regulamentos suplementares, para preservar o exótico, o típico. Melhor definir claramente esses espaços aculturados que se impõem, a fim de inventar os novos dispositivos arquitetônicos que lhe correspondem”.

[...]

[...] “O *meio-lugar* evoca assim a utopia de um espaço branco [...], de um espaço neutro, de um espaço que não reteria nada na memória e nos liberaria do peso da cultura e de suas convenções”.³⁸

Portanto, partindo de tal premissa, utiliza-se de algumas categorias para justificar tal conceito. A primeira delas é a ideia de estruturas autônomas, que possuem algum caráter de independência, como o caso da *tensegridade*, que define como sendo um “[...] ‘*neologismo*’ resultante da junção dos termos *tensão e integridade*, que designa dispositivos que não se constituem mais como empilhamentos, sobreposições de camadas em função da gravidade terrestre, mas como conjuntos cujos componentes em compressão participam de um sistema em tensão, perfeitamente autônomo e autoestável [...]”.³⁹ Há também a categoria das *estufas*, que Scoffier ressalta que inicialmente foram desenvolvidas para um programa específico, destinado ao armazenamento de plantas, mas que no momento atual começa “[...] pouco a

³⁸ Idem. p. 166-7.

³⁹ Idem. p. 205.

*pouco a estabelecer-se como grande modelo da arquitetura contemporânea e ser transposto para outros tipos de programas: habitações, espaços e equipamentos públicos [...]”.*⁴⁰ E por último, identifica a categoria das *incubadoras*, onde compara “[...] *esses dispositivos com as máquinas de morar de hoje que são concebidas para favorecer o desenvolvimento do homem reforçando ao máximo seu individualismo a fim de torná-lo o mais autônomo possível e permitir-lhe responder às solicitações as mais diversas, aos questionamentos mais árduos*”.⁴¹

A fim de representar tais categorias, cita diversos projetos, dentre eles a Maison Latapie, em Floirac, de 1993, e Maison, em Coutras, de 2000, ambos da dupla de arquitetos franceses Anne Lacaton & Jean-Philippe Vassal, e o Pavilhão Suíço de 2002, do arquiteto suíço Philippe Rahm, em parceria com o arquiteto Jean-Gilles Décosterd.

O acontecimento

O último conceito colocado por Scoffier, dos quatro que fundamentam o que seria a produção arquitetônica contemporânea, seria a ideia de *acontecimento*, que se relaciona diretamente com atemporalidade, onde esse tempo se dá muito mais pela vivência do instante, do que a permanência e recorrência de determinada experiência.

“A sucessão de eventos irreduzíveis compõe uma nova forma de temporalidade, que não corresponde nem ao tempo mítico e cíclico que funda as sociedades tradicionais, nem ao tempo histórico e linear das sociedades modernas. Ela diz respeito a um tempo instantâneo, a um tempo que não retorna nem segue para nenhum lugar... A esses três tipos de temporalidade correspondem três tipos de espaços: o espaço da estabilidade onde tudo é idêntico e se repete sem a menor diferença; o espaço da experiência onde sobre um fundo de fatos repetitivos surgem diferenças, os fatos singulares se articulam; enfim, o espaço inerte onde surgem fatos sem efeitos nem causas, sem relações possíveis uns com os outros, que se excluem uns aos outros”.⁴²

⁴⁰ Idem. p. 208.

⁴¹ Idem. p. 215-6.

⁴² Idem. p. 221-2.

Diante disso, Scoffier define algumas características, como a ideia de *movimento*, onde se pressupõe o tempo do instante. “*A acumulação de movimentos que se anulam uns aos outros, induz o tempo do instante que sucede a ele mesmo e se eterniza [...]*”.⁴³ Em seguida explica o que seriam as estruturas definidas como *condensadores*, que seriam os dispositivos “[...] *que procedem ativamente dessa agitação generalizada, como condensadores ou geradores capazes de incitar às profusões mais inesperadas*”.⁴⁴ Além das obras do arquiteto francês Bernard Tschumi, tal qual o Centre d’Art Contemporain du Fesnoy, em Tourcoing, de 1998, Scoffier também se refere ao arquiteto Rem Koolhaas como um dos principais arquitetos capazes de gerar a ideia de *acontecimento* em seus projetos. Cita o projeto da Euralille, pois, através da condensação, pressupõe a diversidade e sobreposição de usos que determinam o que seria o princípio do acontecimento.

“Proximidade de indivíduos diferentes, de fluxos antagonistas, de escrituras arquitetônicas distintas [Portzamparc, Nouvel, Vasconi...], que superpõem e se cruzam: o dispositivo arquitetônico acolhe a todo instante a possibilidade de curtos-circuitos, de entupimento, de transbordamento, e induz a que a catástrofe domesticada continue sendo nosso modo de ser contemporâneo. Essas superposições e cruzamentos provocam situações inéditas: saímos da estação de trem não numa praça, mas sob a ponte da avenida que a atravessa”.⁴⁵

2.4. Alejandro Zaera-Polo [‘Arquitetura em diálogo’];

No livro do espanhol Alejandro Zaera-Polo é possível identificar um panorama da produção arquitetônica contemporânea a partir das entrevistas produzidas pelo arquiteto espanhol com os principais arquitetos da atualidade. Esse conjunto de falas representa essa diversidade, como estabelece no primeiro parágrafo da apresentação do livro, o arquiteto Martin Corullon.

“O contraste entre discurso afirmativo e autoconsciente de Rem Koolhaas e o laconismo exasperante de Sejima e Nishizawa, na primeira e na última entrevista deste livro, poderia ser a síntese do

⁴³ Idem. p. 223.

⁴⁴ Idem. p. 226.

⁴⁵ Idem. p. 231-3.

pensamento arquitetônico dominante nos últimos trinta anos. A diversidade de influências teóricas, métodos projetuais, interesses e intenções de cada um dos arquitetos entrevistados revela a complexidade e a multiplicidade de uma geração formada nos anos 1970, após o desmonte crítico do cânone moderno, e que inicia sua produção simultaneamente aos processos de globalização”.⁴⁶

Esse material surgiu a partir das publicações da revista espanhola ‘El Croquis’, e, ao publicar o livro, Zaera-Polo condensa as entrevistas de dez dos arquitetos que mais influenciaram a produção arquitetônica a partir de meados para o final do século XX, chegando até os dias de hoje. No conjunto de entrevistas – que foram produzidas na década de 90 – constam nomes como, Rem Koolhaas, Rafael Moneo, Herzog & De Meuron, Jean Nouvel, Álvaro Siza, Enric Miralles, Frank Gehry, Steven Holl, Peter Eisenman e Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa. A ‘formação profissional’ de Zaera-Polo, que vai desde sua passagem pelo OMA – escritório de Koolhaas – até o escritório que fundou em Londres, o FOA [Foreign Office Architects], permitiu que o arquiteto espanhol estabelecesse um diálogo mais próximo com seus entrevistados. No compilado de entrevistas é possível identificar a grande diversidade de conceitos e discursos que permeiam e influenciam cada um dos arquitetos. E diante de um contexto socioeconômico favorável, principalmente na Europa, que permitiu o surgimento de diversos arquitetos – que, posteriormente, seriam conhecidos como os *‘starchitects’* –, essa publicação acaba se configurando como um importante registro do espírito atual acerca da prática da arquitetura. E não somente da prática, mas também das teorias e inquietações que influenciam a produção de cada um desses arquitetos.

O conteúdo das entrevistas é de extrema relevância para essa dissertação, pois estabelece um grupo interseção com os arquitetos presentes no livro de Moneo, e possibilita entender um pouco mais sobre como cada um deles aborda as diversas questões inerentes à prática e à teoria da arquitetura. E, além dos arquitetos coincidentes nos dois livros, é possível também se aproximar das questões presentes na fala de Rafael Moneo, e perceber como suas inquietações definem o seu pensamento acerca dos arquitetos que ele analisa em suas aulas. E é nesse sentido que vale destacar alguns trechos da entrevista de Moneo.

⁴⁶ ZAERA-POLO, Alejandro. p. 7.

Na apresentação do livro, Corullon afirma que Moneo busca “[...] *reivindicar para a arquitetura, vista como prática material auto-suficiente e operativa, a capacidade de equacionar demandas complexas*[...]”.⁴⁷ E o arquiteto espanhol, na sua entrevista, reitera tal premissa ao afirmar que seu objetivo é “[...] *sobretudo desenvolver ideias que resolvam os problemas específicos de cada projeto* [...]”.⁴⁸ Portanto, fica mais evidente o porquê de algumas colocações feitas no seu livro, como quando se refere a Eisenman e a maneira como ele constrói o discurso presente em seus projetos.

“Acho, por exemplo, que, quase todas as explicações dadas por Peter Eisenman sobre seu trabalho alienam a compreensão do mesmo. Para quem deseja se aprofundar no trabalho de Eisenman, eu não recomendaria seguir ao pé da letra as apresentações que ele faz de seus projetos. Em minha opinião, há em sua obra conceitos que foram evoluindo e adquirindo maturidade, apesar da descontinuidade metodológica e temática que lhes serviu de base [...]”.

[...]

“[...] Creio que há componentes mais pessoais da arquitetura de Eisenman que superam todos os pretextos de que ele se valeu para construí-la [...]”.⁴⁹

Nesse sentido, pode-se afirmar que Moneo está mais interessado nas questões inerentes à disciplina da arquitetura, do que tomar emprestado preceitos de outras disciplinas a fim de justificar a própria obra. E por isso se identifica mais com a produção de arquitetos como o português Álvaro Siza, ou a dupla suíça Herzog & De Meuron. E, ao ser questionado por Zaera-Polo sobre quais seriam as possibilidades da construção da identidade da disciplina da arquitetura na atualidade, Moneo cita o arquiteto português, e também faz referência aos arquitetos suíços, cujas obras representam o que entende como a essência da construção.

“Quando Siza diz que ‘a arquitetura é apenas transformação’, ele está explicando como entende a organização da forma. Não digo que esse

⁴⁷ Idem. p. 11.

⁴⁸ Idem. p. 49.

⁴⁹ Idem. p. 69-70.

seja o único modo de construir, mas creio que cada arquiteto está sempre investigando algum ‘modo de construir’”

[...]

“[...] Admito que em alguns momentos sinto enorme admiração pela descoberta do essencial, do transcendente, fato que, infelizmente, acontece raramente nas operações elementares da construção [...]”.⁵⁰

Outras afirmações feitas por Moneo, como quando questionado sobre o que seria uma especificidade da arquitetura contemporânea, consolidam ainda mais as leituras dele sobre seus colegas arquitetos. *“Um modo de pensar a interpretação do meio físico. No fundo, a arquitetura nos prepara para o entendimento do meio. Isso é ser arquiteto hoje. [...] Hoje, para mim, ser arquiteto diz mais respeito a essa capacidade de ler em discernimento o meio físico, entendendo como se construiu e como se quer construir”*.⁵¹ E é essa influência do meio que Moneo entende como um dos fatores que mais influenciam a formação do arquiteto. Apesar de na contemporaneidade essa relação com o meio acontecer de uma maneira mais diversa, tendo em vista que, diante de um mundo globalizado, *“[...] um arquiteto contemporâneo deve ser suficientemente flexível para trabalhar em cidades diversas [...]”*.⁵² Mas também identifica que arquitetos como os americanos Richard Meier e Frank Gehry, possuem uma linguagem própria, e que, isso ocorre mais por demanda do cliente, que busca uma obra ‘assinada’ por esses arquitetos. Porém, Moneo prefere trabalhar de outra forma, onde suas respostas tendem a corresponder às demandas locais. *“[...] meus clientes buscam mais um arquiteto capaz de resolver problemas específicos que alguém que pretende impor seu toque pessoal à obra”*.⁵³

No entanto, apesar de Moneo se identificar mais com a obra de determinados arquitetos, onde as inquietações e estratégias estão mais próximas das suas, isso não impede que ele reverencie aqueles que têm uma produção atrelada a formas diferentes de conceituar ou projetar. E nessa entrevista, quando questionado sobre quais seriam os arquitetos que mais o interessavam, Moneo faz uma importante declaração no que se refere ao desenvolvimento desse ensaio.

⁵⁰ Idem. p. 64-5.

⁵¹ Idem. p. 65-6.

⁵² Idem. p. 72.

⁵³ Idem. p. 73.

“O curso que estou dando agora em Harvard é voltado à análise de sete arquitetos contemporâneos.⁵⁴ Parece-me interessante falar aos estudantes sobre a arquitetura contemporânea porque é seu passado e seu presente, sua referência mais próxima. Creio que para eles é importante analisar essas obras com o distanciamento que uma sala de aula possibilita. A seleção que faço exemplifica aqueles que considero possuírem uma estatura em sua arquitetura sobre a qual vale a pena refletir. E se bem me lembro esses arquitetos são Stirling, Rossi, Venturi, Gehry, Eisenman, Siza e Koolhaas. Isso não quer dizer que não haja outros arquitetos interessantes. Mas não creio que já tenham conseguido produzir um trabalho de qualidade tão firme, tão paradigmática, como o que esses sete arquitetos construíram”.⁵⁵

Além de justificar a escolha dos nomes que inclui nas suas aulas, Moneo também coloca porque prefere se debruçar sobre a produção dos seus colegas contemporâneos, do que aqueles arquitetos que já atingiram o ‘Olimpo’ da história da arquitetura.

“[...] as preocupações de um arquiteto contemporâneo estão mais próximas daqueles sete nomes que dos quatro evangelistas da modernidade: Le Corbusier, Mies, Wright, Aalto... [...] Acho que para os estudantes e para mim mesmo vale mais a pena entender quais são os interesses polêmicos e diversos que aqueles arquitetos catalisaram e condensaram do que as verdades do evangelho moderno”.⁵⁶

⁵⁴ Conforme pode-se perceber, na época que concedeu a entrevista, a dupla suíça Herzog & De Meuron não fazia parte da relação dos nomes que seriam analisados por Moneo. No entanto, como ele descreve no livro, viu a necessidade de incluí-los posteriormente.

⁵⁵ Idem. p. 74.

⁵⁶ Idem. p. 75.

2.5. Ignasi de Solà-Morales [*Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*’]

‘Topografia da arquitetura contemporânea’, de Ignasi de Solà-Morales

A partir da ideia de topografia definida pelo arquiteto espanhol Ignasi de Solà-Morales, é possível entender que no cenário atual, a complexidade e, principalmente, a diversidade, presentes na maneira de se pensar e produzir a arquitetura impedem que seja definido um princípio que sintetize as diversas linguagens às quais se refere. Essa constatação fica clara no trecho a seguir, no qual ele procura identificar como, metaforicamente, existe uma espécie de ‘topografia da arquitetura contemporânea’, que configura uma relação entre teoria e prática na arquitetura.

"A partir de várias plataformas, a crítica atual pode atacar a construção de mapas, de descrições que, como nas cartas topográficas, demonstrem a complexidade de um território, a forma resultante de agentes geológicos que, silenciosamente, enfrentam uma planície aparentemente imóvel, mas marcada por correntes, fluxos, alterações interações que provocam mutações incessantes".⁵⁷

Tal princípio se utiliza de uma ideia figurativa que representa um sistema em constante transformação, conformado por diversos elementos que possuem uma identidade própria, e que através da maneira como se relacionam, conformam este cenário vasto e diverso. Na obra, que leva o título homônimo a tal conceito, Solà-Morales busca definir possíveis platôs que conformam essa estrutura topográfica ao qual se refere. Nesse sentido, alguns conceitos desenvolvidos pelo arquiteto espanhol se tornam relevantes quando se busca definir como construir uma análise sobre a arquitetura contemporânea.

Primeiramente, Solà-Morales, busca identificar como o papel da crítica na atualidade possui uma construção dissociada da prática da arquitetura. A dificuldade de se definir um corpo teórico que de algum modo corresponda a totalidade da produção arquitetônica atual, na percepção de Solà-Morales, pressupõe uma construção independente de cada uma dessas categorias – teoria e prática. No entanto, o próprio arquiteto ressalta como se dá essa construção de discursos particulares para cada conjunto de obras arquitetônicas.

⁵⁷ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. 2003. p. 19.

"Mais do que corpos teóricos nos defrontamos com situações, propostas reais que buscaram sua consistência nas condições particulares de cada acontecimento. Não faz sentido falar em razões globais nem em raízes profundas. Uma heterogeneidade difusa enche o mundo dos objetos arquitetônicos. Cada obra surge de um cruzamento de discursos parciais e fragmentados. Em vez de estarmos diante de uma obra, parece que o que temos é um ponto de cruzamento, a interação de forças e energias procedentes de vários locais, cuja deflagração momentânea explica uma situação, uma ação, uma produção arquitetônica concreta".⁵⁸

Tal afirmação reforça a ideia de heterogeneidade no cenário que está sendo analisado, e reitera que, para perceber tal diversidade, é necessário estabelecer métodos a partir de critérios exclusivos a determinado campo. E a forma que esse discurso, por mais que seja estruturado a um caso específico, quando colocado em um panorama mais vasto, acaba por estabelecer essa tal variedade que aqui é identificada. Dessa maneira, é possível compreender que a própria construção da crítica arquitetônica, inicialmente, possui uma relação direta com o objeto analisado. Sendo assim, ocorre uma espécie de inversão de valores, onde antes se identificava a construção de um corpo teórico que determinava os parâmetros do objeto arquitetônicos, e que agora o próprio objeto passa a construir um discurso que fundamente a crítica, e consequentemente a teoria. Como Solà-Morales determina ao afirmar que:

"A topografia da arquitetura contemporânea que atualmente pode criar e desenhar a crítica é a de paisagens isoladas, naturezas mortas nas quais o vazio é apenas uma intensidade que se resolve na imaginação e na memória".

[...]

"Publicar a cartografia da arquitetura atual é a única possibilidade de submetê-la ao julgamento de qualquer um, da multidão, a qualquer tempo, em qualquer lugar".⁵⁹

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem. p.28-9.

Nesse sentido, se torna relevante a figura do arquiteto como indivíduo, como o autor da obra, do objeto arquitetônico, e a maneira como ele constrói os conceitos inerentes ao projeto, que se “[...] *edifica [...] em sólidas – ainda que provisórias – estruturas*”.⁶⁰ Partindo desse princípio, Solà-Morales estabelece uma relação entre a produção arquitetônica a partir de segunda metade do século XX, no período denominado como pós-guerra, com um momento mais próximo da atualidade. A fim de conduzir sua proposta, utiliza cinco exemplos de projetos de cada uma dessas épocas, e identifica elementos presentes em cada um deles, que conformam o pensamento que permeava a linguagem arquitetônica em cada um desses períodos. Sendo assim, diante da inexistência de um tratado que envolva todos os preceitos inerentes a todos os projetos, em cada época, sua proposta busca construir essa tal estrutura teórica com base nos princípios específicos de cada um dos projetos. Portanto, mesmo que se tratem de períodos e condições históricas diferentes, ao se olhar para o passado, talvez seja possível entender o momento atual.⁶¹ Essa analogia se faz possível, tendo em vista que nas duas épocas há uma coincidência de fatores que questionam a maneira de se produzir a arquitetura a partir de um princípio teórico que dogmatize os parâmetros projetuais, pois “[...] *hoje também, como no passado, a crítica contrapõe sua pretensão de construir um discurso, de instalar um dispositivo [...] que sejam parte essencial daquilo que reiteradamente aparece nas propostas contemporâneas*”.⁶² Dessa maneira, Solà-Morales constrói uma linha de raciocínio onde se identifica que “[...] *o retorno do sujeito, da psicologia da percepção global, da experiência do vazio, das inevitáveis presenças da função e do local, do movimento e da ausência de qualquer tipo de limite parecem ter novas formulações no contexto atual*”.⁶³

Portanto, o que Solà-Morales busca através do seu exercício é extrair princípios teóricos, tendo como ponto de partida as analogias feitas através da relação de um conjunto específico de projetos, pertencentes a dois momentos da história, e que possuem características similares segundo sua percepção. Ao isolarmos as variáveis temos: os dois períodos que possuem

⁶⁰ BRONSTEIN, Laís. 2013. op. cit.

⁶¹ “Sabemos que as condições históricas nunca se repetem, mas também sabemos que as analogias são um procedimento conspícuo para demonstrar as estruturas do comportamento e da significação que se tornam mutuamente inteligíveis exatamente pelas semelhanças e diferenças entre elas”. ⁶¹SOLÀ-MORALES, Ignasi de. 2003. op. cit., p. 20.

⁶² Idem. p. 21.

⁶³Idem.

semelhança circunstanciais entre si e o conjunto de obras arquitetônicas produzidas nesses dois momentos. Diante do cenário onde as obras arquitetônicas “*não se apresentam mais como uma resposta determinada a condições particulares, sem qualquer gênero de universalidade, nem da aplicação de uma carapaça comum, única, de conhecimentos, teorias ou repertórios linguísticos*”.⁶⁴ Como ele próprio define, essa parece ser uma estratégia coerente a fim de se compreender os conceitos e critérios que estruturam a produção arquitetônica de cada um desses períodos. E é possível perceber que tal estratégia, talvez possa ser aplicada de outra forma, apenas condicionando outras variáveis que busquem articular a relação entre as obras analisadas.

É a partir dessa estratégia que Solà-Morales disserta sobre diversos aspectos característicos de cada um desses períodos, tais como a relação entre forma e função, ou o modo como o edifício se insere na paisagem e no território ao qual ele pertence, assim como a experiência inerente aqueles que vivenciam as obras analisadas. E a partir desses conceitos, o arquiteto espanhol produz outros textos, que buscam aprofundar esse tal princípio crítico e teórico acerca da arquitetura contemporânea. A fim de estruturar o platô ao qual esse ensaio se propõe, é válido destacar outros aspectos presentes nos demais capítulos da publicação referida.

Arquitetura débil

Outro conceito importante presente nas ideias de Solà-Morales, é o de *arquitectura débil*.⁶⁵ A partir desse conceito, Solà-Morales define quais são os fatores que acabam por gerar o que seria essa ideia de uma arquitetura mais frágil, sem uma ideia global que a estruture como um todo. Utiliza como referência o termo ‘pensamento débil’,⁶⁶ que foi formulado pelo filósofo

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ “Proponho o termo ‘*arquitectura débil*’. Nessa expressão já há uma alusão [nada difícil de adivinhar] ao termo ‘*pensamiento débil*’ e ‘*ontologia débil*’ que, em primeiro lugar, Gianni Vattimo e por extensão outros pensadores contemporâneos italianos, franceses e alemães colocaram em voga nos últimos anos. Acho que por trás das propostas de filosofia frágil, na verdade há um determinado enunciado: uma interpretação da situação intelectual e particularmente estética da cultura contemporânea. Por esse motivo é pertinaz a possibilidade de nos perguntarmos em que sentido se produz a obra de arte arquitetônica de acordo com essa estética semelhante ao *pensamento débil* contemporâneo.” Idem. p. 63.

⁶⁶ “Essa dissolução de grandes narrativas legitimadoras tem para G. Vattimo um evento originante: a desfundamentação da realidade anunciada na ‘morte de Deus proclamada por Friedrich Nietzsche. Para G. Vattimo na passagem do moderno ao pós-moderno, há uma mudança de epistemologia: do ‘pensamento forte’

Gianni Vattimo, cujo princípio é que diante de normas rígidas e lineares, se faz necessário atravessar os limites e entender de como podem se dar outras vias com maior liberdade e flexibilidade, e transversalidades.

No decorrer da sua análise, Solà-Morales busca compreender como se deu a produção arquitetônica do século XX, tendo a crise do movimento moderno como quebra de paradigmas, e por isso percebe-se essa grande diversidade na expressão das obras arquitetônicas, desde os anos 50 até hoje.⁶⁷ Logo, entende que será possível “*somente através de aproximações desse tipo, desatando, desfazendo a complexidade intrínseca da própria experiência moderna*”.⁶⁸ No entanto, a fim de desenvolver sua linha de raciocínio, Solà-Morales faz uma interessante observação acerca dos dogmas existentes na arquitetura moderna, que de algum modo representavam exatamente a proposta de “[...] *que é possível encontrar um absoluto da realidade, através do qual a arte, a ciência, a prática social e política, na base de uma racionalidade global [...]*”.⁶⁹ Porém, a partir da crise desse sistema, o

para um ‘pensamento fraco’. Por pensamento forte [ou metafísico] G. Vattimo entende um procedimento político-cognitivo que fala em nome da verdade, e de toda a unidade, ou seja, de um tipo de pensamento ilusório criado para proporcionar ‘alicerces’ para um conhecimento que queira se afirmar em absoluto. Sua característica mais forte consiste na ‘força que este sempre tem reivindicado para si em virtude de sua privilegiada capacidade de ascender ao ser como fundamento’.

“Por pensamento fraco [ou pós-metafísico] – doravante identificado como *pensiero debole* – ele entende um tipo de pensamento que significa tanto uma ideia do pensamento mais consciente dos seus limites, que abandona as pretensões das grandes visões metafísicas globalizantes, mas, sobretudo, uma teoria do debilitamento como traço constitutivo do ser na época do fim da metafísica. Delineando os contornos do *pensiero debole* G. Vattimo afirma”:

“*A expressão ‘pensamento débil’ constitui, sem nenhuma dúvida, uma metáfora e um certo paradoxo. Porém em nenhum caso poderá transformar-se na sigla emblemática de uma nova filosofia. Se trata de uma maneira de falar provisório, e inclusive, talvez, contraditória, porém que assinala um caminho, uma direção possível: uma ‘lanterna’ que se separa do segue a razão-domínio – traduzida e camuflada de mil modos diversos –, porém sabendo que ao mesmo tempo que um adeus definitivo a essa razão é absolutamente impossível*”. ROCHA, Alessandro Rodrigues. 2010.

⁶⁷ “[...] *o problema interpretativo do que chamamos comumente de arquitetura moderna, concluindo que a experiência contemporânea, de toda a arquitetura do século XX, já não pode ser lida atualmente de forma linear. Ao contrário, ela se apresenta como uma experiência pluriforma, complexa, na qual se pode seccionar as ocorrências em várias direções, não apenas de cima para baixo, do começo ao fim, mas também em cortes transversais, oblíquos ou diagonais. Pois, de alguma maneira, essa experiência diversa, plural da arquitetura do século XXI [...]*”. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. 2003. op. cit., p. 63.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Idem. p. 64.

próprio sistema da arquitetura moderna também se colapsa, e se faz necessário repensar quais seriam as bases para se construir as premissas de uma arquitetura contemporânea. E é exatamente nesse ponto que afirma que tal construção deva se dar sobre fundamentos menos rígidos, mais flexíveis, que possam se adequar as diversas possibilidades,⁷⁰ sem incorrer no erro dos sistemas propostos anteriormente. Ao citar Nietzsche, seria “*uma fundamentação sem fundamento*”.⁷¹

Ao fazer uma relação do que seriam essas primeiras respostas à crise do sistema da arquitetura moderna, o arquiteto espanhol faz um paralelo com a arte, tendo como resultado uma reflexão sobre as experiências estéticas na contemporaneidade. Define que são elas, as experiências estéticas, que melhor respondem a toda a diversidade inerente a nossa época. Pois, não se estabelecem como um sistema rígido, mas sim como uma estrutura frágil, capaz de corresponder da melhor forma às referências fragmentadas e periféricas às quais somos submetidos na atualidade.⁷² Porém, no que se refere à cultura arquitetônica, os primeiros movimentos que surgem após o rompimento com as estruturas dogmáticas e globais, demonstram pensamentos fundamentalistas, tanto na teoria como na prática.⁷³ Mas, a partir de alguns desdobramentos sobre a necessidade de se fugir de ideias resolutas, e de certo modo radicais, que ainda tentavam estabelecer referências absolutas, surgem outros possíveis caminhos. Ao citar o crítico de arquitetura norte americano Keneth Frampton, Solà-Morales direciona alguns desses princípios que buscam uma resposta mais flexível, onde a dialética já

⁷⁰ “[...] *As propostas da arte contemporânea tiveram que ser construídas não a partir de uma referência imóvel, mas com a necessidade de propor, para cada passo, simultaneamente, o objeto e seu fundamento*”. Idem. p. 65.

⁷¹ Idem. p. 64-5.

⁷² “*As experiências estéticas são, de alguma maneira, o modelo mais sólido, mais forte, vale o paradoxo, uma construção mais fraca da verdade e, portanto, adquirem uma posição privilegiada no sistema de referências e valores da cultura contemporânea*”. Idem. p. 66.

⁷³ Solà-Morales apresenta na sua argumentação que em um primeiro momento, “[...] *no âmbito da arquitetura e a partir da experiência da crise, as primeiras respostas, as respostas que podemos detectar ao longo dos anos sessenta, são respostas sobretudo fundamentalistas [...]*” [Idem. p. 66]. E cujo resultado seriam dois movimentos, sendo um direcionado para voltar a essência da experiência moderna, tendo o grupo Five Architects, de Nova York, como uma das principais referências. No outro sentido seriam aqueles que reivindicavam o que o arquiteto espanhol define como uma tendência ‘iluminista’, que tinha a arquitetura da Tendenz italiana, e Rossi, como exemplos de maior destaque”.

pressupõe a inexistência de um sistema global, permitindo que as obras arquitetônicas correspondam às diversas influências da contemporaneidade.⁷⁴

Diante desse cenário, alguns conceitos são explorados pelo arquiteto espanhol a fim de ilustrar as possíveis formas de se perceber uma estrutura que evidencie “[...] a ideia de que não estamos diante de uma realidade que se apresenta como uma esfera fechada, mas diante de um sistema cruzado de linguagens [...]”.⁷⁵ Nesse sentido, o princípio do termo arqueologia,⁷⁶ que explora a ideia de justaposição, serve para compreender como se dá a leitura dessa diversidade de camadas que se sobrepõem, mas que não necessariamente se encaixam ou se conectam diretamente. Solà-Morales também cita os parâmetros da ideia de desconstrução, presente na obra do filósofo francês Jacques Derrida, que define que “[...] a linguagem é uma diversidade que já não pode ser lida de forma linear, pensando que a realidade de um significado devolve a precisão do significante, [...] e que somente um trabalho de desconstrução, um trabalho de análise e compreensão dos processos de justaposição é que pode esclarecer algumas relações”.⁷⁷

Portanto, a articulação desses conceitos permite que Solà-Morales identifique quais são os parâmetros presentes na arquitetura contemporânea que correspondem a essa ideia de uma arquitetura débil, frágil. Um desses parâmetros é a noção de tempo, que na atualidade se apresenta de modo diferente do que de outros períodos da história. Na idade clássica se configurava como “[...] um tempo controlado, um tempo que tinha um princípio e uma ordem

⁷⁴ Ao questionar os parâmetros modernos que buscam uma universalização da arquitetura, o crítico Keneth Frampton se apropria do termo ‘regionalismo crítico’, para definir como esse novo ‘ismo’ se apresenta. “O termo regionalismo crítico não pretende denotar o vernacular como algo produzido espontaneamente pela ação conjunta do clima, da cultura, do mito e do artesanato, mas ao contrário, identificar as ‘escolas’ regionais recentes cujo objetivo é representar e atender, em um sentido crítico, as populações específicas em que se inserem. Um tal regionalismo depende, por definição, de uma associação entre a consciência política de uma sociedade e a profissão de arquiteto. As condições para o surgimento de uma expressão crítica regional incluem não apenas certa prosperidade local, mas também um forte desejo de realizar efetivamente uma identidade. Uma das principais forças motivadoras de uma cultura regionalista é um sentimento anticentrista, isto é, uma aspiração por algum tipo de independência cultural, econômica e política”. FRAMPTON, Keneth. p. 505.

⁷⁵ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. 2003. op. cit., p. 71.

⁷⁶ “O uso do termo arqueologia advém do pós-estruturalismo francês, basicamente dos textos de Foucault, sendo retomados por pensadores como Jacques Derrida a partir de análises da comunicação literária como processo de desconstrução [...]”. Idem.

⁷⁷ Idem.

na expansão [...]”.⁷⁸ E no período moderno configurava “*um tempo perfeitamente organizado a partir de um ponto de vista linear, através de encadeamentos característicos das seqüências cinematográficas*”,⁷⁹ representados no conceito da ‘*promenade architecturale*’ de Le Corbusier, por exemplo. Na contemporaneidade a ideia de tempo deve ser entendida como uma diversidade de experiências, e que pode ser identificada através de alguns movimentos artísticos do século XX.

Nesse sentido, essa associação do conceito de tempo a essa maior diversidade de percepções e percursos, permite que o arquiteto espanhol defina as noções de acontecimento, de dobras, de decoração e de monumentalidade, como características que configuram os princípios da arquitetura débil. Porém, como o próprio autor coloca, essas noções não possuem uma leitura direta dos significados aos quais normalmente elas são associadas.

No que se refere ao acontecimento, tal conceito se apresenta “[...] *como um perigoso instante, que guiado principalmente pelo acaso, ocorre em um local e em um momento imprevisível [...]*”,⁸⁰ tendo como melhor meio de expressão algumas formas da arte contemporânea, como a dança, as instalações artísticas e a música, onde o “*o temporal se conecta com a aceitação da debilidade de experiência artística [...] aceitando a verdade de sua presença frágil*”.⁸¹

Com relação a noção de dobra, Solà-Morales se apoia no princípio do filósofo francês Gilles Deleuze referente ao termo *pliegues*,⁸² que ao transpor para o universo da arquitetura contemporânea permite entender que “[...] *a realidade aparece como um contínuo no qual o tempo do sujeito e o tempo dos objetos exteriores circulam em uma mesma faixa sem fim e onde o encontro do objetivo e do subjetivo se produz apenas quando essa realidade contínua se dobra em um desajuste de sua própria continuidade*”.⁸³

⁷⁸ Idem. p. 72.

⁷⁹ Idem. p. 72-3.

⁸⁰ Idem. p. 73.

⁸¹ Idem.

⁸² “[...] a compreensão de como no pensamento contemporâneo o objetivo e o subjetivo não são campos distantes, opostos, mas que [...] se constituem em desdobramentos de uma mesma e única realidade [...]”. Idem. p. 73-4.

⁸³ Idem. p. 74.

A noção de decorativo na arquitetura débil faz com que o arquiteto busque dissociá-la da interpretação a qual a palavra normalmente está atrelada, que é no sentido de compor algum tipo de ornamento. A fim de associar esse conceito à arquitetura contemporânea, Solà-Morales, se utiliza das reflexões presentes no texto *Die Kunst und der Raum* [1969],⁸⁴ do filósofo alemão Martin Heidegger, que permite construir o significado da noção de decorativo da seguinte maneira. “[...]a condição decorativa não é necessariamente uma condição de tornar o vulgar trivial, mas constitui simplesmente no reconhecimento de que para a obra de arte escultórica ou arquitetônica - a aceitação de certa debilidade e, conseqüentemente, sua colocação em um lugar secundário, seja possivelmente, no fundo, de seu maior valor”.⁸⁵

A partir do mesmo princípio, Solà-Morales também constrói a noção de monumentalidade na arquitetura débil, dissociando do significado usual destinado ao termo. Ao invés da imagem expressa na ideia clássica, onde monumento era a “*representação do absoluto*”,⁸⁶ para o arquiteto espanhol o relevante é a noção de recordar, de memória, ao qual se refere tal conceito. Ou seja, a ideia de monumento mais atrelada ao tempo que ao espaço. Nesse sentido, se utiliza novamente da obra de Heidegger,⁸⁷ e define como “*aquela que podemos encontrar em qualquer objeto arquitetônico que, [...] como aquilo que se constitui apenas em resíduo, em recordação, [...] a noção de monumento [...] ligada ao gosto da poesia depois de tê-la lido, o sabor da música depois de tê-la ouvido, a recordação da arquitetura depois de tê-la visto*”.⁸⁸

Sendo assim, é possível perceber que os diversos meios e elementos que configuram o modo como se dá a experiência do tempo e do espaço na atualidade, definem um cenário extremamente múltiplo e complexo. Cenário esse que, até meados do século XX, era configurado por dogmas e ideias radicais, que pautavam os preceitos da arquitetura moderna, por exemplo. No entanto, a partir da crise que se dá em torno dessa maneira de pensar, surge a necessidade de se construir estruturas que se apresentem de forma mais frágeis e que possam

⁸⁴ Texto ‘A Arte e o espaço’, oriundo dos seminários proferidos por Heidegger em 1969.

⁸⁵ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. 2003.op. cit., p. 75.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ “[...] Não é necessário que o verdadeiro sempre se materialize, baste que ele tenha ao redor, como se fosse um espírito e que provoque uma espécie de harmonia, como quando o toque de um sino soa amistosamente nos trazendo um pouco de paz [...]”. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. ‘Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea’. Idem. p. 76.

⁸⁸ Idem.

refletir os parâmetros de apreensão da realidade contemporânea. E é nesse sentido que a ideia de arquitetura débil se configura como sendo “[...] a força da debilidade. Aquilo que a arte e a arquitetura são capazes de produzir precisamente quando não se apresentam agressivas e dominantes, e sim tangenciáveis e frágeis”.⁸⁹

‘De la autonomía a lo intempestivo’

Decorrente dos formatos pré-estabelecidos, tanto na ideia de *topografía* como de *arquitectura débil*, Solà-Morales desenvolve alguns conceitos que estão associados à produção arquitetônica contemporânea. Tomando como referência conceitos presentes em outras formas de expressão, seja no campo das artes plásticas ou da literatura, procura identificar alguns parâmetros que podem auxiliar a compreensão do atual cenário da arquitetura. A estratégia utilizada no conceito de topografia, de identificar a dialética através de termos e conceitos que se contrapõem, e que também se complementam, passa a ser recorrente. No entanto, essa espécie de construção de sentido na arquitetura não tem o intuito de catalogar determinado tipo de arquitetura, associando-o à uma categoria específica. O objetivo é explorar como determinada obra, ou conjunto de obras, reagem a determinadas variáveis. Como elas respondem às diversas referências que envolvem a atmosfera do mundo atual, que Solà-Morales afirma ser composta por elementos que conformam tais dialéticas. Um exemplo dessa construção é referente a noção de linguagem na arquitetura que, a partir da crise do movimento moderno e a ausência de preceitos normativos, suscitou a busca por parâmetros que pudessem ser utilizados no desenvolvimento da obra arquitetônica. Essa linha de novas proposições estabelece algumas referências segundo a teoria do arquiteto espanhol, tal qual o conceito de autonomia, que surge logo em seguida à crise do movimento moderno, chegando ao que seria o conceito de intempestivo, que estaria associado às produções mais recentes.

A construção do que pode ser identificada como autonomia, parte do princípio que a ideia de uma continuidade progressiva da história termina a partir do momento que o pensamento estruturalista concebe onde qualquer processo é fruto do meio no qual foram construídos. Ou seja, “[...] *as estruturas, as linguagens, os processos de significação eram autônomos por definição, fechados em si mesmos, submetidos pura e exclusivamente a sua autoalimentação*”.⁹⁰ Partindo desse princípio, identifica-se a construção de uma metodologia onde

⁸⁹ Idem.

⁹⁰ Idem. p. 81.

se reconhece um sistema estrutural autônomo, que pode ser" [...] *A arte não é o objeto, não pode ser identificada como um artefato do qual nos apropriamos com independência do processo através do qual se chegou a ele. [...] Somente a partir da estrutura do conjunto e do sistema sucessivo de significantes-significados não é fornecida a possibilidade de receber a ideia, de participar na mensagem autor referencial e autônoma dos processos de produção artística*".⁹¹

Na arquitetura, Aldo Rossi se apresenta como exemplar mais característico dessa metodologia, segundo Solà-Morales. A partir do tratado apresentado no seu livro 'A arquitetura da cidade' [1966], o arquiteto espanhol identifica os parâmetros que o arquiteto italiano utiliza, a fim de definir os elementos autônomos da arquitetura. Tal autonomia ocorre através da independência dos elementos morfológicos em relação as estruturas funcionais da edificação. O tipo arquitetônico surge a partir de elementos que consolidam tal relação, dentro de uma linguagem própria da arquitetura e da cidade, onde as transformações e diferentes formas de percepção são intrínsecas ao universo arquitetônico, sem necessidade de se olhar para 'fora'. A arquitetura fala por si só, e é na cidade, e através dela, que ocorre tal narrativa. Segundo Solà-Morales, "[...] *Com o passar dos anos pudemos ver a obra de Aldo Rossi como o discurso do interior da arquitetura em um universo onde a inter-relação das principais tipologias, o jogo de sua figuração reduzida, os traços essenciais constituem o procedimento de seu fazer arquitetônico*".⁹² No entanto, uma das principais críticas feitas ao Rossi é que seus projetos se destinavam muito mais a expressar as ideias do arquiteto, do que corresponder ao uso ao qual estavam previstos. Rossi estava mais preocupado com o processo do que com a execução e materialização da obra em si.

A fim de ilustrar outras formas de expressar a autonomia na arquitetura, fruto das inquietações pertinentes a esse período – década de 70 –, assim como Rossi, Solà-Morales cita o grupo de arquitetos nova-iorquinos que ficou conhecido como Five Architects. No entanto, a autonomia presente no discurso dos arquitetos americanos não se fundamentava em um discurso radical em relação ao movimento moderno, e sim como uma espécie de continuidade dos princípios modernistas, mas se colocando de forma crítica. Segundo o arquiteto espanhol, o grupo dos cinco arquitetos propõe o que ele identifica como sendo o "[...] *jogo interior do campo de ação estabelecido pela arquitetura moderna em seus momentos iniciais. Não importa que*

⁹¹ Idem. p. 83.

⁹² Idem. p. 84.

após, essa própria autonomia tenha se dispersado para caminhos diferentes. [...] E em todos eles a arquitetura se alimentava de sua própria história que surgia a partir do interior de suas próprias regras e protocolos [...]”.⁹³

Ao percorrer as transformações ocorridas, fruto da crise do pós-guerra, Solà-Morales identifica como o discurso crítico a esse trágico acontecimento da história, acaba por gerar formas de expressão cujo objetivo não é materializar ou produzir algo, propriamente dito. Tal qual a ideia de autonomia apresentada anteriormente, o objeto não é mais relevante que a ideia, mas nesse caso a construção do pensamento não tem como objetivo um resultado formal. Diante do terror ocorrido nas duas catástrofes proporcionadas pela razão humana, a forma perde o sentido, e a partir daí, surgem grupos que se voltam muito mais para uma ação crítica e ausente de ideologias, e que se posicionem de forma niilista. A referência no universo das artes serve como parâmetro para exemplificar tal discurso, tendo como representantes os grupos Cobra, Fluxus e o movimento dadaísta, que “[...] *devem ser vistos como a expressão na própria prática artística da desconfiança, que os artistas tentem por conta própria qualquer coisa que não seja sua própria destruição*”.⁹⁴ Nesse período, os reflexos oriundos dos horrores ocasionados pela guerra, faz com que a expressão da forma através das artes se apresente deformada ou inexistente.⁹⁵

Ao transpor o discurso para o universo da arquitetura, Solà-Morales evidencia alguns exemplos, tal qual o grupo dos situacionistas, que construíram um pensamento crítico em

⁹³ Idem. p. 85.

⁹⁴ Idem. p. 87.

⁹⁵ As colocações feitas por Solà-Morales permitem fazer uma associação, pois, assim como ocorre hoje, nos anos cinquenta ocorreu o que muitos definem como uma ‘ressaca’ em relação à racionalidade, onde as diretrizes que regiam a forma de se pensar da humanidade passaram a ser revistas, principalmente após as duas grandes guerras e todo impacto que ela suscitou. De alguma maneira essa intenção de se rever e transformar a imagem e a figura humana em outros campos das artes se fez presente, como por exemplo, na pintura, onde ela se colocou ausente no expressionismo abstrato de Pollock, ou deformada nas telas de Francis Bacon, como define a linha dialética estabelecida pelo crítico de arte Arthur C. Danto. Essa transformação e nova visão de se perceber a forma e, principalmente o espaço, também ocorreram na arquitetura pós-guerra, e permitiu que esse desvencilhar das amarras dos dogmas que regiam o modo de se conceber a arquitetura, propiciasse uma produção arquitetônica oriunda de uma abordagem mais ampla e que se assemelha ao momento atual. Estabelecendo uma espécie de intervalo, onde esse silêncio gera uma importante reflexão sobre a concepção e experimentação da forma, e do vazio. Como o próprio Solà-Morales coloca: “*Hoje não estamos na mesma situação. Mas o retorno do sujeito, da psicologia da percepção global, da experiência do vazio, das inevitáveis presenças da função e do lugar, do movimento e a ausência de qualquer tipo de limite parece ter novas formulações no contexto atual*”. Idem. p. 21.

relação ao urbanismo moderno e sua proposta extremamente rígida e funcionalista. O objetivo dos situacionistas era confrontar o “[...] *desenho ‘racional’ nascidos de uma Bauhaus determinista e parafascista [...]*”,⁹⁶ propondo a vivência da cidade através de acontecimentos oriundos da experiência sensorial. Discurso próximo ao proposto pelos dadaístas que tinham como resultado os *‘happenings’* e as performances artísticas. Outra referência que possibilita uma associação no campo da arquitetura é o manifesto crítico apresentado pela Escola de Veneza, onde os argumentos apresentados em seu manifesto vão de encontro com o conceito de ideologia, “[...] *no sentido negativo que esta palavra tem na tradição marxista e no sentido mais preciso que este termo significa no pensamento da Escola de Frankfurt. [...] É o mecanismo recorrente pelo qual, por trás dos grandes propósitos emancipadores das propostas arquitetônicas e urbanísticas, aparecem sempre as ruínas, o destroço e o vazio*”.⁹⁷

A desconstrução da ideologia talvez seja um dos vértices mais agudos da construção do cenário atual da arquitetura. A dificuldade de se estabelecer premissas que englobem toda a produção contemporânea, faz com que a ideologia passe a ser não ter ideologia. Nesse sentido, o tom crítico aos dogmas que fundamentaram os padrões e formas do passado, resulta no que Solà-Morales define como o discurso teórico-crítico. Esse discurso tem como resultado projetos de arquiteturas que se apresentam ou de forma crítica ou até mesmo inviáveis de serem executadas, e que podem ser identificadas “[...] *nos desenhos de John Hejduk, de Massimo Scolari, os dos membros do Superstudio, dos anos de juventude de Hans Hollein ou de Bernard Tschumi, a evocação de arquiteturas impossíveis, de ruínas, de absurdos espaciais, ou de paradoxos conceituais, participam também do mesmo clima radical e da mesma perda da confiança na possibilidade de uma arquitetura realmente passível de ser construída e culturalmente válida [...]*”.⁹⁸

Segundo Solà-Morales, se a construção da linguagem no discurso da crítica radical é a ausência de uma ideologia, que se aproxima de uma forma de expressão quase niilista, o conceito de liberalismo se apresenta como a proposta de deixar que os elementos possuam autonomia e que se ajustem de forma mais livre, segundo suas próprias regras subjetivas. Pode-se entender que tanto a crítica radical como o liberalismo, são duas faces de uma mesma moeda. Nesse caso, se a ideia da crítica radical era não ter ideologia, no discurso do

⁹⁶ Idem. p. 88.

⁹⁷ Idem. p. 88-9.

⁹⁸ Idem. p. 89-90.

liberalismo, a ideologia é que ela se ajuste de acordo com as dinâmicas ocorridas. Ou seja, uma ideologia que possui uma estrutura aberta.

Ao traçar um perfil de como tal conceito se apresenta no campo das artes e da arquitetura, Solà-Morales aponta o que seria o discurso estético liberal, tendo como resultado o conceito de realismo liberal. Tal realismo, pode ser identificado no campo das artes através das expressões conhecidas como ‘hiper-realistas’. *“Esse realismo tem uma fundamentação teórica precisa. A relação entre o sujeito e os objetos é clara, estável e descritível através de procedimentos de imitação. O realismo pictórico e escultórico não tem dúvidas sobre a realidade nem sobre a verdade de nossa percepção dela”*.⁹⁹

Sendo assim, segundo o arquiteto espanhol, tanto a arquitetura pós-moderna como as arquiteturas definidas como ‘hi-tech’, fazem parte do grupo de movimentos que possuem características que estão associadas ao conceito de realismo liberal.¹⁰⁰

A associação da arquitetura pós-moderna como uma referência ao discurso do liberalismo está presente na utilização de um repertório de elementos que, ao serem reproduzidos nos dias de hoje, podem ser associados a diversos outros significados. Como ele mesmo se refere, “[...] *O aparente historicismo da reutilização de estereótipos estilísticos do passado não é mais que um ato de plena confiança na possibilidade de sua repetição, à margem da história [...]*”.¹⁰¹

Ao citar os arquitetos Robert Venturi e Colin Rowe como exemplos dessa forma de expressão, tem como objetivo identificar a estratégia de cada um para aplicar o conceito de ‘liberalismo’ através das suas obras. Seja pelo que Venturi define como ‘complexidade’, que se desenvolve em diversos outros sentidos e referências a partir das suas conceituações, tais como a ideia de ambiguidade, contradição, etc. Ou, no caso de Colin Rowe, nos princípios do conceito de ‘collage’, onde o arquiteto inglês busca diferentes associações a partir da reutilização de elementos formais e suas aplicações. Em ambos os casos, é possível identificar uma livre interpretação na utilização a partir das linguagens da forma que se consolidaram através da história. A redução da forma através da utilização de estruturas, cujo desenho apresenta códigos compositivos pré-estabelecidos no decorrer do tempo, permite que seja

⁹⁹ Idem. p. 92.

¹⁰⁰ “Na arquitetura, igualmente, o realismo liberal teve seus êxitos mais estridentes através de duas orientações aparentemente diversas, mas na realidade unidas pela mesma concepção do conhecimento e da representação [...]”. Idem.

¹⁰¹ Idem.

construído um discurso aberto à várias associações e interpretações. A linguagem permite múltiplas leituras, “[...] *aceitam e promovem um sistema discursivo rico, variado, múltiplo, mas finalmente transparente, descodificável, transferível e verdadeiro*”.¹⁰²

O princípio da transparência, no sentido de apresentar de forma clara e direta os parâmetros que regem determinada arquitetura, e dessa maneira permitir as diversas analogias possíveis, é identificado também na arquitetura definida como ‘*hi-tech*’. No entanto, se na arquitetura pós-moderna essa transparência está associada a composição formal, permitindo que se dê múltiplas interpretação aos signos que ela conforma, na ‘*hi-tech*’ essa ideia está diretamente atrelada a estrutura do edifício, onde fica evidente a relação dos parâmetros técnicos que materializam o objeto. “*Os arquitetos ‘hi-tech’ também são liberais, convencidos da relação clara e definitiva entre a função e a sua forma, entre a exigência construtiva e sua resolução técnica*”.¹⁰³

No entanto, por mais que se apresentem como conceitos que possuam estruturas mais frágeis, e por isso flexíveis – tal qual pressupõe o conceito de arquitetura frágil –, Solà-Morales acredita que os conceitos apresentados, tanto nas ideias niilistas, como nas que se fundamentam nas tipologias formais ou nas transparências tecnológicas, ainda carecem de um princípio menos restritivo. Nesse sentido, o arquiteto espanhol busca através do conceito de intempestivo, estabelecer quais seriam as formas e objetos presentes na produção contemporânea que manifestam de melhor modo o estado atual da arquitetura. Refere-se então à ‘arquitetura débil’ através da afirmação de que “*a debilidade se interpreta precisamente como a manifestação arquitetônica da arquitetura contemporânea*”,¹⁰⁴ sendo tal conceito capaz de abranger a diversos fatores e campos.

Ao revisitar os preceitos já apresentados na conceituação da ‘arquitetura débil’, tal qual a desconstrução da ideia de um tempo contínuo, que foi desenvolvida pelos pós estruturalistas, e a noção de ‘*plié*’ e de ‘*milleplateaux*’, de Deleuze, Solà-Morales define o que poderia ser uma arquitetura intempestiva. Uma arquitetura que pressupõe o imprevisto, o súbito. Para estruturar esse raciocínio, o arquiteto espanhol cita a arte minimalista, desenvolvida por artistas a partir dos anos sessenta, tendo como principais referências os americanos Donald

¹⁰² Idem. p. 93.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Idem. p. 96.

Judd, Richard Serra, Robert Morris e Richard Artschwager. A arte minimalista busca a redução ao limite do sentido, que pressupõe as restrições formais estereotípicas, apresentadas pela arquitetura pós-modernistas, ou inerentes a técnica, como na arquitetura ‘*hi-tech*’. Esse limite que propõe o minimalismo é “[...] *a atividade produtiva a partir dos dados elementares da percepção do mundo exterior [...]*”¹⁰⁵ onde “[...] *não há nenhuma vontade de estabelecer tipologias permanentes, nem de evocar estruturas profundas reconhecidas na interpretação do objeto artístico*”.¹⁰⁶

A estratégia de Solà-Morales de utilizar outras formas de expressão – artes plásticas, literatura – para identificar conceitos que estão associados a prática da arquitetura, tem como principal objetivo reduzir os parâmetros que dão significado a ideia que está sendo construída. Ao reduzir os parâmetros que influenciam a materialização do objeto, ou a conceituação da ideia, o arquiteto espanhol consegue entender os limites que regem tal princípio, e dessa maneira ser mais preciso ao apontar as premissas que de determinado conceito. Por ser uma atividade extremamente complexa, a arquitetura acaba por adensar muito mais variáveis do que uma obra de arte, por exemplo. Nesse sentido, fica mais claro, na apresentação feita, quando ele utiliza como referência a representação de uma escultura, onde os limites entre objeto, matéria, forma, técnica, podem ser identificados com mais clareza. E é exatamente partindo desse princípio, que Solà-Morales relaciona as obras dos arquitetos Álvaro Siza,¹⁰⁷ Tadao Ando¹⁰⁸ e Frank O. Gehry¹⁰⁹, como as que melhor representam uma arquitetura intempéstiva. Uma arquitetura que “[...] *nasce à intempérie de qualquer sistema de princípios, de tradições,*

¹⁰⁵ Idem. p. 95.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ “*Os deslocamentos geométricos, os deslizamentos, as distorções no paralelismo, os acasalamentos incompletos de suas formas são expressões de uma arquitetura que se produz ex novo em cada ocasião [...]* A celeridade sutil dessas intenções e a redução ao mínimo dos recursos semânticos, privilegiando, em troca, todos os conteúdos sintáticos”. Idem. p. 96-7.

¹⁰⁸ “*Em Ando, sua produção são todas e cada uma de suas obras. Cada uma, como uma experiência autônoma. Cada uma, perfeitamente separável das outras. São arquiteturas que em boa parte se auto definem. Não obedecem a nenhum contexto. Não imitam a tradição. Se se referem à cultura local, fazem isso como ausência, como vazio, como cancelamento de toda afirmação [...]*”. Idem. p. 97.

¹⁰⁹ “[...] *Suas obras são o que são e não se referem a outras obras diferentes, anteriores ou comparáveis. É uma arquitetura de instalação, inclusive pela fragilidade deliberada de seus materiais e pelo descuido deliberado que há em sua obra com relação ao técnico, pela ausência das firmatas vitruvianas*”. Idem. p. 97-8.

ou de códigos linguísticos. É a que por esse motivo apresenta uma devastação radical, falta de solo, que se apresenta a partir da singularidade de um acontecimento [...].¹¹⁰

Lugar: permanência ou produção

Ao questionar a estrutura que define a nossa percepção de espaço, Solà-Morales fundamenta seu pensamento a partir das transformações e descobertas presentes em disciplinas extraordinárias ao universo da arquitetura. Através dessas mudanças, a noção de espaço deixa de ser um conceito *a priori*, e passar a ter uma relação direta com a prática arquitetônica. Ao citar Kant, Newton, Einstein, dentre outros, o arquiteto espanhol define que “*para a arquitetura a noção de espaço está ligada ao desenvolvimento da cultura moderna. Podemos afirmar que a arquitetura como produção de espaço, de espaços pós-euclidianos, em um repertório infinito de possibilidades, gerada pelas ciências modernas no campo da física, biologia e psicologia, é exatamente paralela ao desenvolvimento das investigações às quais acabamos de nos referir*”.¹¹¹

Nesse sentido, da mesma maneira que Solà-Morales identifica a necessidade de estabelecer preceitos menos rígidos para as diversas categorias associadas à disciplina da arquitetura, o mesmo ocorre na busca de identificar quais seriam as qualidades que poderiam ser identificadas na noção de espaço. E isso se dá através de um processo, onde a busca da representação dessa nova ideia de espaço está muito mais atrelada ao movimento. Ou seja, um espaço mais associado ao tempo, que evidencia a experiência de quem o percebe e o vivencia. Sendo assim, a arquitetura tem como princípio ser a expressão humana capaz de criar tal espaço. A arquitetura possui a vantagem em relação às demais artes de criar a realidade. E essa realidade passa pela ideia de conformar tais dimensões, onde as definições de altura, largura e profundidade são intrínsecas ao tempo.

Porém, a partir do pós-guerra, a concepção de um espaço que reflete as ideias de movimento, através de uma experiência que aconteça de forma encadeada e sequencial passa a fazer menos sentido, e começa a ser questionada, tal qual os preceitos dos ideais da arquitetura moderna. Esse questionamento é identificado por Solà-Morales como a substituição do conceito de espaço pelo conceito de lugar, onde a experiência está associada à fenomenologia,

¹¹⁰ Idem. p. 95.

¹¹¹ Idem. p. 104.

e de certo modo a essência. Tal qual o arquiteto espanhol identificou no conceito relacionado a linguagem, onde existe uma busca pelos limites que pressupõem a forma ou a técnica, o mesmo pode ser identificado no conceito de espaço. Como reflexo dos conceitos e ideais inerentes ao período atual, pois a “[...] *tarefa da arquitetura é de edificar locais para o morar. Da mesma maneira que não há essências universais, somente existências históricas, particulares e concretas, também não há espaços elaborados in vitro, experimentos de tipo geral*”.¹¹² Portanto, a construção da ideia de lugar está vinculada ao tempo não somente como uma variável que se enquadra nas dimensões pré-definidas, mas também nas dimensões que extrapolam esses limites, presentes nas categorias temporais de presente, futuro e passado. A partir desses parâmetros, Solà-Morales aponta os diversos fatores que determinam esse ‘lugar’, onde, a partir das mudanças que as filosofias existencialistas proporcionaram, a prática da arquitetura está “[...] *comprometida com os dados previamente existentes do *genius loci*, da história, dos mitos, do simbolismo e do significado de um sítio*”.¹¹³

Solà-Morales identifica o conceito de ‘*genius loci*’, desenvolvido pelo historiador norueguês, Christian Norberg-Schulz, como um dos principais reflexos dos pensamentos existencialistas, onde através de tal conceito é possível identificar o ‘espírito’ de determinado sítio, e de que forma ele influencia a prática da arquitetura. Segundo tal princípio, descreve que, “[...] *a tarefa da arquitetura está sempre ancorada em algo previamente existente. A geografia e a história deram as mãos no local que, dessa forma, determina de maneira precisa a ideia geral de espaço e de tempo. A noção de lugar corresponde a uma ideia continuísta do processo da arquitetura. Sua vocação é servir ao descobrimento do que existe previamente, como um fundo permanente do qual a arquitetura retira raízes, traços, constantes*”.¹¹⁴ Esse pensamento reflete a produção arquitetônica da época, cujos arquitetos Aldo Rossi e Robert Venturi,¹¹⁵ podem ser identificados como principais representantes. Ambos buscam, através das suas obras, expressar o discurso atrelado a ideia de que o lugar se apresenta como o mais relevante fator de desenvolvimento do projeto arquitetônico, e a construção da obra em si. Seja através dos arquétipos formais ou da linguagem contextual, ambos buscam identificação com a história do lugar a qual a sua arquitetura está relacionada. No entanto, a partir do

¹¹² Idem. p. 106.

¹¹³ Idem. p. 107.

¹¹⁴ Idem. p. 108.

¹¹⁵ “A noção de lugar como categoria central para a definição da arquitetura foi fundamental no pensamento de arquitetos aparentemente tão diversos como Aldo Rossi ou Robert Venturi [...]”. Idem.

momento em que a filosofia existencialista começa a ser questionada, a representação estilística dessas arquiteturas também entra em crise. Já não faz sentido “[...] *uma cultura conservadora da cidade, de mimese do passado e, sobretudo, comprometida com qualquer ideia de recuperação, permanência, proteção e lembrança do gênio do lugar*”.¹¹⁶

Conforme já apresentado por Solà-Morales, vivemos em um período onde as diversas transformações que permeiam a nossa forma de apreender o mundo são fatores determinantes para o desenvolvimento das diversas áreas da nossa sociedade. Especialmente da prática arquitetônica. Nesse sentido, a ideia de uma arquitetura que corresponda ao lugar e ao contexto que está inserido, tende a fazer menos sentido. Diante da interconectividade e da multiplicidade que se faz presente, as informações e referências transitam de modo tão diverso, que dificulta a definição dos limites do espaço, e principalmente do tempo do que seria a arquitetura nos dias de hoje. “[...] *somos estrangeiros da nossa própria pátria [...]*”.¹¹⁷ Nesse sentido, Solà-Morales constrói o conceito que demonstra que as maneiras de se expressar, principalmente culturais, através das artes e, conseqüentemente, da arquitetura, não são mais restritas a determinado lugar. Provavelmente, fruto dessa busca pela essência de uma linguagem própria da arquitetura, os elementos que conformam a prática contemporânea, tendem a não mais ser definido pelo local que a obra está inserida.

Partindo desse pressuposto, tendo como princípio uma reação ao estruturalismo, o ‘desconstrutivismo’ surge como uma linguagem a ser utilizada também na prática da arquitetura. Inicialmente associado à filosofia e à literatura, Solà-Morales identifica que essa expressão, na arquitetura, é apenas uma metáfora de tal linguagem, onde o “[...] *formalismo evidente que inunda as experiências desse breve, mas significativo fenômeno arquitetônico do final da década de oitenta, é mais um reflexo do vazio e do niilismo cultural do que uma manifestação de um estilo ensimesmado*”.¹¹⁸ Há nesse processo de se expressar o espaço, que atenda às demandas da sociedade onde o estímulo às transformações é extremamente pertinente, uma forma de se representar esse intervalo. Como define Solà-Morales, as formas da arquitetura desconstrutivista são metáforas do vazio, onde os limites dos elementos que conformam essa estrutura morfológica se apresentam de um modo indefinido, sem que haja uma leitura ou compreensão clara do objeto. Termos como “[...] *a destruição, a desordem, a*

¹¹⁶ Idem. p. 109.

¹¹⁷ Idem. p. 109.

¹¹⁸ Idem. p. 110.

ruptura, o infinito deslize, o deslocamento das coisas [...],¹¹⁹ são associados a tal linguagem arquitetônica.

No entanto, é exatamente nesse entre, nesse intervalo, nessa ausência de definição, de conclusão, que é possível identificar o que o arquiteto espanhol estabelece como o lugar da arquitetura contemporânea. Pelo fato de estar associada a preceitos formais, a arquitetura desconstrutivista acaba por não definir da melhor maneira o que seria a noção do espaço na contemporaneidade. No entanto, é essa ausência de limites que define a ideia de espaço que representa os conceitos presentes na fala de Solà-Morales, tal qual a ausência de resoluções e de certezas. Ao perceber que a noção de lugar está sempre atrelada a ideia de tempo, se por um lado existe o conceito de lugar resoluto, associado a memória do lugar, o arquiteto espanhol identifica o acontecimento como resultado de um espaço e de um tempo indefinido, de um lugar imprevisível. E a fim de corresponder aos anseios da contemporaneidade, é necessário que a arquitetura se desprenda dos preceitos estáveis que por tanto tempo foram determinantes na prática da arquitetura. Conceitos como '*firmitas*', '*genius loci*', devem ser deixados de lado, a fim de atender à experiência imprevisível e em constante transformação da vida contemporânea. Como conclui Solà-Morales:

“De mil locais diferentes continua sendo possível a produção do local. Não mais como a revelação de algo existente permanentemente, mas como a produção de um acontecimento. Não se trata de propor uma arquitetura efêmera, instantânea, frágil e passageira. O que se defende nessas linhas é o valor dos locais produzidos pelo encontro de energias atuais, graças à força de dispositivos de projetos capazes de provocar a extensão de suas ondulações e a intensidade do choque que sua presença produz”.

*“O local contemporâneo tem que ser um cruzamento de caminhos que o arquiteto tenha o talento de apreender. [...] uma fundação conjuntural, um ritual do tempo e no tempo, capaz de fixar um ponto de intensidade própria no caos universal de nossa civilização metropolitana”.*¹²⁰

¹¹⁹ Idem. p. 111.

¹²⁰ Idem. p. 114.

Diferença e limite: individualismo na arquitetura contemporânea

No que se refere a ideia de identificar as formas de se compreender a produção sociocultural de um determinado período, para Solà-Morales, é necessário que se olhe para o indivíduo. Principalmente se não houver a presença de dogmas que determinem os parâmetros das ideias e objetos produzidos nesse recorte de tempo específico. Dessa forma, se pautando nas filosofias de Nietzsche e Hegel, o arquiteto espanhol constrói sua linha de raciocínio presumindo que o autor, mais do que responsável por expressar apenas seus anseios, faz parte do meio que está inserido, e por isso é reflexo das forças que influenciam sua forma de pensar e de criar. *“Não estamos no momento de fazer uma reflexão filosófica com a finalidade de aprofundar o diagnóstico da situação atual. No nosso caso, se trata de deixar claro que nosso tempo carece de um sistema de valores em cuja vigência haja um acordo coletivo suficiente para servir de base das atividades práticas, como a produção artística e arquitetônica, que sempre são a manifestação sensível das ideias dominantes no seio de uma civilização”*.¹²¹

Para tanto, como pode ser visto no discurso de Solà-Morales, e de outros arquitetos que buscam olhar para a produção arquitetônica contemporânea, a dialética entre teoria e prática na arquitetura está relacionada diretamente à produção específica. Essa especificidade pode ser identificada no conjunto da obra de determinados arquitetos, que buscam expressar os anseios e as experiências que conduzem a sua produção. Ou de determinado conjunto de obras que respondem a uma questão específica, sobre a influência do lugar, da cultura, e da sociedade, as quais elas estão inseridas. Isso é o que pode se compreender como a estratégia proposta por Solà-Morales afim de *“[...] investigar como são as obras de arte repletas de significado em uma situação de crise. [...] analisar algumas das arquiteturas recentes de forma precisa, com o esforço de construir não uma edificação, mas um sentido, partindo exatamente da precariedade da situação presente, da dispersão de valores, da ausência de referências imóveis sobre as quais possa se assentar as obras”*.¹²²

Seguindo essa proposta, Solà-Morales identifica, através da análise de determinados arquitetos, a presença do que ele denomina como diferença e limite. Uma dicotomia que se faz presente na arquitetura dos últimos anos, onde as duas linguagens estão associadas a uma

¹²¹ Idem. p. 119.

¹²² Idem.

ideia de tempo. Tempo no sentido de identificar os parâmetros que fundamentam a identidade da obra arquitetônica, seja pela experiência sensorial ou pela memória cognitiva. A partir dessa ênfase, alguns conceitos que podem ser identificados na produção de determinados arquitetos, se estruturam na dialética entre teoria e prática, onde, de acordo como perfil de cada um, tendem a se voltar mais para uma categoria, ou para outra. “[...] *Morfologia e tipologia pareciam estar situadas no centro de um novo embasamento teórico através do qual a prática pode fugir da arbitrariedade e do despropósito*”.¹²³ No entanto, vale destacar que, assim como pressupôs o historiador Reinhart Koselleck – ao decorrer acerca das categorias temporais futuro e passado¹²⁴ –, as duas categorias presentes na dialética sobre o indivíduo proposta por Solà-Morales não se apresentam apenas através de uma contraposição simples e direta. É possível também estabelecer como as duas categorias podem ser percebidas como complementares entre si.

Primeiramente, Solà-Morales apresenta o que seria a categoria atrelada à ideia da diferença, que se percebe como uma pesquisa aos tipos arquitetônicos, associada ao passado, e principalmente à memória. No entanto, para ele, seria um equívoco reduzir essa linguagem ao que foi definido como arquitetura pós-moderna, cuja expressão se dava através da reprodução de elementos e formas, remetendo a uma espécie de gramática própria da arquitetura. “[...] *Não se trata de historicismo. Também não é um mercado fácil de elementos significantes. É*

¹²³ Idem. p. 121.

¹²⁴ No texto ‘Espaço de experiência e horizonte de expectativa’, Koselleck pondera sobre as duas categorias que configuram a temporalidade através da história. “[...] A abordagem formal que tenta decodificar a história com essas expressões polarizadas só pode pretender delinear e estabelecer as condições das histórias possíveis, não as histórias mesmas. Trata-se de categorias do conhecimento capazes de fundamentar as possibilidades da história. Em outras palavras: todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem. Com isso, porém, ainda nada dissemos sobre uma história concreta – passada, presente ou futura”.

[...]

“[...] as categorias ‘experiência’ e ‘expectativa’ pretendem um grau de generalidade mais elevado, dificilmente superável, mas seu uso é absolutamente necessário. Como categorias históricas, elas equivalem às de espaço e tempo”.

[...]

“[...] experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futur. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político”. KOSELLECK, Reinhart. p. 307-8.

uma operação elaborada na qual o sujeito, a partir de si mesmo, estabelece o sentido radical da diferença, a distância atual dentre o presente e qualquer passado, e a figuração elaborada de uma repetição que pretende evocar um mundo permanente impossível do essencial arquitetônico".¹²⁵ E presente nesse discurso, Solà-Morales identifica que a obra de determinados arquitetos¹²⁶ reflete esse anseio, onde a presença de referências a esses tipos históricos está mais associada à memória e à subjetividade de seus autores, e menos a reprodução mimética desses elementos historicistas. Há uma espécie de filtro, definido por essa distância entre o tempo decorrido do momento que surge a morfologia a qual o olhar desse arquiteto utiliza como referência, e o momento atual, de onde ele estabelece esse ponto de observação. Sendo assim, tais projetos “[...] *aparecerão como propostas feitas da distância irresgatável de sua condição contemporânea – diferença*”.¹²⁷

Solà-Morales utiliza como referência algumas expressões da arte contemporânea, a fim de ilustrar as características inerentes aos conceitos de ‘diferença’ e ‘limite’ na arquitetura. Tanto a arte ‘*povera*’ como a arte minimalista, dentro dos limites inerentes ao campo das artes, possuem elementos que expressam esses dois modos de se pensar e produzir a arquitetura na atualidade. Ambas buscam remeter à sensibilidade subjetiva do indivíduo. Mas, se na arte ‘*povera*’ essa sensibilidade está mais voltada para a memória, na arte minimalista ela ocorre a partir da experiência. “*Da mesma maneira que se produziu uma revisão subjetiva dos fundamentos da arquitetura através de suas estruturas históricas, houve também a produção de um movimento de nova fundamentação, baseado nos dados elementares da experiência*”.¹²⁸

Sendo assim, tal qual ocorre na arte minimalista, o intuito é de manifestar uma espécie de síntese que permita que a forma e a ideia estejam associadas no que poderia ser a essência da percepção. Essência essa que é pré-existente aos parâmetros definidos pela história e até mesmo da memória. “[...] *Levar a experiência estética, e por isso significativa, até as*

¹²⁵ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. 2003. op. cit., p. 123-4.

¹²⁶ “*As obras inteligentes de Aldo Rossi, Michael Graves, Rafael Moneo, Mario Botta e de tantos outros são valiosas arquiteturas contemporâneas que já não podem ser entendidas como aplicações bem fundamentadas do conhecimento da história [...]*”. Idem. p. 123.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Idem. p. 124.

fronteiras do insignificante e do óbvio".¹²⁹ A expressão do limite na arquitetura se aproxima muito com os métodos utilizados pelos artistas minimalistas. Busca-se explorar os limites da matéria, do material, que define a superfície que dá forma ao objeto, tanto na obra de arte como na obra arquitetônica. Outra característica é a utilização de procedimentos que configurem uma suave intervenção no objeto, seja através da fragmentação da geometria ou conformação de um intervalo que defina o vazio. Ao transpor para a escala da arquitetura, Solà-Morales cita alguns arquitetos¹³⁰ que se caracterizam por expressar nas suas obras as premissas do que seria essa arquitetura minimalista. Uma arquitetura onde "[...] *o que estabelece o significado não é o contexto, nem a tecnicidade, nem o sentido do local, nem as referências tipológicas ou figurativas a outras arquiteturas do passado. [...] Sua arquitetura é, em certo sentido, muito mais imediata, direta, perceptível através da experimentação sinestésica dos que a contemplam*".¹³¹

Para Solà-Morales, ambos os conceitos buscam se aproximar do que seria a essência da arquitetura. No entanto, partindo dos parâmetros presentes no conceito de 'arquitetura débil', e ao comparar com as intenções levantadas no que seria a arquitetura baseada nas diferenças, a ideia de uma arquitetura voltada para o limite responderia de melhor forma às questões referentes à arquitetura contemporânea. Fundamentar-se nos limites da experiência do indivíduo que vivencia a obra, definem uma estrutura menos rígida e dogmática do que associar a essência a elementos morfológicos presentes em um tipo associado a memória. Para o arquiteto espanhol a experiência da matéria é mais aberta a subjetividade do que a imagem da forma, e por isso, mais frágil. "*Na crise contemporânea, a arquitetura do limite é o caminho mais frágil e mais certo para voltar a encontrar a experiência estética profunda, ou seja, técnica e poética, tecné y poesis da arquitetura*".¹³²

¹²⁹ Idem. p. 125.

¹³⁰ "*Nas arquiteturas lacônicas de Herzog e De Meuron, no reducionismo de Eduardo de Souto de Moura ou de Juan Navarro Badeweg, no gestual controlado de Jordi Garcés e Enric Sória, na qualidade de monumental estrita de Francesco Venezia ou de Roberto Collovà, descobrimos um processo de refundação da arquitetura tão afastando da eficácia moderna assim como da memória histórica pós-moderna*". Idem. p. 126.

¹³¹ Idem. p. 126.

¹³² Idem. p. 127.

Sadomasoquismo . crítica e prática arquitetônica

Complementando a estrutura narrativa das questões enfrentadas pela contemporaneidade, que nesse caso se reflete na produção arquitetônica contemporânea, Solà-Morales disserta sobre construção da crítica na atualidade. Como já colocado anteriormente, a diversidade de mudanças e transformações do momento presente, interferem em todas as áreas da sociedade, e, como não poderia deixar de ser, na crítica arquitetônica. No entanto, esse conceito de crítica atrelado ao objeto começa a ser revisto a partir do momento que a própria crítica passa a ter os seus próprios fundamentos, e se transformar, ela mesma, em objeto de análise crítica.¹³³ Nesse sentido, Solà-Morales define a impossibilidade de “[...] hoje, escrever um tratado de arquitetura, visto que é impossível ordenar hierárquica e homogeneamente os conhecimentos técnicos que mudam, em constante inovação [...]”.¹³⁴ Tal inviabilidade na construção de um conceito total, é resultante da diversidade de elementos, sistemas, imagens, enfim, toda a multiplicidade de referências e informações que se sobrepõem e se adensam no que o arquiteto define como construção da memória visual.

No que se refere à relação entre a crítica e prática na arquitetura na atualidade, Solà-Morales define a quebra dos paradigmas da arquitetura moderna como um dos momentos de ruptura do encontro – ou desencontro – entre as duas categorias. Por um lado, a prática arquitetônica estava atrelada diretamente ao processo de execução, e principalmente, pela experiência e ensinamentos frutos da atuação do próprio ofício. Por outro, “[...] *a partir do momento em que cai o sistema ideológico construído pelas vanguardas históricas e o projeto moderno se torna problemático, não é possível projetar uma cidade de uma cadeira com a mesma segurança com que faziam os arquitetos da geração de nossos mestres*”.¹³⁵ Diante da dissociação entre as duas categorias, se faz necessário entender e tentar buscar como apreender a obra de análise, sem que a ela esteja atrelada todas as questões ou pressupostos do universo que a envolve. Se não mais existe um discurso totalizante, é fato que a obra não deve responder a tal anseio. Sendo assim, Solà-Morales define a importância de se perceber as características específicas da obra. Por isso, o arquiteto espanhol deixa claro que os parâmetros de análise não devem ser dissociados das questões inerentes à cultura

¹³³ Ver referência 3, com citação do texto ‘Acerca da crítica aos objetos arquitetônicos’, da arquiteta Laís Bronstein.

¹³⁴ Idem. p. 149.

¹³⁵ Idem. p. 151.

contemporânea, a fim de não se obter um discurso específico ao universo arquitetônico, que por fim “[...] *não apenas demonstram seu total falta de coragem, mas também que pertencem ao grupo dos que Nietzsche chamara de filhos da resignação [...]*”.¹³⁶

Portanto, para o arquiteto espanhol, a construção do discurso interno é um caminho para que se defina as premissas e parâmetros, que se apresentam como reflexos das intenções inerentes a prática da arquitetura na contemporaneidade. Dessa maneira, a dialética entre prática e teoria se articula em um ensaio específico, seja sobre a análise do conjunto da obra de determinado autor, ou na maneira como suas apreensões expressam os paradigmas da atualidade. Solà-Morales usa como exemplo a obra de alguns arquitetos que, em momentos onde a ausência de tratados globais, conseguiram representar as características e influências da época. Nesse sentido, busca-se atrelar os conceitos presentes na prática e na teoria à obra de determinado arquiteto, ou grupo de arquitetos. Portanto, percebe-se que na “[...] *crise das enciclopédias, aqueles arquitetos comprometidos, antes de tudo com a prática, foram capazes de articular um discurso*”.¹³⁷ E assim, Solà-Morales define qual o principal objetivo do seu ensaio sobre a ‘topografia’ da arquitetura contemporânea.

“[...] Não é a crítica, não é a história, não é o tratado, e talvez não devam ser. Mas é o esforço para fugir do isolamento do estudo profissional e do bloqueio dos trabalhos e da experiência pura com o desejo de encontrar uma palavra ouvida”.¹³⁸

2.6. Considerações sobre os conceitos analisados;

Com relação aos autores analisados, é possível estabelecer algumas conclusões que serão utilizadas na leitura do livro de Moneo. Primeiramente, é importante compreender como cada um dos autores aborda a questão da diversidade na arquitetura contemporânea. A partir daí será definido um sistema onde serão utilizados os preceitos de cada um desses autores, a fim de definir um método de se abordar o livro ‘inquietações e estratégias’.

Montaner busca através da sua leitura definir uma espécie de catálogo da arquitetura contemporânea, onde consegue categorizar a diversidade da produção das obras atuais. Esse

¹³⁶ Idem. p. 152.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Idem. p. 153.

método permite abranger uma infinidade de projetos e entender como cada um deles pode ser inserido em determinado grupo. No entanto, suas conclusões se tornam restritivas, tendo em vista que ele acaba sendo bastante específico ao ‘rotular’ as obras. Já a abordagem feita por Vidler busca compreender, a partir do conceito definido por Rosalind Krauss, o que seria o campo ampliado da arquitetura. As categorias criadas por Vidler são mais flexíveis do que a definida por Montaner, permitindo uma maior relação dos arquitetos e suas obras dentre os temas definidos por ele. Ou seja, diferentemente de Montaner, suas categorias são mais amplas, fazendo certo sentido com o título ao qual ele apresenta o texto.

No que se refere aos argumentos colocados por Scoffier, ao definir os ‘quatro conceitos da arquitetura contemporânea’, o que os tornam interessantes é que se tratam de parâmetros que buscam abranger as obras de um modo geral. Ao contrário de Montaner e Scoffier, não se configuram como categorias específicas à determinada obra, mas sim de categorias que não se confrontam em si. Para os autores anteriores, quase sempre, determinada obra está dentro de uma categoria ou de outra. Nesse caso, as categorias apresentadas por Scoffier buscam identificar quais são as características inerentes à arquitetura contemporânea e que podem ser identificadas em diversas obras. Independentemente se essa obra é de determinado arquiteto ou associada à um ‘partido’ arquitetônico específico. O objetivo do autor francês é utilizar elementos genéricos à toda obra arquitetônica como forma de expressão do período atual, e como tais obras respondem às questões da atualidade. E tal generalização presente nos conceitos não tem a necessidade de abranger todas as questões às quais a arquitetura tem que corresponder. Como vimos no discurso de Solà-Morales, não se trata de estabelecer um tratado que consiga cobrir o todo arquitetônico, mas sim de definir como será feita essa análise.

Nesse caminho de adotar uma estrutura menos rígida e resoluta para se analisar o livro de Moneo, é possível perceber como a leitura da ‘topografia’ feita por Solà-Morales pode auxiliar na análise dos recortes e escolhas feitas por Moneo no seu livro. Tal qual define Solà-Morales, diante de um cenário de produção arquitetônica onde não se fundamentam dogmas apriorísticos, o conceito de topografia¹³⁹ busca entender como tal multiplicidade se relaciona. Assim como pode ser percebido no livro de Moneo, em sua análise, Solà-Morales relaciona

¹³⁹ **Conceito de topografia:** “Desde uma multiplicidade de plataformas a crítica atual pode acometer a construção de mapas, de descrições que, como cartas topográficas, mostram a complexidade de um território, a forma resultante de agentes geológicos que, silenciosamente, se enfrentam a uma massa aparentemente imóvel, mas cercada por correntes, fluxos, trocas e interações que provocam incessantes mutações”. Idem. p. 19.

arquitetos da atualidade com outros do período tardo-moderno. Ele entende que existe uma similaridade nesses dois momentos, principalmente pela ausência, ou questionamento, dos cânones que servem de base para prática da arquitetura. O objetivo é entender quais as semelhanças que essas obras possuem, a fim de definir algumas categorias que possam ser extraídas dela. Seria uma espécie de dogmas às avessas, onde os arquitetos, através dos seus projetos, buscam corresponder ao ‘*zeitgeist*’, e assim responder às influências de sua época.

Outro ponto a ser destacado é o que se refere ao recorte que ambos arquitetos – Solà-Morales e Moneo – utilizam como referência para desenvolvimento das suas análises. A partir da ideia de ‘topografia’ de Solà-Morales, seria esse o platô utilizado por cada um dos arquitetos, a fim de estabelecer o ponto de observação de onde se posiciona esse olhar sobre a produção contemporânea. Esse lugar representa um campo aberto, um espaço vago, que pode ser preenchido de acordo com as premissas que mais interessam ao arquiteto autor da análise. No caso de Solà-Morales, seu interesse é utilizar arquitetos tardo-modernos e contemporâneos para construção da sua narrativa. Já Moneo, se apropria dos nomes que, para ele, representam os arquitetos que mais influenciaram o cenário da arquitetura nos últimos 50 anos, mas que ainda não ‘atingiram o Olimpo’. E a partir da composição desse grupo de arquitetos específicos, é feita a relação das obras, e ao compará-las, é possível identificar as categorias às quais elas correspondem e como esse conjunto de características podem ser representativos do estado da arquitetura na atualidade.

Portanto, dentre os textos utilizados, o de Solà-Morales é o que melhor corresponde aos intuítos dessa dissertação, exatamente por permitir uma apropriação mais aberta sobre a arquitetura contemporânea. Ou, como o próprio autor define, uma **arquitetura débil**, frágil, que estabelece “[...] *princípios que buscam uma resposta mais flexível, onde a dialética já pressupõe a inexistência de um sistema global, permitindo que as obras arquitetônicas correspondam às diversas influências da contemporaneidade*”.¹⁴⁰ E por isso, tal conceito se apresenta como uma estrutura que possua tal fragilidade, portanto, mais permissiva aos ‘*inputs*’ designados a ela. E é nesse sentido que as referências fundamentadas por Solà-Morales buscam desconstruir os dogmas, por entender que vivemos em uma época onde não se permite mais definir cânones para desenvolver as formas e sistemas, seja em qual área for,

¹⁴⁰ Ver citação na presente dissertação. p. 37.

humanas ou científicas, “*A desconstrução da ideologia talvez seja um dos vértices mais agudos da construção do cenário atual da arquitetura [...]*”.¹⁴¹

Com relação ao livro de Zaera-Polo, pode-se destacar dois aspectos relevantes. Primeiro por reiterar a importância dos nomes utilizados por Moneo em seu livro, apesar de se tratar de um livro mais recente, e por isso não possuir nomes como Stirling, Venturi e Rossi. Porém, os demais estão ali presentes. E também por permitir um aprofundamento sobre o perfil de Moneo, e perceber quais poderiam ser suas inquietações. Dessa maneira, é possível entender melhor o seu ponto de percepção ao analisar os seus ‘colegas’.

¹⁴¹ Idem. p. 44.

3. Análise do livro ‘Inquietações Teóricas e Estratégias Projetuais’

Tomando como base as premissas da primeira parte da dissertação, nesse segundo momento será feita uma abordagem mais específica sobre o livro ‘inquietações e estratégias’, e também sobre o seu autor, o arquiteto Rafael Moneo. O intuito inicial é identificar quais poderiam ser os fatores que, ao longo da sua formação e da sua carreira, serviriam de parâmetros para auxiliar na análise do seu livro. Sendo assim, uma breve biografia sobre o autor permitirá uma aproximação ao perfil do arquiteto espanhol, a fim de entender quais são as características relevantes na sua atuação profissional e também a sua importância no cenário da arquitetura contemporânea. Por exemplo, o fato de Moneo estar presente na seleção feita por Zaera-Polo em seu livro de entrevistas reitera o seu papel de destaque na arquitetura.

O texto de Moneo ‘Paradigmas de fim do século’, também servirá para entender como o arquiteto espanhol compreende a produção arquitetônica contemporânea. Nesse texto, o autor busca identificar como a arquitetura atual se expressa, tendo que lidar com algumas questões, tal qual a definição dos limites da obra arquitetônica. Além disso, a análise do texto complementa a abordagem do capítulo anterior, inserindo Moneo como um desses personagens que possuem o anseio de compreender, ou ao menos investigar, o panorama da arquitetura na atualidade. E confirma a colocação feita pela arquiteta Laís Bronstein, no texto ‘O final da trilogia’, já citado anteriormente [ver nota de rodapé 12].

Em seguida, a análise mais minuciosa sobre o livro ocorrerá de duas maneiras. Primeiramente, se dará através da compreensão do cenário que envolveu o momento que o livro foi produzido, percebendo as influências e fatores que geraram o conteúdo das aulas. Dessa maneira, será possível entender os aspectos e as questões que Moneo buscou abordar em sua pesquisa sobre esses arquitetos. A partir dessa compreensão, pode-se definir como será estruturada a metodologia de análise do livro de Moneo, que terá como princípio a utilização de uma tabela, onde serão inseridos os dados do livro ‘inquietações e estratégias’. A ideia é que essa tabela se apresente como uma estrutura frágil, onde o cruzamento dessas informações permita que ela se molde de acordo as diversas análises que serão feitas. E assim, identificar as categorias que Moneo utiliza para estabelecer sua análise.

3.1. Breve biografia de Rafael Moneo;

A biografia de Moneo permite relacionar alguns acontecimentos que foram marcantes na sua vida, principalmente no que se refere a sua carreira profissional, e auxilia na percepção de suas escolhas e o seu posicionamento sobre o modo de abordar os arquitetos analisados em seu livro. O texto formulado quando ele foi condecorado com o Prêmio Pritzker possui um material abrangente sobre a formação e criação do arquiteto espanhol, ao identificar as figuras e fatores que influenciaram e acompanharam a sua trajetória. Além da possibilidade de entender com mais profundidade como se dá a relação entre a teoria e prática no seu trabalho, e de destacar importantes citações sobre a sua visão a respeito da arquitetura. Sendo assim, apresenta-se um resumo desse conteúdo, considerando os aspectos mais relevantes.

“José Rafael Moneo nasceu na pequena cidade de Tudela, Navarra, Espanha, em maio de 1937. Sua mãe, Teresa era filha de um magistrado de Aragón. O pai, Rafael, que tinha raízes familiares em Tudela, trabalhou lá a vida inteira como engenheiro industrial. [...] Moneo confessa que no início ele se sentia atraído pela filosofia e pela pintura. Ele não se sentia claramente atraído pela arquitetura, mas atribui sua inclinação pela arquitetura ao interesse do pai pelo tema. Foi com dificuldade que ele deixou seus intensos laços familiares, em 1954, para ir para Madri estudar arquitetura”.

“Ele obteve seu diploma de arquiteto em 1961, pela Escola de Arquitetura da Universidade de Madri. E atribui uma grande influência de seu professor de história da arquitetura, Leopoldo Torres Balbá. Ainda estudante, ele trabalhou com o arquiteto Francisco Javier Sáenz de Oiza, dizendo: *‘Quero me tornar um arquiteto como Oiza com todo o entusiasmo que ele demonstra em seu trabalho’*. Ao se diplomar, Moneo foi para Hellebaeck, Dinamarca, para trabalhar com Jørn Utzon, *‘que eu via’*, diz Moneo, *‘como o herdeiro legítimo dos mestres do período heroico’*. Utzon trabalhava no projeto da Opera de Sydney, Austrália. Antes de voltar para a Espanha, em 1962, Moneo diz: *‘Eu viajei pelos países escandinavos, onde tive a sorte de ser recebido por Alvar Aalto, em Helsinki’*”.

De volta à Madri, Moneo ganha o concurso para ocupar uma posição de arquiteto da Academia Espanhola, em Roma, Itália. Ele combinou a viagem a Roma com a lua de mel com sua esposa, Belén Feduchi, filha do arquiteto Luis Feduchi. [...] Durante um *fellowship* de dois anos, ele ficou na Academia Espanhola em Roma, um período que ele considera: *‘fundamental para minha carreira. Permitiu que eu estudasse, viajasse, visitasse escolas,*

conhecesse Zevi, Tafuri, Portoghesi e outros, mais que tudo, conhecer uma grande cidade que causou um grande impacto em minha educação como arquiteto. A vida na academia permitia que estabelecêssemos grandes amizades com músicos, pintores e escultores”.

Voltando a Madri, em 1965, [...] tiveram a primeira filha, Belén. Naquele mesmo ano, ele recebeu sua primeira tarefa importante, a de projetar a Fábrica Diestre, em Zaragoza. No ano seguinte, ele começou a ensinar na Escola de Arquitetura da Universidade de Madri, e publicou artigos sobre arquitetura. Durante esse tempo, ele participou ativamente em reuniões de arquitetos, chamadas ‘Pequenos Congressos’ com a participação dos arquitetos espanhóis mais ativos. Dentre eles estavam Carlos de Miguel, Oiza, Molezún, Corrales, Garcia de Paredes, de Madri, e Oriol Bohigas, Federico Correa, Tusquets, Clotet, Bonet, de Barcelona. Arquitetos estrangeiros também participavam, incluindo Alvaro Siza de Portugal, Aldo Rossi da Itália, [ambos depois receberiam o prêmio Pritzker], e Peter Eisenman dos Estados Unidos e Gregotti. A partir dessas reuniões, Moneo diz: *‘uma nova fase na vida arquitetônica se iniciou na Espanha’*”.

“Em 1968, ele recebeu sua segunda importante missão, o Projeto Urumea, um edifício de apartamentos em San Sebastián [...]”.

“Ele descreve o período em suas palavras: *‘A vida nas escolas, naquele tempo, era difícil. A revolta estudantil de 1968 e a intranquilidade política durante os últimos anos de Franco contribuíram para tornar precária a atividade acadêmica. Era uma batalha tentar que os alunos entendessem a arquitetura como algo interessante, mas aos poucos o ambiente foi mudando. Foi durante esse tempo que, com um grupo de arquitetos, eu criei a revista ‘Arquitectura Bis’, onde foram publicados vários escritos meus’*”.

Em 1974, ele recebeu sua primeira missão para um projeto em Madri, o Bankinter Office Building, feito em colaboração com Ramón Bescós. Logo depois ele foi chamado para fazer o projeto da Prefeitura de Logroño. *‘Esses dois trabalhos me permitiram expressar claramente através da arquitetura’*, diz Moneo. Em 1976, Moneo foi convidado para ir aos Estados Unidos para ser *‘fellow’* visitante durante um ano no Institute for Architecture and Urban Studies e para ensinar na Cooper Union School of Architecture, ambos na cidade de Nova York”.

[...]

“Foi durante esse mesmo período, no final dos anos setenta e começo dos oitenta, que ele se tornou professor visitante nas escolas de arquitetura de Princeton e de Harvard, assim como da Universidade de Lausanne, Suíça”.

“Em 1980, ele se tornou professor de cadeira da Escola de Arquitetura em Madri por cinco anos. Naquela época, ele foi chamado para criar o Museu de Arte Romana em Mérida. Dois anos depois, o Previsión Española Building, em Sevilha se tornaria também seu projeto”.

“Em 1984, Moneo foi nomeado presidente do departamento de arquitetura da Harvard University Graduate School of Design, posição que manteve até 1990. [...] Durante esse cargo, Moneo proferiu a Gropius Lecture em 1990, na qual ele discute sua visão sobre a arquitetura americana. Um de seus princípios foi: ‘Não é possível hoje dar uma única definição de arquitetura. A compreensão atual de arquitetura, conforme acontece provavelmente com a ideia de pintura ou escultura, inclui o que a arquitetura era antes, mas também abarca muitas outras tentativas marginais e não tão marginais de reagir arquitetonicamente a diferentes circunstâncias’, o que o levou a explorar as ideias de necessidade e de contingência em arquitetura. Ele mostrou que a cidade é uma das circunstâncias onde a arquitetura mais se faz necessária, *‘onde a arquitetura costumava manifestar todo seu esplendor, onde a disciplina ainda é necessária com urgência’*[...]”.

Na Conferência anterior de Kenzo Tange, em Harvard, Moneo falou que a arquitetura teria perdido a importância que tinha na sociedade, [...] *‘Victor Hugo disse que os livros haviam matado a arquitetura de catedral. Não era totalmente verdade, mas poderia ser dito hoje que a comunicação de mídia de massa tenha reduzido a relevância arquitetônica’*. Na verdade, ele aponta para o fato de que a arquitetura não é mais vital *‘como reservatório da comunicação simbólica’* nem mesmo *‘do ponto de vista mais pragmático que a identifica nas cidades e habitações’*. Ele anseia por uma época de compreensão do *‘prazer imenso que a verdadeira produção da arquitetura, a construção de edifícios, oferece’*. Ele estimula seus alunos a se tornarem *‘criadores de edifícios’*”.

“Quando construídos, ele afirma que as edificações não são *‘o resultado de um processo nem a materialização de um projeto’* definitivamente não são a propriedade exclusiva do arquiteto. *‘Quando prontos’*, prossegue ele, *‘os edifícios assumem uma vida própria. De todas as artes figurativas e plásticas, a arquitetura provavelmente é aquela em que a distância entre o artista e seu trabalho é maior... a arquitetura implica na distância, de forma que no final, a*

obra permanece só, se apoia por si mesma... uma obra arquitetônica, se bem-sucedida, pode apagar o arquiteto””.

[...]

“De volta à Espanha, em 1990, com todos esses projetos em andamento, ele mudou seu escritório de casa para um edifício a 1.500 metros de distância. Ele ganhou mais dois projetos por concurso: o Kursaal Concert Hall e o Cultural Center de San Sebastián e o Museum of Art and Architecture em Estocolmo, [...]”.

“As atividades de ensino de Moneo se estenderam a vários simpósios e conferências proferidos em várias instituições nos Estados Unidos, [...] na Inglaterra, [...] no Japão [...], Áustria [...], Dinamarca [...], França [...] e [...] Chile [...]”.

Conjuntamente, Moneo desenvolveu um corpo de trabalho como crítico arquitetônico e teórico. [...] A maioria dos textos reunidos nesses volumes foi publicada previamente nas revistas ‘*Oppositions*’, ‘*Lotus*’ e na ‘*Arquitectura Bis*’”.

[...]

Em seus escritos, Moneo usa o projeto da Fundação Miró para ilustrar como o sítio é importante para a arquitetura. ‘*Minha nova construção tenta respeitar os desejos de Joan Miró*’, explica ele, ‘*que queria dar a Palma um local onde jovens artistas pudessem também estudar seu trabalho através da pintura que ainda estavam nas mãos da família. Este sítio já tem a antiga propriedade assim como outra casa e um estúdio construído por Josep Luis Sert em meados de 1950. Infelizmente, a partir daquela época, as propriedades vizinhas foram construídas com arranha-céus, destruindo a vista e literalmente sitiando a propriedade de Miró. Eu decidi que minha nova edificação não deveria ser alta, mas deveria reagir de forma enérgica contra o mundo construído em torno dela. A galeria, elemento chave na nova construção é algo como uma fortaleza militar que se defende de inimigos invasores. Agudo e intenso, o volume ignora sua vizinhança, ou melhor, responde com raiva aos prédios hostis que desgastaram a bela inclinação prévia. As visões estão centradas exclusivamente no Sert Studio, na casa de Miró e montanhas. Além disso, o telhado da galeria é transformado em um lago, que nos permite pensar que é possível recuperar a presença do mar. E, portanto, a água do lago amplia a distância entre o sítio e a vizinhança”*’.

“Moneo prossegue ‘*A arquitetura pertence ao sítio. A arquitetura deve ser adequada, o que significa que deve reconhecer, de alguma forma, os atributos do sítio. Para entender quais são esses atributos, ouvir como eles se manifestam, deve ser o primeiro movimento do arquiteto ao iniciar a pensar em um edifício*’”.¹⁴²

Além do vasto conteúdo descrito acima, o texto biográfico ainda apresenta os diversos projetos desenvolvidos pelo arquiteto espanhol ao longo de sua carreira, além de relacionar as exposições ao qual ele participou expondo seus trabalhos, e também os prêmios e títulos com os quais ele foi honrado pelo conjunto de sua obra.

3.2. ‘Paradigmas de fim do século’, de Rafael Moneo;

No texto ‘Paradigmas do fim do século’ – publicado na revista *Arquitectura Viva*, em 1999 –, Rafael Moneo se propõe a estudar quais seriam os parâmetros e questionamentos associados à prática da arquitetura na conjuntura atual. Além de compreender um pouco mais sobre as inquietações de Moneo, a leitura desse texto também estabelece um vínculo com as ideias apresentadas pelos demais autores analisados na primeira etapa dessa dissertação. Sendo assim, através dessa narrativa, é possível identificar quais são as similaridades e diferenças entre os conceitos apresentados por esses autores e Moneo, e como eles – autores e textos - podem estruturar uma melhor compreensão sobre a produção arquitetônica contemporânea. Inicialmente, Moneo parte do conceito de ‘fragmentação’ que, na sua visão, seria um preceito que domina a contemporaneidade, e que descreve da seguinte maneira.

“[...] Fragmentação é hoje para nós uma metáfora que em termos de forma nos ajuda a descobrir a realidade que nos rodeia e, portanto, vendo as coisas deste modo, nós nos sentiríamos inclinados a dizer que uma arquitetura fragmentada reflete o mundo contemporâneo, caindo uma vez mais na inevitável armadilha do *zeitgeist* para justificar nosso trabalho”.¹⁴³

Partindo desse princípio, Moneo pressupõe que no mundo atual existe certa atmosfera que nos direciona a um mundo sem forma, sem bordas, sem limites. Um mundo que se configura

¹⁴² Biografia retirada do site do ‘The Pritzker Architecture Prize’.

http://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file_fields/field_files_inline/1996_bio_0.pdf

¹⁴³ MONEO, Rafael. 1999.

através da fluidez, onde a transformação é o que mais importa. E a arquitetura deve refletir essa ideia conformando-se através de “[...] *formas partidas e fragmentadas ou por texturas, artífices e reflexos. Inclusive a ideia de edifício enquanto tal está submetida a discussão [...]*”.¹⁴⁴ A fim de identificar as origens da fragmentação, por mais incertas que sejam, Moneo cita algumas possibilidades, dentre elas as obras maneiristas do arquiteto italiano Giulio Romano, ou as barrocas do arquiteto austríaco Fischer Von Erlach. No entanto, no seu entender seriam os projetos desenhados por Piranesi que melhor definiriam as origens da ideia de fragmentação. Porém, no século XIX, a composição arquitetônica estabelecida por uma coleção de tipos não permitiu um maior desenvolvimento de uma arquitetura que correspondesse ao conceito de fragmento, exceto por alguns poucos exemplos.

Sendo assim, é no século XXI, com o surgimento das vanguardas artísticas do início do século, que a fragmentação reaparece. Os primeiros sinais desse ressurgimento se dão nas obras dos artistas cubistas, construtivistas, neoplasticistas e dadaístas. E, imediatamente, essa nova maneira de se interpretar a expressão formal, que não mais se apresentava de forma resolvida e unitária, passa a estar presente também na arquitetura.

“[...] Os arquitetos imediatamente seguiram esse exemplo e então não podemos nos surpreender se usarmos o termo fragmentação quando falamos de Le Corbusier, ou incluir alguns projetos de um arquiteto como Mies. Como Robin Evans observou, o trabalho de arquitetos como Sharoun e Aalto seriam completamente incompreensíveis sem a ideia de fragmento. Vale então afirmar que o modernismo, que atinge seu apogeu nos anos 50, convertendo-se na linguagem das instituições, se serviu da fragmentação mesmo que de modo camuflado. A fragmentação aparece de maneira tangível em algumas obras de Louis Kahn, como o convento das Irmãs Dominicanas, e mais tarde será um discípulo seu, Roberto Venturi, que nos ensina a apreciar a arquitetura a nossa volta, com as anomalias e os encontros, as colisões e rupturas”.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ Idem.

Então, Moneo destaca que seria exatamente através da obra ‘*Collage city*’, de Colin Rowe e Fred Koetter, em conjunto com as abordagens teóricas feitas por Venturi e os pensamentos dos arquitetos da ‘*tendenza italiana*’, que o conceito de fragmentação ganha força na teoria da arquitetura. E é quando ele identifica que a “[...] *fragmentação que Rowe nos havia ensinado a ver na planta da cidade antiga se converte em instrumento. [...] A fragmentação, portanto, como paradigma da ficção de poder fazer e manipular a história*”.¹⁴⁶ Porém, os excessos presentes no pós-modernismo dos anos 80 acabaram por inserir a fragmentação de modo muito literal, o que acabou destituindo a força do conceito. Moneo cita a obra de Gehry como uma nova possibilidade de ressurgimento a partir de meados dos anos 80. E que, ao se associar aos conceitos dos filósofos franceses, a fragmentação se fundamenta em bases mais rígidas, dando origem ao movimento desconstrutivista, que, por assim dizer, “[...] *surgiu como nova ideologia estética e como novo procedimento arquitetônico que se consolidou ao longo da última década até converter-se em algo próximo a uma maneira de fazer*”.¹⁴⁷

No entanto, Moneo estabelece outro princípio inerente a nossa contemporaneidade. O cenário atual pressupõe muito mais uma dinâmica de movimento e transformações, que se configura a partir de um sistema sociocultural onde a influência da tecnologia, das conexões e redes, acaba suscitando essa atmosfera amorfa e menos estática, que pressupõe estruturas mais líquidas e menos sólidas ou estáticas. “[...] *A inevitável atração de um mundo sem forma caracteriza esse fim de século [...]*”.¹⁴⁸ Assim como ocorrera no caso da fragmentação, Moneo também identifica que, primeiramente, é nas artes que ocorre a expressão dessa ausência de limites, de uma representação que não esteja presa à iconografia da forma definida, e cita como exemplos pintores como Fuatrier e Dubuffet, Twombly e Fontana.

Logo, Moneo se direciona para a disciplina da arquitetura para identificar como projetos que são produzidos na atualidade representam esses preceitos. E percebe que somente no fim dos anos 80, e a partir dos anos 90, é que é possível apontar os caminhos que apresentam esse conceito de uma arquitetura sem forma. Seria uma espécie de arquitetura que se pressupõe muito mais como uma estrutura topográfica, cujo objetivo é permitir essa multiplicidade de acontecimentos e se integrar com a paisagem, através de uma morfologia onde os limites são menos definidos.

¹⁴⁶ Idem.

¹⁴⁷ Idem.

¹⁴⁸ Idem.

“[...] uma arquitetura que ignora o objeto, a iconografia, os elementos estruturais, etc. [...] Na arquitetura sem forma de hoje em dia se atribui com frequência a um plano horizontal e deformado certa articulação que sugere a proteção que oferecia a arquitetura antiga, antecipando uma vida separada de qualquer convenção preestabelecida”.¹⁴⁹

Em seguida, é possível identificar no discurso de Moneo a sua tendência a analisar quais os arquitetos contemporâneos que de algum modo expressam, através das suas obras, os paradigmas por ele colocados. A referência a Rem Koolhaas e a dupla Herzog & De Meuron já pressupõe um estudo mais aprofundado sobre as inquietações e estratégias de arquitetos contemporâneos, que desenvolverá com mais profundidade no seu livro. No caso de Koolhaas, tal paradigma se dá através de uma arquitetura que “[...] *hoje, pretende estar viva, ignorando quaisquer conceitos tais como a linguagem, maneira, ou estilo* [...]”.¹⁵⁰ E Moneo justifica a importância do arquiteto holandês nesse sentido, pois, além de expressar esse princípio nas suas obras, a reprodução a partir dos seus discípulos só ressalta a sua relevância no cenário arquitetônico atual. Já em relação à dupla suíça, Moneo identifica o que seria uma arquitetura que para ele, reflete as questões colocadas por esses paradigmas e que possui uma proximidade com os preceitos estabelecidos pelo movimento minimalista que alguns artistas expressaram no final dos anos 50. Se há uma linha que pressupõe uma maior relação com a paisagem e outra que se apresenta através da ausência de uma linguagem ou estilo, nesse caso, se dá através da imposição de uma forma primária e inerte, onde a intenção é explorar ao máximo a propriedade da matéria e a essência do método construtivo.

“[...] A solução de qualquer programa de arquitetura em um contêiner prismático inócuo se converte em um esforço deliberado em negar qualquer compromisso com uma forma específica. [...] aqui e agora, podemos falar do silêncio real que traz consigo a condição muda das formas primárias. Estamos tão próximos das origens que a obra como tal não existe. A construção passa a ser o único meio de expressão. A continuidade entre forma e matéria se converte em uma questão

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Idem.

essencial e a transição do material a forma quase não existente é a cerimônia que esses arquitetos comemoram. [...]”.¹⁵¹

E é nesse sentido que Moneo se apropria de tal discurso a fim de olhar com mais proximidade sobre a produção da dupla de arquitetos suíços, a fim de justificar a inclusão deles nas análises feitas no seu livro, por mais que não tenham sido apresentados inicialmente nas aulas em Harvard.

Em seguida, Moneo se propõe a apresentar alguns projetos de sua autoria que, segundo ele, dialogam com as questões colocadas por ele até então. Seu intuito é muito mais de expressar como ele consegue produzir, através das suas obras, uma maneira de projetar que, por mais que esteja sobre a influência desse ‘zeitgeist’,¹⁵² ainda se apresente como resultado de questionamentos inerentes aos conceitos mais fundamentais da disciplina arquitetônica. Dentre eles, a própria ideia de forma.

“[...] A dificuldade que implica pensar na iminência da forma e, assim, na impossibilidade de considerar um processo de criação através de arquétipos é algo que os arquitetos têm consciência, algo que aprendemos e aceitamos [...]”.

[...]

“[...] Mas o exercício da liberdade não pode ocorrer de um modo em que a forma não apareça nele. [...] a presença da forma é garantia de liberdade para o arquiteto [...] Há lugar para um mundo arquitetônico liberto de simetria, ‘partis’, eixos autoritários [...] O fato de os arquitetos desfrutarem de liberdade dentro dos limites da disciplina visual que chamamos de arquitetura é algo que eu gostaria de demonstrar através de meus projetos”.¹⁵³

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² “[...] *Sou consciente do impacto que o zeitgeist tem em todo o nosso trabalho. Aprendemos através da arte como deve estabelecer certa continuidade entre todas as atividades humanas e, na verdade, é imprescindível reconhecer que qualquer manifestação das artes visuais em determinado período de tempo não é alheia aos interesses da realidade daqueles momentos. Porém, esse reconhecimento não implica em uma direção única, em um modo único de proporcionar testemunho da realidade na qual nos encontramos [...]*”. Idem.

¹⁵³ Idem.

Os projetos que ele utiliza para exemplificar tal objetivo são: o Museu de Belas Artes em Houston, o Centro cultural de Don Benito, a Sede para prefeitura de Murcia e o Kursall em San Sebastián.



Figura 1 . Sede da Prefeitura de Murcia [1991-98], na Espanha, arquiteto Rafael Moneo. Foto disponível na El Croquis, nº 64; ‘Rafael Moneo 1967-2004’. Madrid: Editorial El Coquis, Dezembro 2003.

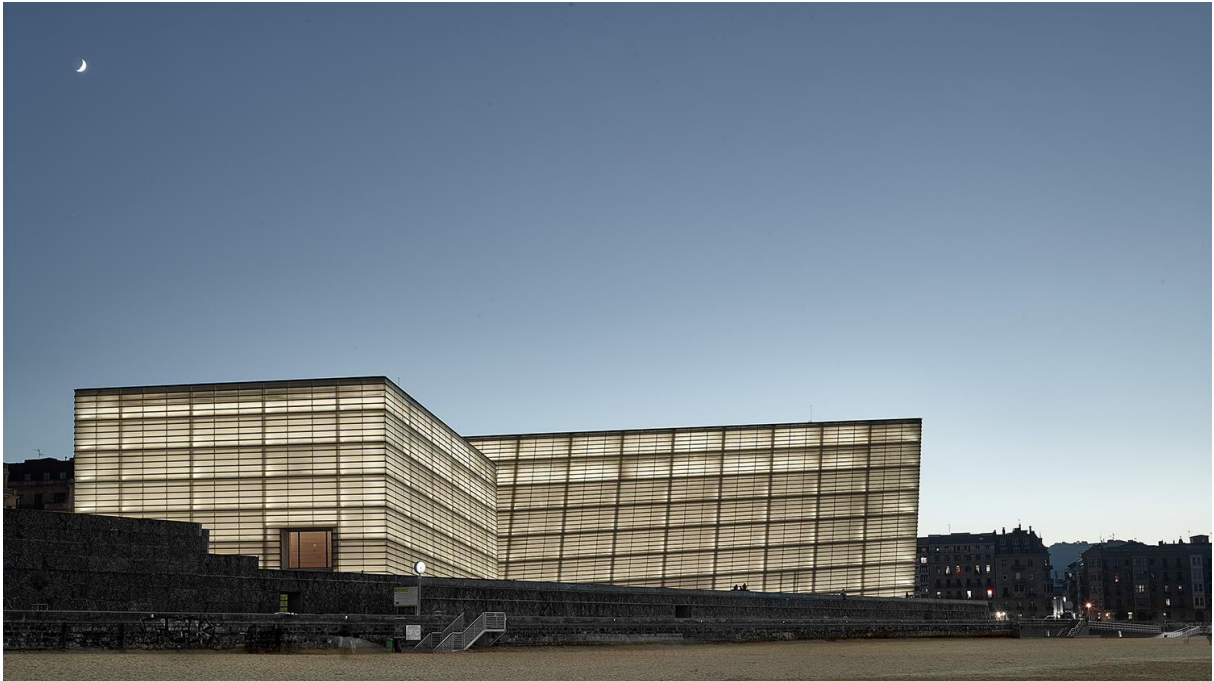


Figura 2 . Kursall em San Sebastián [1996-99], na Espanha, arquiteto Rafael Moneo. Foto disponível no site Kursall [<http://www.kursaal.eus/en/2015/01/fotografias-exteriores-kursaal/>]

3.3. Contexto que gerou o conteúdo do livro;

A fim de compreender como se deu o contexto que levou Moneo a escrever o livro ‘inquietações e estratégias’, vale apresentar alguns aspectos presentes no cenário da arquitetura nesse momento. Como já visto, o livro é fruto das aulas lecionadas por Moneo na Universidade de Harvard na Graduate School of Design, nos períodos de 1992-93 e 1993-94. A partir das aulas, ele monta uma série de palestras em Madrid, no Círculo de Bellas Artes, a partir do convite feito por de José Manuel López-Peláez. Há, na maneira como Moneo coloca uma coerência entre o que foi apresentado nas palestras em Madrid com o material que surgiu das salas de aula em Harvard.

Conforme apresentado nos textos estudados sobre o panorama da arquitetura atual, é possível entender que essa diversidade de platôs é uma das principais características da contemporaneidade. E praticamente, todos eles associam o movimento moderno como fator gerador desse fenômeno. Na introdução do livro de Zaera-Polo, há uma afirmação feita por Martin Corullon que confirma essa possibilidade.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Ver referência 52.

Tal colocação reforça a percepção de Moneo sobre alguns aspectos. Primeiro no que se refere ao fim de um embasamento teórico que dê conta de totalizar a produção arquitetônica atual, e que se percebe na prática da profissão nas últimas décadas. Em conjunto a essa ausência de um cânone que direcione a prática da arquitetura, configura-se um cenário mundial propício para o surgimento de arquitetos cuja produção esteja mais associada ao próprio autor e menos a um conjunto de ideias de determinado grupo. Dentre esses fatores, pode-se destacar o fenômeno da ‘globalização’, onde, principalmente na Europa e no EUA, o rompimento das fronteiras culturais e econômicas permitiu que os arquitetos explorassem outros territórios, e assim, consolidar o discurso presente em seus trabalhos. Sendo assim, diversos arquitetos passam a receber convites para desenvolver projetos que agreguem valor e status aos locais onde serão construídas obras de sua autoria. Esse movimento conforma um grupo de arquitetos que passam a ser tratados como celebridades e que, posteriormente, recebem a alcunha de ‘*starchitects*’.¹⁵⁵ Pode-se afirmar que nesse momento há uma relação direta entre o arquiteto, autor da obra, e o valor que ela possui. A figura desses personagens e seus projetos alcançam grande divulgação através da internet e também das revistas e periódicos especializados. Essas publicações possuem edições destinadas exclusivamente a esse grupo de arquitetos famosos e até mesmo edições ‘bibliográficas’ específicas de cada um deles. Logo, a configuração de um cenário onde esses arquitetos passam a ter um discurso próprio, e onde as suas obras expressam tal narrativa, permite que ao analisar essas obras de forma serial e encadeada, seja possível perceber um conjunto de parâmetros que reflitam essa linguagem particular e independente de cada um deles. Tal situação expõe o pensamento de Solà-Morales, que afirma que na atualidade, essa construção de um embasamento teórico visa atender às especificidades de um projeto ou de um arquiteto, ao invés de abranger o todo da produção arquitetônica atual. Sendo assim, o que se identifica nesse panorama de obras contemporâneas são projetos que representam essa diversidade, tendo em vista que tais estruturas e formas estão associadas às inquietações e estratégias de cada um desses arquitetos. E o que prevalece é o caráter autoral e individual, onde a arquitetura é feita *à la mode* de determinado ‘*starchitect*’.

¹⁵⁵ Dentro desse contexto apresentado sobre o termo ‘*starchitects*’, praticamente todos os nomes relacionados no livro de Moneo fazem parte desse ‘rol’. No entanto, como trata-se de um conceito que surge nos anos 90, são os componentes do ‘segundo grupo’ que estão mais associados a esse termo – sendo eles Siza, Gehry, Koolhaas e Herzog & De Meuron.

Com relação a essas publicações especializadas, que acabaram se tornando referência para divulgação das obras desses arquitetos, vale destacar que é na Espanha que surge um desses periódicos de referência. Provavelmente a revista espanhola ‘El Croquis’ – juntamente com a japonesa ‘GA’ – é uma das mais famosas publicações de projetos de arquitetura desde o seu surgimento em 1982, e uma das suas principais características é editar números com a ‘obra completa’ de um arquiteto específico. Na maior parte dos casos os nomes escolhidos fazem parte desse seleto grupo referenciados como ‘*starchitects*’, tais como Eisenman, Siza, Gehry, Koolhaas e Herzog & De Meuron, apenas para destacar aqueles que também constam na lista do livro de Moneo. Sendo assim, a vasta produção arquitetônica na Espanha, assim como na Europa, associado ao acesso à uma publicação de excelência, fazem com que o meio arquitetônico espanhol se apresente como um lugar de destaque na arquitetura global. Essa atmosfera evidentemente acaba produzindo uma relevante discussão, e que se reflete nos diversos nomes já citados, tanto no campo da teoria como da prática da arquitetura, assim como aqueles que transitam nas duas áreas, como é o caso de Moneo.

3.4. Metodologia de análise do livro ‘Inquietações teóricas e estratégias projetuais’

Conforme visto até aqui, o livro de Rafael Moneo, fruto do registro de suas palestras acadêmicas sobre a obra dos oito arquitetos, possui uma forte relação com os argumentos colocados para essa dissertação. A ideia de desenhar uma espécie de panorama da arquitetura, percorrendo a produção de alguns dos arquitetos mais importantes das últimas décadas, produz um material com extrema relevância.

Dessa maneira a intenção é entender como Rafael Moneo constrói e estrutura a forma de apreender e relacionar as obras e os arquitetos, através das suas análises. Por possuir um modo muito claro e objetivo, o resultado é uma ótima contribuição desse recorte temporal. A escolha por um percurso a partir dos arquitetos tidos como ‘pós-modernos’, começando por Stirling, Venturi e Rossi, e posteriormente Eisenman, passando por Siza, Gehry e Koolhaas, e mais recentemente a dupla Herzog & De Meuron, demonstra claramente uma linha do tempo conduzida de forma linear. No entanto, tal escolha, parece ser apenas uma opção mais da ordem cronológica do que evolutiva, tendo em vista que o próprio Moneo deixa bem claro que sua proposta é de associar como esses arquitetos, na sua percepção, representam um papel de destaque no universo da arquitetura. Principalmente, tendo os meados do século XX como ponto de partida. Nesse sentido, os termos inquietação e estratégia se apresentam de forma bem condizente às intenções do arquiteto, que visa muito mais uma análise sobre a relação

entre os conceitos desses arquitetos e suas obras, do que determinar conclusões teóricas ou consolidar formas e conteúdos presentes nas obras.

Portanto, para se obter uma compreensão mais precisa do conteúdo do livro, a abordagem utilizada para leitura do estudo feito por Moneo, envolveu diversas etapas. Em um primeiro momento, foram feitas algumas leituras do livro, para entender como o autor consolida sua narrativa, e também como se dá a forma de análise sobre os arquitetos e as obras estudadas. A partir dessa leitura, o processo de estudo do material presente no livro gerou alguns questionamentos que direcionaram a utilização de um método que permitisse que a leitura fosse mais solta da narrativa e da condução imposta por Moneo. Em um primeiro momento, foi feito um fichamento do livro,¹⁵⁶ que consolidou parte do material que serviu de base para a produção das análises que surgiram em seguida. A partir de então foi constituída uma tabela onde foram destacados cada um dos arquitetos e suas obras. Tal compreensão parte do princípio que o livro possui duas variáveis onipresentes em todos os capítulos: [01] o autor e [02] os projetos. É a partir dessa dinâmica que Moneo constrói sua análise, e através dela associa uma série conceitos e argumentações sobre cada um dos arquitetos analisados.

Sendo assim, essa primeira tabela foi formatada da seguinte maneira. O nome de cada arquiteto entrou em uma célula conformando uma linha na ordem em que os arquitetos estão presentes nos capítulos do livro. A fim de criar uma identidade para desenvolvimento do estudo, para cada arquiteto foi associada uma cor específica. Abaixo do nome do autor foram coladas algumas informações gerais sobre cada um deles, tais como: [a] nome completo, [b] idade e data de nascimento,¹⁵⁷ [c] local de nascimento, [d] nome do escritório e sede e [e] instituição onde graduou-se arquiteto. Logo abaixo, foi colocada a relação dos projetos presentes na análise feita por Moneo. Para cada projeto foram inseridos os seguintes dados: [i] ano do projeto, ou período que perdurou desde o projeto até a sua execução, [ii] se trata apenas de projeto ou se foi executado e [iii] a sua localização. Essa primeira tabela serviu de base para sofrer as interferências necessárias a partir das tabelas seguintes.

¹⁵⁶ Ver Anexo A.

¹⁵⁷ No caso dos arquitetos que já faleceram – Stirling e Rossi –, foi acrescentado também a data de óbito.

STIRLING	VENTURI	ROSSI	EISENMAN	SZA	BERRY	KOLHAAS	HERZOG & DE MEURON
Nome: James Stirling Idade: 66 anos [falecido] Local: Glasgow, Reino Unido Atuação: Reino Unido Formação: University of Liverpool School of Architecture [1949]	Nome: Robert Venturi Idade: 90 anos Local: Filadélfia, Pensilvânia, EUA Atuação: Venturi & Scott Brown Architects Formação: Princeton University [1950]	Nome: Aldo Rossi Idade: 66 anos [falecido] Local: Milão, Itália Atuação: [cidade natal] Formação: Universidade [1959]	Nome: Richard Eisenman Idade: 66 anos Local: Filadélfia, Pensilvânia, EUA Atuação: Venturi & Scott Brown Architects Formação: Princeton University [1950]	Nome: Richard Sza Idade: 66 anos Local: Filadélfia, Pensilvânia, EUA Atuação: Venturi & Scott Brown Architects Formação: Princeton University [1950]	Nome: Robert Berry Idade: 66 anos Local: Filadélfia, Pensilvânia, EUA Atuação: Venturi & Scott Brown Architects Formação: Princeton University [1950]	Nome: Rem Koolhaas Idade: 66 anos Local: Amsterdã, Holanda Atuação: OMA Formação: Universidade de Groningen [1969]	Nome: Peter Herzig & Claude de Meuron Idade: 66 anos Local: Lausanne, Suíça Atuação: Herzog & de Meuron Formação: Universidade de Lausanne [1969]
PROJETOS	PROJETOS	PROJETOS	PROJETOS	PROJETOS	PROJETOS	PROJETOS	PROJETOS
1. Casa Core and Crosswall ano [1951] status projeto local -	1. Casa Vanna Venturi ano [1961] status executado local Chestnut Hill, Pensilvânia . EUA	1. Residências populares ano [1961] status projeto local Calepio . Itália	1. Casa Vanna Venturi ano [1961] status executado local Chestnut Hill, Pensilvânia . EUA	1. Casa Vanna Venturi ano [1961] status executado local Chestnut Hill, Pensilvânia . EUA	1. Casa Vanna Venturi ano [1961] status executado local Chestnut Hill, Pensilvânia . EUA	1. Residências populares ano [1961] status projeto local Calepio . Itália	1. Residências populares ano [1961] status projeto local Calepio . Itália
2. Casas Dom-ino rígidas ano [1951] status projeto local -	2. Guild House [lar para idosos] ano [1961] status executado local Filadélfia . EUA	2. Centro Direzionale di Torino ano [1962] status projeto local Turim . Itália	2. Guild House [lar para idosos] ano [1961] status executado local Filadélfia . EUA	2. Guild House [lar para idosos] ano [1961] status executado local Filadélfia . EUA	2. Guild House [lar para idosos] ano [1961] status executado local Filadélfia . EUA	2. Centro Direzionale di Torino ano [1962] status projeto local Turim . Itália	2. Centro Direzionale di Torino ano [1962] status projeto local Turim . Itália
3. Universidade de Sheffield ano [1953] status projeto local -	3. Prefeitura, Centro para jovens e Biblioteca ano [1965] status projeto local North Canton, Ohio . EUA	3. Monumento alla Resistenza ano [1962] status projeto local Cuneo . Itália	3. Prefeitura, Centro para jovens e Biblioteca ano [1965] status projeto local North Canton, Ohio . EUA	3. Prefeitura, Centro para jovens e Biblioteca ano [1965] status projeto local North Canton, Ohio . EUA	3. Prefeitura, Centro para jovens e Biblioteca ano [1965] status projeto local North Canton, Ohio . EUA	3. Monumento alla Resistenza ano [1962] status projeto local Cuneo . Itália	3. Monumento alla Resistenza ano [1962] status projeto local Cuneo . Itália
4. Casa Woolton ano [1954] status orioeto	4. Estação de bombeiros nº 4 ano [1966] status executado	4. Teatro Paganini na Piazza della Piotta ano [1964]	4. Estação de bombeiros nº 4 ano [1966] status executado	4. Estação de bombeiros nº 4 ano [1966] status executado	4. Estação de bombeiros nº 4 ano [1966] status executado	4. Teatro Paganini na Piazza della Piotta ano [1964]	4. Teatro Paganini na Piazza della Piotta ano [1964]

Tabela 1 . Tabela geral, onde na primeira linha [A] consta a relação dos arquitetos analisados no livro, sendo cada um identificado com uma cor [e abaixo a cor vermelha indica o grupo dos ‘práticos’ e a amarela o grupo da ‘teoria’]. Abaixo, [B] a identificação de cada um dos arquitetos, indicando nome completo, idade, data de nascimento [e de falecimento, se for o caso], nacionalidade, local onde atua profissionalmente, e onde se formou como arquiteto. E logo abaixo, [C] a relação das obras analisadas por Moneo, sendo identificados o ano, o status [projeto ou executado] e a localização [ver imagem ampliada a seguir].

STIRLING	VENTURI	ROSSI	[A]
Nome: Jame Stirling Idade: 66 anos [falecido] Local: Glasgow, Reino Unido Atuação: Reino Unido Formação: University of Liverpool School of Architecture [1949]	Nome: Robert Venturi Idade: 90 anos Local: Filadélfia, Pensilvânia, EUA Atuação: Venturi & Scott Brown Architects Formação: Princeton University [1950]	Nome: Aldo Rossi Idade: 66 anos [falecido] Local: Milão, Itália Atuação: [cidade natal] Formação: Universidade [1959]	[B]
PROJETOS	PROJETOS	PROJETOS	[C]
1. Casa Core and Crosswall ano [1951] status projeto local -	1. Casa Vanna Venturi ano [1961] status executado local Chestnut Hill, Pensilvânia . EUA	1. Residências populares ano [1961] status projeto local Calepio . Itália	[C]
2. Casas Dom-ino rígidas ano [1951] status projeto local -	2. Guild House [lar para idosos] ano [1961] status executado local Filadélfia . EUA	2. Centro Direzionale di Torino ano [1962] status projeto local Turim . Itália	[C]
3. Universidade de Sheffield ano [1953] status projeto local -	3. Prefeitura, Centro para jovens e Biblioteca ano [1965] status projeto local North Canton, Ohio . EUA	3. Monumento alla Resistenza ano [1962] status projeto local Cuneo . Itália	[C]
4. Casa Woolton ano [1954] status orioeto	4. Estação de bombeiros nº 4 ano [1966] status executado	4. Teatro Paganini na Piazza della Piotta ano [1964]	[C]

Tabela 2 . Ampliação da tabela geral.

Logo em seguida, a partir da construção da tabela geral, utilizando o fichamento como referência, foi estruturada uma planilha específica para cada um dos arquitetos. Nessa planilha foram dissecadas todas as informações presentes no conteúdo elaborado por Moneo, e destacaram-se os dados mais importantes e recorrentes em cada um dos capítulos. Dentre eles, podemos destacar os seguintes: os arquitetos que foram importantes na carreira do arquiteto, a sua produção teórica, as estratégias utilizadas para gerar os conceitos presentes nos projetos, as referências dentro do universo da arquitetura ou extra disciplinares etc. Cada informação – quem ou o que – era destacada considerando o termo colocado por Moneo, e associada a ela a transcrição do trecho. Por exemplo, na introdução feita no capítulo destinado a Stirling, Moneo faz a seguinte afirmação: "[...] *Colin Rowe descreve de forma precisa e vivaz o ambiente arquitetônico da escola de Liverpool, cidade que pode ser considerada como o paradigma da Inglaterra profunda.* [...]"¹⁵⁸ Ao observar a relevância desse trecho, foi feita uma transcrição, e definido um termo ao qual tal afirmativa se referia: Colin Rowe. Esse procedimento foi feito repetidas vezes com diversas transcrições, e para cada uma delas foi associado um termo de referência, normalmente levando em consideração sobre ‘o que’ ou ‘quem’ Moneo se utilizava para justificar sua narrativa sobre as especificidades de cada arquiteto.

[D]	[E]	[F]	[G]
HERZOG & DE MEURON	quem ou o que	como	onde
	Rem Koolhaas [Andy Warhol e David Salle]	"[...] Embora devamos estabelecer relações entre a arquitetura de Koolhaas e alguns artistas contemporâneos [os nomes de Andy Warhol e David Salle vêm imediatamente à memória], o arquiteto holandês nunca declarou diretamente a sua dívida para com determinada corrente estética, [...]"	p. 330
	artistas plásticos contemporâneos	"[...] Herzog & De Meuron aludem frequentemente à influência recebida pelos estilos plásticos contemporâneos."	p. 330
	surgimento [prática da profissão]	"[...] como contraponto obrigatório à importância da atitude estética desses dois arquitetos, devemos falar sobre o valor que sempre deram ao que podemos chamar de compromisso profissional ou, se quiserem, devemos reconhecer o quanto há de puro pragmatismo em seu trabalho. [...]"	p. 330
	≠ de Venturi, Eisenman, Rossi	"[...] sua aparição no cenário internacional não como resultado de uma ação proselitista surgida no meio acadêmico [o caso de Venturi, Eisenman, Rossi] [...]"	p. 330
	≠ de Koolhaas	"[...] nem da publicação de um manifesto atraente e provocativo [Koolhaas] [...]"	p. 330
	princípios projetuais	"[...] Essa consciência de seu trabalho como arquitetos praticantes, esse pragmatismo, [...] está fortemente enraizada na sociedade em que vivem [...] seus projetos refletem alguns dos atributos e virtudes que acompanharam a arquitetura no passado: respeito pelo lugar, atenção à escala rigor e cuidado nos detalhes da construção. [...]"	p. 330
	relação com os arquitetos analisados	"[...] reforçar em Herzog & De Meuron sua vontade de respeitar a condição profissional , algo que os distancia das atitudes mais radicais dos proclamados teóricos [Eisenman, Rossi, Koolhaas], dos que fizeram provocações sofisticadas [Gehry, Venturi inicial] ou ainda dos que seguiram o caminho árduo do trabalho profissional para serem reconhecidos [Stirling, Siza]."	p. 330
	Karl Moser [1860 - 1936] Hans Bernoulli [1876 - 1959] O. R. Salvisberg [1882 - 1940] Hannes Meyer [1889 - 1954]	"[...] incluir Herzog & De Meuron na cadeia ininterrupta de arquitetos suíços modernos - nomes como Karl Moser, Hans Bernoulli ou O. R. Salvisberg, ou mesmo o heterodoxo e inquietante Hannes Meyer. A medida justa, a precisão e o rigor são qualidades que nos vêm à mente quando se fala dessa arquitetura, e não é difícil reconhecê-las nas obras de Herzog & De Meuron [...]"	p. 330
arquitetura moderna	contexto arquitetônico	tardo modernos	arquitetos do livro
		influência extra arquitetônica	auto referência ao arquiteto
		estratégia projetual	inquietação teórica
			[H]

Tabela 3 . Tabela específica a cada um dos arquitetos. Nessa tabela foram destacados diversos conceitos que foram categorizados da seguinte maneira: na primeira coluna [D], em qual trecho ou projeto se dá a referência, sendo que para cada projeto, além das informações que constam na tabela geral, incluiu-se também o material utilizado por Moneo para apresentar o projeto, especificando se foi através de imagem, desenho [planta, corte, diagrama, maquete], etc. Na coluna ao lado [E] a ‘que’ ou a ‘quem’ se refere tal citação. Na coluna seguinte [F]

‘como’ se dá essa referência. Em seguida [G], ‘onde’, ou seja, em que parte do livro [página]. E depois a categoria [H] a qual se destina tal citação. Posteriormente, a fim de facilitar a leitura, para cada categoria foi designada uma cor específica.

Foi então a partir do cruzamento de todas as referências extraídas do livro que se sucedeu uma outra leitura, no intuito de entender e identificar as recorrências e similaridades utilizadas no discurso de Moneo. Apoiado nos conceitos teóricos que fundamentaram a leitura até esse determinado momento, foi possível perceber como a ideia – e não só a ideia, mas também a imagem – de uma ‘topografia’ poderia ser útil para entender essas associações e relações. Nesse sentido, foi como se cada um desses termos fosse colocado em um plano comum, e a partir daí foi construída uma trama que conseguisse ‘desenhar’ as linhas e conjuntos referentes a cada um deles. Mais do que identificar uma relação óbvia e direta, a ideia foi perceber como essa trama poderia ser definida muito mais pela diversidade ali presente e como as relações poderiam ser construídas. Nesse sentido, a ideia de uma superfície topográfica, como entende Solà-Morales, se fez extremamente pertinente, pois, ao invés de tentar definir uma hierarquia que organizasse essa superfície, foi possível entender ela – a superfície – como algo diverso e dinâmico, onde de acordo com cada movimento ou ação, ela reagiria de determinada forma. Ou seja, se por exemplo, fossem associados todos os nomes de arquitetos e arquitetas que foram citados no decorrer do livro, eles conformariam um conjunto, mas não seria possível agrupá-los, pois sempre foram citados como referência a outros argumentos, tais como sua participação na formação de determinado arquiteto, ou como referência de determinado movimento que influenciou a sua produção. Sendo assim, nenhum termo ou referência citada por Moneo estaria resoluto a um conceito específico ou restrito a apenas uma categoria.

A partir daí que foram feitas as interferências nas planilhas que haviam sido desenhadas até esse momento – a planilha geral e a específica a cada um dos arquitetos. Na planilha geral buscou-se relacionar cada um dos arquitetos de acordo com a dialética definida por Moneo, percebendo os que se enquadravam no perfil de ‘inquietos’ ou ‘estratégicos’. Com relação às obras, além de identificar as que ficaram apenas na etapa de projeto e as que chegaram a ser executadas, foram destacadas também aquelas que melhor expressavam os preceitos de cada um dos arquitetos, sendo denominadas como obras paradigmáticas. Essa manipulação permitiu entender, por exemplo, se um arquiteto considerado ‘teórico’ teria mais projetos que obras executadas do que um arquiteto que estivesse no grupo dos ‘práticos’. Ou então sobre a maturidade alcançada no decorrer da carreira de cada um ao identificar em que momento

conseguiu desenvolver os projetos que expressassem melhor as suas inquietações e estratégias.

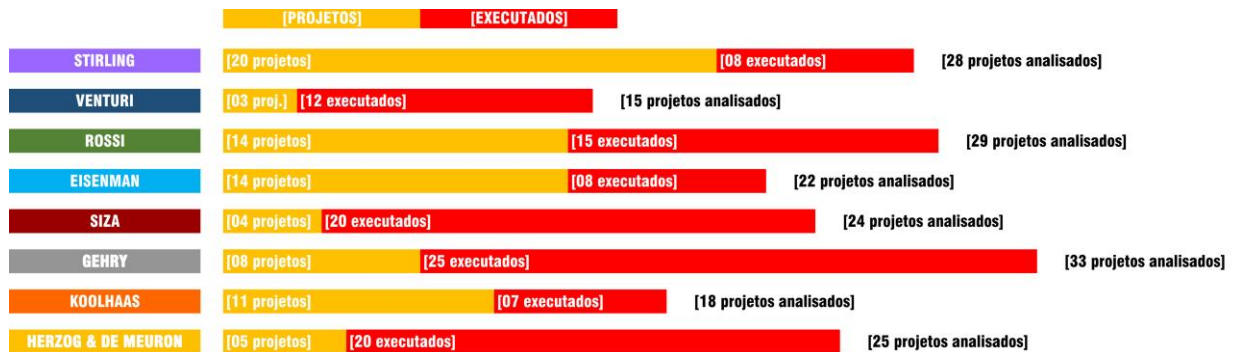


Tabela 4 . Diagrama relacionando a quantidade de projetos analisados por Moneo para cada um dos arquitetos, e relacionando quantos desses são projetos executados ou não.

E na tabela específica algumas interferências também permitiram construir as relações a fim de identificar as possíveis categorias que em diversos momentos atravessam a fala de Moneo. Foi importante perceber como a identidade de cada um dos arquitetos está diretamente relacionada com o ambiente em que ele se formou, e quais foram suas principais influências, tanto no campo da disciplina arquitetônica ou então referências extraordinárias à disciplina. E como, a fim de desenvolver e pôr em prática suas ideias, a utilização de ferramentas projetuais específicas são recorrentes na produção de cada um deles. O que acaba por definir o que Moneo identifica como estratégia, podendo estar associada a um formato de representação específico, como o corte para Stirling ou os diagramas para Eisenman, ou até mesmo a recorrência a determinado aspecto da arquitetura, como a pesquisa através da experimentação da matéria no caso de Herzog & De Meuron, ou dos elementos que Venturi utiliza na composição da fachada de seus edifícios, e ainda da maneira como Siza utiliza o pátio em seus projetos a fim de articular e conformar os espaços. O intuito do cruzamento dessas informações não foi de fazer um juízo de valor sobre as diversas categorias empregadas por Moneo, mas apenas perceber como determinado aspecto chamava mais a atenção do autor ao praticar sua leitura sobre o arquiteto e suas obras.

Foi então a partir da sobreposição dessas informações que foram formuladas as categorias que se baseiam em dois princípios: [I] as relações e [II] os recortes. As relações se estabelecem de três formas, considerando [i] a relação dos arquitetos com os personagens que os antecederam, [ii] a relação deles com seus contemporâneos, e a [iii] relação entre teoria e prática na sua obra. E os recortes podem ser definidos pelos dois contextos em que ele está

inserido, tanto [iiii] temporal como [iiiiii] geográfico, e o [iiiiiii] recorte das fases da sua carreira. A partir da articulação dessas categorias, alguns outros gráficos foram elaborados, a fim de melhor visualizar as semelhanças e distinções entres os personagens analisados no livro de Moneo, e servir de ferramenta permitindo estabelecer com mais profundidade as questões e conclusões que se apresentam no capítulo seguinte.

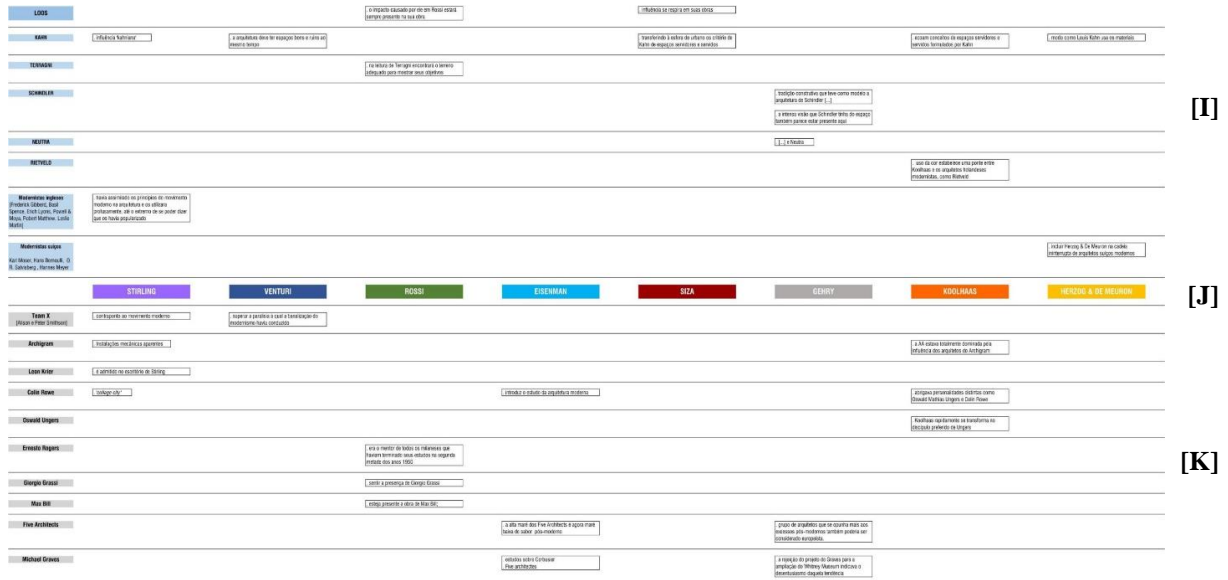


Tabela 5 . Tabela rizoma, que busca ilustrar relação dos arquitetos citados no livro. Na linha central da tabela são posicionados os nomes de cada um dos arquitetos [J], e acima deles são relacionados os arquitetos antecedentes a eles e que os influenciaram [I], e abaixo nomes de arquitetos contemporâneos à formação e consolidação de suas carreiras, incluindo os próprios arquitetos analisados no livro do Moneo, demonstrando como eles se influenciaram entre si [K].

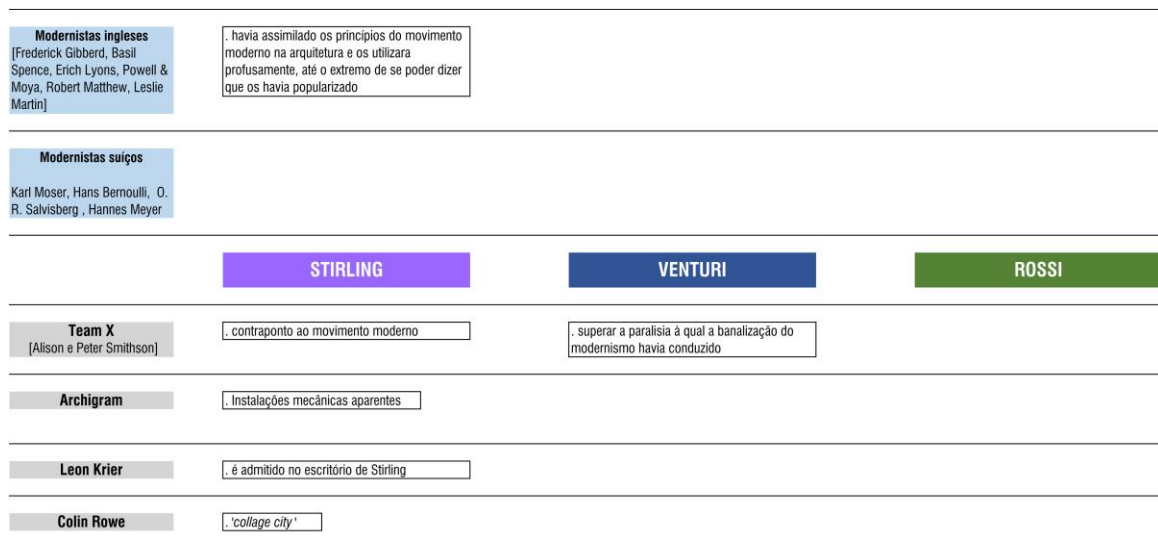


Tabela 6 . Ampliação da tabela rizoma.

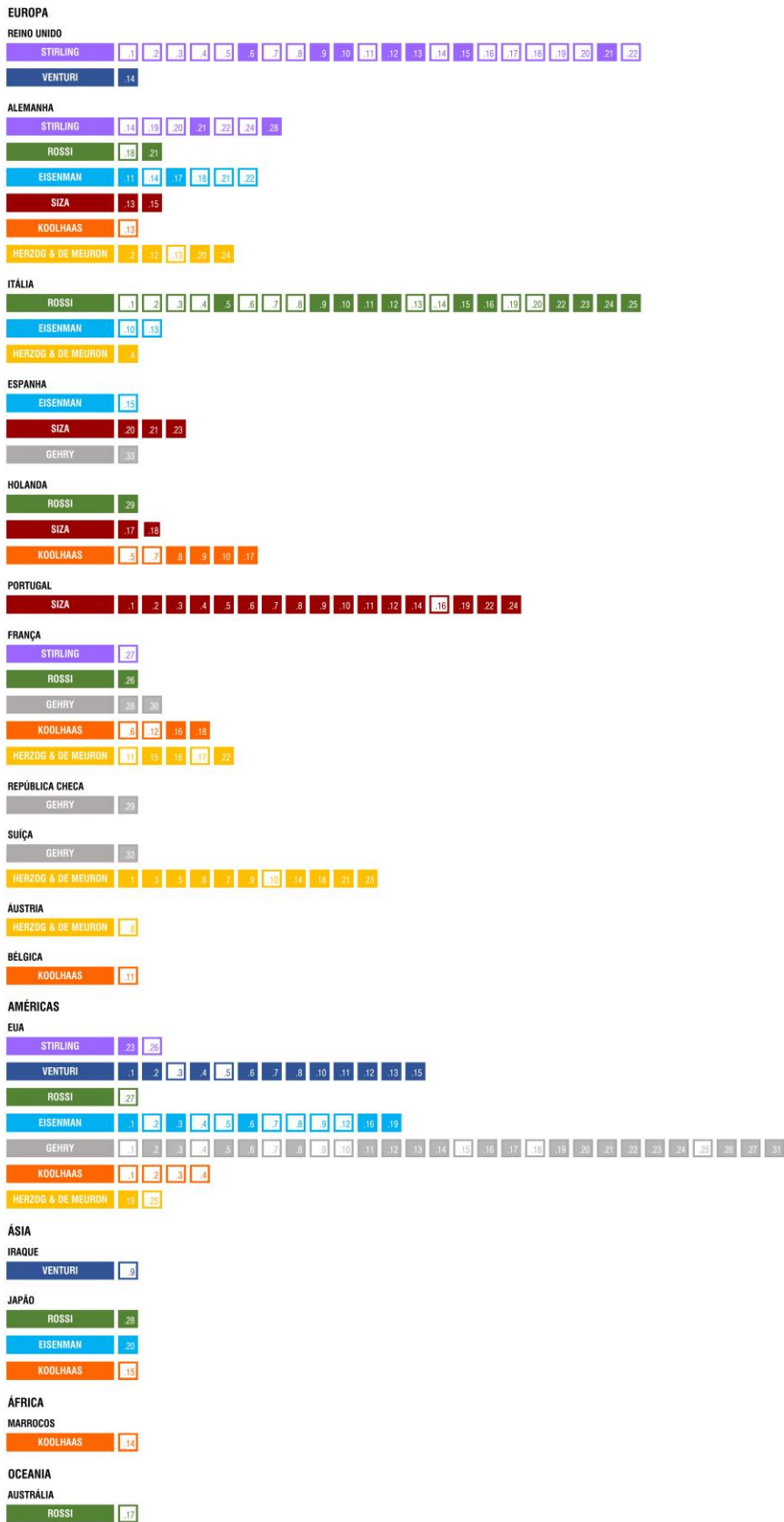


Tabela 7. Tabela mapa-múndi indicando a localização dos projetos [executados ou não] que Moneo analisou em seu livro, considerando em que parte do mundo se concentra a produção de cada um dos arquitetos analisados. Os quadrados preenchidos representam os projetos executados e os apenas com a marcação do perímetro os que não foram executados. As cores são relacionadas a cada um dos arquitetos.

3.5. Considerações sobre a análise do livro de Moneo

Diante das considerações feitas nessa segunda etapa da dissertação, é possível identificar alguns pontos que serão utilizados para melhor compreender o livro ‘inquietações e estratégias’.

Ao olhar para a biografia de Moneo, percebe-se como sua formação é permeada por referências importantes. A relação com a arquitetura finlandesa representa esse vínculo com um modernismo tardio, que já se direciona para novos caminhos. E o contato com os ‘italianos’, de certo modo, conforma esse seu olhar de respeito ao existente. De certo modo, esse relato sobre a vivência de Moneo nesses dois momentos, representa a importância que esse período exerce nos questionamentos colocados por ele, onde o paradigma definido pela crise do modernismo consolida essa visão inquieta, determinada pela ruptura com os dogmas pré-estabelecidos e os direcionamentos ainda incertos, que surgem no horizonte. Sendo assim, o vínculo entre teoria e prática é uma constante na sua carreira. A proximidade com toda uma geração de arquitetos espanhóis, que se tornaram expoentes no cenário da arquitetura contemporânea, demonstra como o contexto em que ele está inserido é extremamente propício para que suas inquietações sejam aprofundadas, através de encontros e discussões sobre a cultura arquitetônica da atualidade. Esse convívio, como visto, extrapola o círculo restrito aos espanhóis, tendo a participação de arquitetos que estão presentes no seu livro, tal qual Siza, Rossi e Eisenman. Inclusive, é através do instituto nova-iorquino de Eisenman que Moneo estreita seus laços com os EUA. Portanto, é a partir dessa confluência entre a prática da profissão e da pesquisa teórica, que Moneo se consolida com um personagem de grande relevância no cenário da arquitetura atual. No que se refere à prática profissional, possui projetos de grande destaque, onde é possível perceber uma produção consistente e coerente, tendo os questionamentos inerentes à disciplina da arquitetura como ponto central das suas estratégias e inquietações. Inquietações essas que estão diretamente atreladas ao seu envolvimento no campo da teoria, sempre vinculado a instituições acadêmicas e a grupos relacionados à formação de um pensamento sobre a produção da arquitetura. Nesse sentido, ao se propor a analisar os arquitetos em questão, tal dialética possui um reflexo direto no desenvolvimento do livro.

Esse objetivo pode ser representado no seu texto ‘*Paradigmas fin de siglo*’, onde reitera o anseio em compreender o momento atual da arquitetura. Nele, Moneo apresenta aspectos e características inerentes ao cenário da arquitetura, que refletem essa ausência de um sistema

ou morfologia que possa compreender a produção arquitetônica contemporânea. Dentre esses aspectos, há certa proximidade com os conceitos analisados nos textos do capítulo anterior, principalmente os apresentados por Solà-Morales. A ideia de fragmentação ao qual se refere Moneo, de certo modo, pressupõe esse universo de estruturas amorfas cujos limites são menos claros e definidos, como pressupõe a ‘arquitetura débil’ de Solà-Morales. Essas características são, segundo Moneo, fruto das diversas transformações e mudanças do estado atual em que estamos, como também coloca Ignasi. E ambos buscam associações com outras formas de expressão, sendo as artes visuais uma espécie de precursora dos parâmetros que, posteriormente, poderão ser identificados na arquitetura. Outro item a se destacar é a referência a arquitetos que estão presentes no livro ‘inquietações e estratégias’, já demonstrando o interesse de Moneo em estreitar um olhar sobre os arquitetos que se destacam no cenário da arquitetura atual. E, além disso, é possível perceber como Moneo direciona sua percepção aos aspectos mais inerentes à disciplina da arquitetura. Essa tendência poderá ser confirmada através das informações presentes em sua análise, onde ele, de certo modo, tende a valorizar menos os projetos, cujas referências ao desenho surgem a partir de conceitos extraordinários ao universo da arquitetura.

Nesse sentido, o contexto em que está inserido levanta uma série de questionamentos sobre o status da arquitetura contemporânea. E por isso, o livro de Moneo estabelece um recorte específico sobre a figura desses arquitetos que tanto influenciaram o panorama da arquitetura nos últimos anos. A ausência de cânones que direcionem os preceitos da prática da profissão, associada a uma conjuntura mundial onde ocorre o rompimento das barreiras culturais e econômicas, permite que alguns personagens respondam a essas inquietações acerca do rumo que a arquitetura irá tomar. É, portanto, a partir desses fatores, que Moneo enxerga que é pertinente olhar para esses ‘autores’. Desse modo é possível compreender a diversidade em que se encontra a sociedade atual, sem ter que definir parâmetros ou regras que configurem de forma resoluta e restritiva toda essa multiplicidade.

Logo, ao se debruçar com mais profundidade no conteúdo apresentado por Moneo em seu livro, surge a possibilidade de se analisar as categorias e conceitos estudados por ele, a fim de estruturar a planilha de análise. Ao permitir tanto uma leitura vertical desses dados como também um cruzamento horizontal, essa tabela se torna uma ferramenta flexível e útil para abordarmos o tema proposto por Moneo. Ao se analisar esses arquitetos, consolida-se uma visão de um recorte da produção arquitetônica do nosso tempo de extrema relevância para entender esse cenário.

4. As categorias identificadas no livro de Moneo

No sentido de efetuar a costura acerca do conteúdo que foi abordado até o momento, o objetivo dessa etapa da dissertação é identificar quais seriam as categorias presentes no livro do arquiteto Rafael Moneo, no que se refere ao modo como ele constrói seu raciocínio sobre a produção arquitetônica contemporânea, principalmente na relação entre teoria e prática de projeto. Da mesma maneira que Solà-Morales estabelece que é necessário definir um ponto de observação, e busca construir sua leitura a partir da relação estabelecida entre o momento atual e o período tardo-moderno, é possível identificar que, para se compreender a arquitetura contemporânea, é importante definir algumas variáveis. Primeiro, no que se refere ao formato e conteúdo que será construída essa análise, pois no seu livro, assim como fizera Solà-Morales, Moneo reforça a importância de se observar a produção dos arquitetos, ao invés de tentar definir um padrão homogêneo entre eles. Pois, diante desses dois pontos de vista, é mais pertinente perceber essa diversidade e tentar extrair as características inerentes à produção de cada um desses arquitetos – que no caso de Moneo é definido por aqueles que considera os mais influentes a partir do movimento moderno –, do que tentar configurar um panorama que consiga resolver toda a complexidade inerente às formas e estruturas presentes na contemporaneidade.

Sendo assim, percebe-se a relevância em investigar como seria possível definir uma estrutura ferramental teórica que possibilite uma atitude crítica frente a atividade de concepção de projeto, tanto no âmbito profissional, como no ensino de projeto. Diante disso, será feita uma espécie de leitura horizontal, considerando os conceitos mais relevantes na forma segundo a qual Moneo observa a produção desses arquitetos. O intuito é identificar uma matriz que poderá ser utilizada para construir a análise acerca de arquitetos que ainda possuem uma produção consistente e que representem uma influência no meio arquitetônico que está inserido. Como pode ser observado no texto do próprio Moneo sobre os '*Paradigmas fin de siglo*', e também nos trechos da sua entrevista para o arquiteto Zaera-Polo, ele possui premissas que direcionam a construção das suas análises sobre alguns aspectos, principalmente no que se refere a concepção da forma arquitetônica. O arquiteto espanhol tem um maior interesse em compreender mais as questões relacionadas à disciplina da arquitetura, do que as abordagens que remetem a questões extra disciplinares. Essa leitura fica mais evidente em alguns pontos do livro quando se refere à obra de Eisenman, Koolhaas ou, até mesmo, da dupla Herzog & De Meuron. Portanto, as categorias aqui colocadas buscam

identificar de forma mais homogênea e horizontal a leitura de Moneo, a fim de retirar a parcialidade presente na essência individual de cada um deles.

4.1. Recorte temporal

Como já dito anteriormente, basicamente todos os textos abordados nesse ensaio sobre a temática da arquitetura contemporânea tem como ponto de referência o fim do movimento moderno. E é da mesma maneira que Moneo constrói sua narrativa, ao estabelecer o mesmo recorte como referência. E essa transição, a seu ver, se dá através da figura do arquiteto britânico James Stirling. “[...] *Sua figura permite conectar o que pode ser considerado herança linguística das vanguardas [...] ao gosto pelo complexo que veio depois [...]*”.¹⁵⁹ Há de se ressaltar, nesse sentido, que a proposta feita por Moneo, já se torna relevante pelo fato de abranger um total de quase duzentos projetos – executados ou não –, ao longo dos últimos 50 anos do século XX.

Esse contexto histórico permite compreender como se construiu a linguagem da arquitetura contemporânea na segunda metade do século passado. Evidentemente, como coloca o próprio Moneo, há uma relação direta dos projetos concebidos de acordo com a proximidade dos dogmas modernos. A influência que as diretrizes dos mestres modernistas, principalmente de Le Corbusier, exercem nas primeiras obras analisadas de Stirling, por exemplo, assim como no decorrer da carreira do arquiteto britânico, é o fio condutor da análise feita sobre ele pelo arquiteto espanhol. E, tal referência, também é ressaltada por Moneo nos arquitetos vistos em sequência, tendo em vista que as inquietações de Venturi, Rossi e Eisenman, buscam referência nos cânones modernos – seja para contrapor, como no caso de Venturi e Rossi, ou para realizá-la em sua plenitude como buscava Eisenman.

Sendo assim, a construção de uma linha do tempo auxilia na representação dessa leitura feita por Moneo, pois, através de uma estrutura cronológica, é possível perceber como cada um dos arquitetos analisados se inserem nesse recorte temporal, como resultado de uma rede de influências. E, portanto, como cada um deles busca refletir através das suas obras as suas inquietações e estratégias, tendo determinado contexto e panorama como referência.

¹⁵⁹ Idem. p. 10.

4.2. Relação com o movimento moderno e a influência dos arquitetos modernistas

Diante disso, no que pode ser considerado uma subcategoria do item anterior, seria interessante falar um pouco sobre como Moneo constrói suas análises tendo como pano de fundo o movimento moderno. Tal abordagem possui uma semelhança com o modo que Solà-Morales define sua maneira de analisar a ‘topografia da arquitetura contemporânea’, tomando como referência o movimento tardo-modernista. Sendo assim, Moneo apresenta como cada um dos arquitetos estudados possui alguma relação com o movimento moderno, e utiliza a figura de arquitetos modernistas para justificar essa sua formulação.

Como o próprio título do livro apresenta, ao contrapor as inquietações e as estratégias, a dialética é uma das principais formas de linguagem que o arquiteto espanhol utiliza na construção das suas narrativas. E, sendo assim, é possível definir uma leitura que envolve uma espécie de divisão entre os arquitetos escolhidos através da maneira que ele encadeia as análises sobre esses arquitetos. Se for definida a questão cronológica e a maior proximidade com o período moderno, pode-se perceber que em um grupo estariam os quatro primeiros arquitetos analisados e em um segundo grupo estariam os quatro últimos arquitetos – Stirling, Venturi, Rossi e Eisenman, e Siza, Gehry, Koolhaas e Herzog & De Meuron, respectivamente. Porém, no decorrer das demais categorias, percebe-se como essa divisão se apresenta através de diversas características. Nesse primeiro momento, vale ressaltar a premissa de que a arquitetura ainda deveria pertencer à uma estrutura teórica a fim de embasar as formas arquitetônicas, o que acaba por definir as inquietações e estratégias desse primeiro grupo. No entanto, que fique claro que não existe uma divisão maniqueísta sobre quais seriam os arquitetos ‘inquietaos’ ou os arquitetos ‘estrategistas’, tendo em vista que todos eles transitam nas duas categorias, mas apenas tendem para cada uma delas.

O primeiro grupo

No caso de Stirling, “[...] o conhecimento da obra de *Le Corbusier* se converte em contraponto obrigatório que se manterá presente em toda a sua carreira [...]”.¹⁶⁰ Além do arquiteto moderno franco-suíço, Moneo identifica também como os dogmas modernos serviam de parâmetros e regiam o pensamento arquitetônico no contexto em que ele se fazia presente. No entanto, novos rumos, como as propostas do grupo intitulado Team X, foram

¹⁶⁰ Idem. p. 15.

influentes para que Stirling pudesse se expressar com mais liberdade na sua maneira de projetar. Principalmente pelo fato que as duas ferramentas ao qual Moneo se utiliza para falar sobre suas obras, estão relacionadas diretamente com os preceitos corbusianos. Seja o uso do ‘corte livre’, nos primeiros projetos, ou a presença da *‘promenade architecturale’* quando ocorre a nova fase na sua carreira. Além de Corbusier, Moneo cita também a presença do interesse de Stirling pelo arquiteto norte-americano Louis Kahn, ao analisar algumas obras, tais como o projeto da Churchill College – “[...] *não escapam à atenção de Stirling as obras de Louis Kahn, que causam autêntica surpresa entre os arquitetos ingleses da época [...]*”,¹⁶¹ – ou da Escola de engenharia de Leicester, – “[...] *elementos de comunicação vertical de valor singular para estabelecer contrapontos volumétricos que expõem aquela influência kahniana [...]*”.¹⁶²

No que se refere aos arquitetos analisados em seguida, Venturi e Rossi, a relação com o movimento moderno tem uma influência direta na forma de pensar a arquitetura deles dois. No entanto, se Stirling representava certa continuidade, mesmo que através de uma transformação na forma de se projetar e menos nos fundamentos teóricos, Venturi e Rossi representam a construção de um discurso crítico mais contundente em relação ao movimento moderno. As inquietações de Venturi, presentes no seu livro ‘Complexidade e contradição na arquitetura’, refletem esse afã por pensar uma nova maneira de projetar dissociada do discurso radical dos modernistas, e até mesmo contrapondo-o. “[...] *Venturi se sente limitado por uma ‘modernidade simplificadora’, que busca o que ele entende como ‘serenidade’ e se esquece da complexidade que inevitavelmente se encontra presente naquelas arquiteturas pelas quais ele se sente atraído. São, portanto, a complexidade, a ambiguidade e a tensão o que mais seduz, aquilo que ele gostaria de ser capaz de analisar e explicar [...]*”.¹⁶³ Figuras como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, e principalmente Mies, são abordadas por Moneo a fim de justificar como Venturi pretende se opor a eles. “[...] *O afã proselitista de Wright, Le Corbusier e Mies, que difundiam slogans para proteger e defender o seu trabalho, faz com que Venturi os considere como antagonistas [...]*”.¹⁶⁴ No entanto, no desenvolvimento da sua fala, Moneo aponta que Venturi chegou a ser mais condescendente com algumas obras de Le

¹⁶¹ Idem. p. 22.

¹⁶² Idem. p. 24.

¹⁶³ Idem. p. 54.

¹⁶⁴ Idem. p. 58.

Corbusier e do Frank Lloyd Wright. No entanto, “[...] *em relação a Mies e seu trabalho ele reserva somente indulgência. [...] a arquitetura de Mies deu origem a toda uma série de construções que, sem contrapartida crítica alguma, literalmente transformaram as cidades americanas sob a bandeira de um necessário ‘urban renewal’ [...]*”.¹⁶⁵ Já arquitetos como Aalto e Kahn são citados como exemplo de uma arquitetura que serve de referência para os conceitos colocados por Venturi.

“[...] Aalto é o único arquiteto moderno cujo trabalho atende aos atributos que interessam a Venturi. No arquiteto finlandês, ele encontra mostras de uma arquitetura capaz de aceitar contradições, que responde com complexidade devida ao meio físico onde se produz a obra e às exigências do programa.” [...]

[...]

“[...] Muito se escreveu acerca da influência de Louis Kahn sobre Venturi e, de fato, são muitas as citações kahnianas em *Complexidade e contradição*. Daí Venturi acreditar que seus princípios, os atributos que ele valoriza na arquitetura, dão razão ao aforismo enigmático de Louis Kahn: ‘A arquitetura deve ter espaços bons e ruins ao mesmo tempo’, [...]”¹⁶⁶

Em relação a Rossi, Moneo utiliza como pano de fundo o contexto ao qual ele está inserido a fim de identificar como se define a relação do arquiteto italiano com o movimento moderno. Sob forte influência dos ensinamentos de arquitetos como Ernesto Rogers, que começavam a construir o discurso crítico à arquitetura moderna, Rossi inicia sua formação tendo esse contraponto como base do que seriam as inquietações presentes no seu clássico livro ‘A arquitetura da cidade’. “[...] *Formado no ambiente de Ernesto Rogers e daqueles que com ele editam a Casabella – gente como Gregotti, Aymonino, Tentori ou Zanuso. –, o jovem Rossi se sensibiliza com as primeiras críticas que, na época, eram formuladas à recente tradição moderna [...]*”.¹⁶⁷ Moneo cita as formulações feitas por Bruno Zevi, que pretendia identificar a arquitetura moderna como a arte do espaço, principalmente através da obra de Frank Lloyd

¹⁶⁵ Idem. p. 59.

¹⁶⁶ Idem.

¹⁶⁷ Idem. p. 97.

Wright que considerava como paradigma da arquitetura desse período. E, em contraposição, o intuito de Rossi era dissociar a arquitetura desse campo das artes, e aproximar das bases científicas.

A ideia de ‘tipo’ e de uma arquitetura que possua uma linguagem própria que dissocia a relação direta entre forma e função, é reforçada por Moneo contrapondo-se aos dogmas modernos. E, ao analisar o projeto do Monumento alla Resistenza, em Cuneo, identifica as referências ao arquiteto modernista Adolf Loos em suas aspirações arquitetônicas, mais do que qualquer outro arquiteto moderno.

"Rossi fora responsável por um número importante da Casabella, dedicado a Adolf Loos. O impacto causado por ele em Rossi estará sempre presente na sua obra; e aqui pode-se dizer que a pesquisa espacial de Cuneo está mais próxima dos interesses do arquiteto vienense do que das investigações linguísticas corbusianas".¹⁶⁸

E que é reforçada no trecho destacado por Moneo da outra importante obra teórica de Rossi, ‘Autobiografia científica’, quando o arquiteto italiano se refere ao arquiteto modernista austro-tcheco.

"Loos fizera esse grande descobrimento arquitetônico: identificar-se como objeto por meio da observação e da descrição. [...] Sem fazer mudanças, sem concessões, [...], sem paixão criativa, como numa certa sensação de estarem congelados no tempo [...]"¹⁶⁹

Para Eisenman, a arquitetura moderna tem a importância de se apresentar como uma espécie de busca do que seria o verdadeiro ideal da modernidade.

"[...] libertar a arquitetura de suas amarras, [...] se produzisse sem contaminação nenhuma – nem do lugar, nem da função, nem dos sistemas construtivos: arquitetura em sua pureza era, portanto, sua meta. [...] A mudança clamada pelo espírito moderno não deveria ser

¹⁶⁸ Idem. p. 105.

¹⁶⁹ Idem. p. 119.

apenas de estilo, mas uma mudança substancial que, por inclusão, afetasse a linguagem [...]".¹⁷⁰

Sendo assim, Moneo define em sua análise que, praticamente, a arquitetura de Eisenman está diretamente influenciada pela arquitetura moderna em sua essência, e por isso destaca os estudos feitos por ele sobre a obra de Le Corbusier e, principalmente, de Terragni. "[...] *será na leitura da obra de Terragni que Eisenman encontrará o terreno adequado para mostrar seus objetivos autênticos. [...] nos leva a entender o significado dos mecanismos sintáticos na arquitetura [...]*".¹⁷¹ E por isso que Moneo ressalta também que algumas das matrizes da arquitetura 'eisenmaniana', ao menos na primeira fase da sua carreira, tem como espelho as obras do arquiteto racionalista italiano, como consta na citação do arquiteto norte americano no seu texto 'Dall'oggetto alla razionalità: La Casa Del Fascio di Terragni', publicado na 'Casabella'. "[...] *'O processo de desenvolvimento das formas em Terragni pode ser entendido como uma tentativa de suprimir o objeto ou a leitura da estrutura superficial em favor de uma presença visível da estrutura conceitual ou profunda'*".¹⁷² Uma delas seria a malha que, assim "[...] *como Terragni, Eisenman decompõe o cubo, [...]*".¹⁷³

"[...] A malha estrutural abstrata que suporta esta casa é rarefeita - assim como em Terragni, em que não é produzido tal emprego irrestrito da estrutura corbusiana, mas o plano é submetido a uma cuidadosa elaboração de malhas que o geram e o estruturam, [...]"¹⁷⁴

No entanto, é a partir de um projeto de Le Corbusier que, segundo Moneo, Eisenman conseguiria expressar com mais coerência as suas intenções acerca dessa essência da arquitetura moderna. O projeto para o 'Cannaregio' em Veneza possui uma relação direta com o projeto do arquiteto modernista, e onde, a partir das premissas estabelecidas por Le Corbusier, Eisenman desenvolve sua proposta.

"[...] uma proposta para a área em torno do Cannaregio, o bairro para onde Le Corbusier propusera seu hospital. [...]"

¹⁷⁰ Idem. p. 138.

¹⁷¹ Idem. p. 140.

¹⁷² Idem.

¹⁷³ Idem. p. 144.

¹⁷⁴ Idem. p. 146.

[...]

"[...] O resultado é um projeto que nos faz ver como a arquitetura arbitrária de Eisenman vive no meio de outra, a da cidade de Veneza, transformando Le Corbusier em testemunha de um futuro impossível [...]"¹⁷⁵

O segundo grupo

Se por um lado a citação aos preceitos modernos são uma constante na narrativa de Moneo sobre os quatro primeiros arquitetos analisados, na segunda parte do livro, tal relação se faz menos presente. Outra diferença é que se no primeiro grupo a influência se dá mais no campo teórico, no segundo grupo ocorre mais no campo da prática arquitetônica. Porém, mesmo que pontualmente, o ‘espírito moderno’ é utilizado de forma contundente, principalmente nas aulas dedicadas a Siza e a Koolhaas. Na análise sobre Siza, por exemplo, o arquiteto espanhol o descreve como “[...] *o mais genuíno representante de uma arquitetura entendida como a continuidade do que foram o pensamento e os princípios do movimento moderno*[...]”¹⁷⁶. Tendo como resultado, uma arquitetura que apresenta diversas referências às obras de arquitetos modernos, como Alvar Aalto, Le Corbusier, Wright e Loos – sendo o arquiteto finlandês o mais influente. Ao analisar as obras do arquiteto português, Moneo constantemente faz citações a esses arquitetos. Nos primeiros projetos às referências à arquitetura ‘wrightiana’ são recorrentes, como no caso do Restaurante Boa Nova e das Piscinas das Marés.

"Não é difícil perceber no projeto os ecos wrightianos aos quais nos referimos no início da aula [...]"¹⁷⁷

"[...] matrizes wrightianas que continuamente marcam essas primeiras obras de Siza. As horizontais, os muros recuados, toda a repetição das

¹⁷⁵ Idem. p. 163-4.

¹⁷⁶ Idem. p. 185.

¹⁷⁷ Idem. p. 194.

vigas de madeira – madeira, e não concreto – informam o quanto Siza estudou Wright [...]”.¹⁷⁸

E no decorrer da análise, coincide com citações a Le Corbusier, como no caso do projeto da casa Manuel Magalhães, “[...] *a iluminação zenital que parece, [...] uma homenagem a Le Corbusier. [...]*”¹⁷⁹ ou da Biblioteca de Aveiro “[...] *aberturas interessantes [...] novas versões da fenêtrre en longueur, como réplicas magistrais de Le Corbusier. [...]*”¹⁸⁰ Além das referências a Aalto e Loos, em projetos como o das Habitações em Caxinas e do Banco Borges & Irmãos, respectivamente.

“[...] o valor que adquire a proporção das janelas, as fendas que separam os blocos e sua finalização, que se resolve à maneira de Aalto [...]”.¹⁸¹

“[...] ressonâncias de Adolf Loos [...] contribuindo para que os espaços tenham uma condição mais abstrata ao não estabelecer diferença construtiva entre uns e outros”.¹⁸²

No caso de Koolhaas, as referências à arquitetura moderna se apresentam tanto na sua formação como nas obras analisadas, e por isso, ele poderia estar incluído no primeiro grupo. Porém, apesar da forte identificação com os paradigmas modernos, é possível afirmar que Koolhaas não busca através da sua obra contrapor ou reafirmar os preceitos modernistas. Apenas os utiliza para sustentar suas estratégias projetuais. Como por exemplo, quando Moneo entende que é a partir dos estudos feitos sobre Nova York que o arquiteto holandês compreende a essência de um movimento moderno, que permeará diversos momentos de sua carreira.

“[...] a arquitetura moderna jamais chegou a representar fielmente a cultura contemporânea. [...] Eisenman dizia que o modernismo não havia chegado ao fim, não havia atingido a sua plenitude. [...] Gehry

¹⁷⁸ Idem. p. 197.

¹⁷⁹ Idem. p. 200.

¹⁸⁰ Idem. p. 198.

¹⁸¹ Idem. p. 201.

¹⁸² Idem. p. 215.

pretendia liberá-lo da rigidez que toda ortodoxia linguística traz consigo. [...] Koolhaas descobre em Nova York e afirma em seu livro que é nela – na cidade moderna por excelência construída simplesmente sob a pressão da economia submetida às forças de um capitalismo desenfreado – aparecem e se manifestam em todo o seu esplendor as formas do verdadeiro progresso [...].¹⁸³

E é a partir de um conceito de extrema relevância na arquitetura ‘corbusiana’, a ‘planta livre’, que Moneo define uma das principais estratégias projetuais de Koolhaas, o ‘corte livre’. “[...] *Le Corbusier nos ensinou a pensar em arquitetura em termos de 'planta livre', Koolhaas incorporou à cultura arquitetônica do final do século XX o conceito de 'corte livre' [...]*”.¹⁸⁴ E as referências aos ideais arquitetônicos de Le Corbusier serão uma tônica em seus projetos, como pode ser identificado, principalmente, nas análises sobre o Hotel em Agadir, onde tal influência ocorre de modo a reverenciar o arquiteto franco-suíço.

“[...] um projeto que, sem dúvida alguma, tem origens em Le Corbusier [...] é impossível não lembrar dos projetos de Le Corbusier [...]”

[...]

“[...] são usados mecanismos corbusianos com um preciosismo poucas vezes conseguido. [...] os pilotis, por exemplo. Koolhaas manipula os pilotis [...] com liberdade extraordinária. Eles não são iguais. Os diâmetros mudam e o conjunto tem a vivacidade e a diversidade de uma floresta. Também contribui para o projeto de Koolhaas o fato de os pilares/cilindros estarem dispostos entre duas superfícies onduladas e não entre dois planos horizontais, como os que costumamos ver em Le Corbusier [...]”.¹⁸⁵

Ou da Villa dall’Alva, cujo tom se apresenta de forma mais crítica.

¹⁸³ Idem. p. 284.

¹⁸⁴ Idem. p. 292.

¹⁸⁵ Idem. p. 313-4.

"[...] num exercício de apropriação, não muito diferente dos pintores que utilizam como referência os quadros de outros, ele parece querer fazer com este projeto um comentário sobre os excessos da arquitetura corbusiana [...]"

[...]

"[...] Le Corbusier aparece sempre como referência última, mas manipulado de modo pessoal e malévolos. Os pilotis, as janelas corridas, os tetos-jardim etc. passaram a ser propriedade de Koolhaas, que no processo de tradução se apropriou deles por completo [...]"¹⁸⁶

Porém, Moneo deixa claro que, a seu ver, Koolhaas era sim 'discípulo' do arquiteto modernista franco-suíço. "[...] *Le Corbusier estava bem consciente disso em seus projetos monumentais, e esperávamos que Koolhaas seguisse a lição de quem em tantos momentos foi seu mestre [...]*".¹⁸⁷

E nas abordagens sobre Gehry e Herzog & De Meuron, ainda que Moneo utilize referências da arquitetura moderna, nesses dois casos, não se apresentam na mesma intensidade que nos demais arquitetos analisados. No caso de Gehry, por exemplo, há citações à tradicional arquitetura moderna californiana, onde se identifica a presença de elementos similares às obras de Neutra e Schindler, ou até mesmo de Wright. Essa proximidade é destacada por Moneo principalmente na fase inicial da carreira do arquiteto norte-americano, em projetos como a Casa Steeves ou a Casa Danzinge.

"[...] há nela ressonâncias de Wright e que resulta da sobreposição de dois volumes iguais, como se aludisse à conveniência da repetição. A estrutura cruciforme é de origem inegavelmente wrightiana, bem como alguns elementos orientalistas que caracterizam o projeto. [...]"

"[...] leveza sempre presente nas construções de madeira revela seu parentesco com a tradição construtiva que teve como modelo a arquitetura de Schindler e Neutra".

¹⁸⁶ Idem. p. 317.

¹⁸⁷ Idem. p. 322.

"[...] Schindler, o inquieto arquiteto austríaco migrado à Califórnia que se impressionou enormemente com Wright e a arquitetura japonesa, embora não a ponto de fazê-lo esquecer de seu compatriota Loos. A intensa visão que Schindler tinha do espaço também parece estar presente aqui, [...]"¹⁸⁸

E em outros momentos, Moneo também faz algumas citações a Le Corbusier, demonstrando que até um arquiteto como Gehry possui alguns conceitos vinculados aos dogmas do mestre franco-suíço. No entanto, esse elo é sempre colocado em um segundo plano a partir do momento que ele desenvolve suas estratégias a fim de romper ou fragmentar tais preceitos. Como no caso de projetos como a residência unifamiliar em Santa Monica, ou a Casa Spiller, ambas na Califórnia.

"[...] essa arquitetura se produz tomando como referência inequívoca a ortodoxia moderna. Pode-se imaginar nesta casa unifamiliar o cubo íntegro originário ou identificar nos elementos prismáticos brancos a referência corbusiana [...]"¹⁸⁹

"[...] uma espécie de homenagem à arquitetura moderna, embora a necessidade acabe obrigando a um esquecimento contínuo da norma [...]"¹⁹⁰

Já a dupla de arquitetos Herzog & De Meuron, apesar do distanciamento em relação ao período moderno, ainda assim, possui algumas heranças do modernismo. Moneo identifica que essa ligação se dá de forma mais direta quando ele relaciona a obra dos arquitetos suíços com a de Mies. E esse vínculo ocorre através da importância do processo construtivo no desenvolvimento dos seus projetos, que em ambos os casos, acaba por se tornar a essência de suas obras. Porém, Moneo destaca que a diferença entre eles é que, enquanto Mies buscava um método construtivo que possibilitasse uma arquitetura universal, a arquitetura desenvolvida por Herzog & De Meuron contrapõe esse princípio, pois tem como objetivo corresponder a uma situação específica.

¹⁸⁸ Idem. p. 243.

¹⁸⁹ Idem. p. 246.

¹⁹⁰ Idem. p. 250.

"[...] a presença de uma atitude puritana em relação à arquitetura que nos remete a um indivíduo como Mies van der Rohe [...] distinção entre Mies e os arquitetos suíços, além de situá-los no tempo. Enquanto Mies obcecado em depurar os meios de construção com os quais trabalhava para estabelecer uma linguagem universal e absoluta, Herzog & De Meuron parecem satisfazer-se com o específico, o concreto. [...] os materiais e os meios de construção são manipulados com o propósito consciente de não cair na armadilha de uma linguagem única e exclusiva. Algo bem diferente do que acontecia com Mies".¹⁹¹

A relação mais direta que Moneo identifica com o período modernista se dá quando ele aponta que Herzog & De Meuron seriam os tradicionais 'herdeiros' da arquitetura moderna suíça.

"[...] incluir Herzog & De Meuron na cadeia ininterrupta de arquitetos suíços modernos – nomes como Karl Moser, Hans Berinn Naves Noulli ou O. R. Salvisberg, ou mesmo o heterodoxo e inquietante Hannes Meyer. A medida justa, a precisão e o rigor são qualidades que nos vêm à mente quando se fala dessa arquitetura, e não é difícil reconhecê-las nas obras de Herzog & De Meuron [...]"¹⁹²

4.3. Teoria e prática

Além da dialética que se refere à relação dos arquitetos com o movimento moderno, outra dualidade presente na narrativa de Moneo é a que se pressupõe logo no título do livro. Nesse sentido, também é possível definir dois grupos de arquitetos, por mais que essa divisão não se apresente tão polarizada. Pelo contrário, em todas as análises, Moneo busca inserir essas duas categorias para apresentar o seu olhar sobre cada um deles. Essa distinção ocorre logo no início do livro, quando Moneo apresenta os arquitetos que serão estudados, e relaciona Venturi, Rossi, Eisenman e Koolhaas, ao grupo voltado para as 'inquietações teóricas', e Stirling, Siza, Gehry e Herzog & De Meuron, como o grupo inclinado para as 'estratégias

¹⁹¹ Idem. p. 329.

¹⁹² Idem. p. 330.

projetuais’. A partir dessa leitura, é possível compreender outras conclusões a respeito da construção da sua narrativa acerca desses arquitetos “[...] *que ainda não passaram ao Olimpo dos manuais*. [...]”¹⁹³

‘Inquietação teórica’

Se fosse definido um grupo intersecção com a categoria anterior, o primeiro grupo, o dos ‘teóricos’, concentraria basicamente os mesmos do primeiro grupo dos que possuem maior relação com o movimento moderno. A exceção seria a substituição de Stirling por Koolhaas. Sendo assim, a conclusão que se chega é que há uma associação direta na maneira de se pensar e projetar a arquitetura a partir dos dogmas modernistas. Percebemos que quanto maior a proximidade com o movimento moderno, maior a necessidade de justificar sua produção arquitetônica através de um discurso teórico que a embasasse. Paralelamente, a leitura feita por Solà-Morales sobre a arquitetura contemporânea serve como justificativa para tal afirmação, quando ele define que nos dias de hoje há uma dissociação entre a fundamentação teórica e a produção arquitetônica de um modo global. E por isso, Moneo utiliza nos capítulos destinados aos arquitetos pertencentes ao primeiro grupo a produção teórica de cada um deles, a fim de conduzir a leitura sobre seus projetos.

No caso de Venturi e Rossi, o apoio nas obras teóricas é tão evidente que determina o que seriam as fases da carreira de cada um deles. Em um primeiro momento, a arquitetura ‘venturiana’ estaria atrelada aos questionamentos colocados em seu primeiro livro ‘Complexidade e contradição em arquitetura’, e no segundo momento, vinculada aos conceitos apresentados no livro sobre a sua observação de Las Vegas. O mesmo ocorre com Rossi onde a primeira fase reflete o livro ‘Arquitetura da cidade’, e a segunda fase, o livro ‘Autobiografia científica’.

Com relação a Eisenman, assim como Koolhaas, esse embasamento teórico não é tão evidente como no caso de Venturi e Rossi, ao ponto de suas obras arquitetônicas representarem exatamente os conceitos presentes em uma obra teórica específica e resolvida. Porém, as citações teóricas e os conceitos desenvolvidos por ambos os arquitetos são utilizados em todos os momentos para representar as intenções de cada um deles em seus projetos. Ao analisar Eisenman, Moneo cita todo o envolvimento teórico do arquiteto norte americano, que, na busca da essência do espírito moderno, funda o Institute for Architecture and Urban

¹⁹³ Idem. p. 9.

Studies e cria a revista ‘*Oppositions*’. Duas ferramentas da qual se utiliza para discutir e pensar os questionamentos teóricos vigentes na época, a fim de divulgar tais ideias nos EUA. Além de utilizar na sua leitura os diversos conceitos ao qual o próprio Eisenman desenvolveu ao longo da sua carreira, tais como ‘*process*’ e ‘*overlapping*’, dentre outros. Mas, sem dúvida, o principal é a ideia de diagrama, que está presente não somente na fala de Moneo, como também na forma de apresentar os projetos analisados.

Dentre os arquitetos do primeiro grupo, Koolhaas é o que possui uma maior tendência a pertencer ao outro grupo, o dos ‘estratégicos’. O perfil destinado ao arquiteto holandês apenas reforça a ideia de que ele, dentre todos os arquitetos analisados, é o que possui uma identidade que transita nos dois universos definidos por Moneo. Koolhaas, pode se afirmar, é uma espécie de paradigma dentre os arquitetos selecionados, e por isso, talvez seja esse o principal motivo pelo qual Moneo tenha mais dificuldade em colocá-lo dentro de uma estrutura mais clara e definida, como faz com os demais. Essa imprecisão sobre o arquiteto holandês se deve ao fato de que no momento em que Moneo lecionava suas aulas em Harvard, Koolhaas ainda não possuía um papel consolidado na cena arquitetônica. No entanto, é exatamente nessa época que sua figura começa a ter mais destaque, seja através de seus projetos ou de seus livros – vale destacar que o livro *S, M, L e XL* é de 1995 –, o que se confirmou logo em seguida, determinando ele com um dos personagens mais importantes e influentes do universo da arquitetura nas últimas décadas. No entanto, em alguns instantes na fala de Moneo, tal conjuntura, acaba comprometendo a sua leitura sobre ele.¹⁹⁴ Porém, fica claro o grande viés teórico presente na sua arquitetura, pois, assim como os outros arquitetos do grupo, Moneo também se utiliza da obra teórica do arquiteto holandês para analisar os seus projetos. O livro ‘Nova York delirante’ acaba conduzindo em diversos momentos a narrativa de Moneo, a fim de apresentar conceitos como o ‘corte livre’ e ‘congestão’, por exemplo.

Em relação ao segundo grupo, a forma construída por Moneo para analisá-los ocorre, basicamente, através do que ele define como ‘estratégias projetuais’. Essa categoria se baseia

¹⁹⁴ O comentário do arquiteto Otavio Leonidio confirma tal afirmação. “Não chega a surpreender, portanto, que a precariedade do aparelhamento teórico de Moneo [e, não obstante toda inquietação, o aparente desinteresse pela teoria *strictu senso*] acabe comprometendo a análise de arquitetos cujas obras têm um viés mais conceitual. O estudo da obra do holandês Rem Koolhaas, por exemplo, fica muito aquém de sua complexidade. Definir sua obra como um “coquetel” – “considerando que nela encontramos múltiplas referências, distintos sabores” – diz muito do comentador e praticamente nada da obra comentada. Algo, aliás, que Moneo reconhece: ‘Não entendo como o arquiteto [Koolhaas] que associou estrutura e planos inclinados no Kunsthall em Roterdã agora trabalhe de forma tão descuidada’. [...]”. Otavio Leonidio. ob. cit.

mais na leitura dos procedimentos de projeto que cada um desses arquitetos desenvolve, e que permite discriminar como eles buscam representar suas inquietações. Porém, como a produção teórica desse grupo de arquitetos é menos consistente que a sua produção prática, Moneo identifica como o contexto da crítica arquitetônica de alguma maneira se faz presente em suas obras. E, em alguns casos, conceitos que não necessariamente façam parte do universo da arquitetura.

A leitura sobre a obra de Stirling possui uma forte relação com os dogmas modernos, que está muito presente na sua carreira. Como visto na categoria anterior, referências aos ensinamentos modernistas, principalmente de Le Corbusier, surgem em todo momento. Esse mesmo aporte teórico ocorre no que Moneo considera como a segunda fase de Stirling, que é quando ele se aproxima mais dos questionamentos pós-modernos e da sua parceria com Leon Krier. Nesse sentido, é possível afirmar que Stirling possui uma arquitetura extremamente vinculada ao contexto da crítica arquitetônica em que está inserido, buscando refletir as 'inquietações teóricas' que surgem durante esse período, no intuito de corresponder através da sua obra, às transformações que acontecem ao seu redor.

Para analisar a obra de Siza, Moneo interpreta a descrição feita pelo arquiteto português no livro 'Textos e desenhos', onde ele fala sobre a sua forma de trabalhar e desenvolver seus projetos. Porém, o conteúdo dessas descrições pode ser compreendido muito mais como resultado do que se percebe nas obras arquitetônicas de Siza, do que o material que embasa teoricamente seus anseios. Certamente, essa ausência de um embasamento teórico é devido ao contexto em que Siza estava inserido nessa época, onde os movimentos eram muito mais no intuito de operar os ideais políticos que confrontassem a ditadura salazarista, do que desenvolver reflexões acerca da produção arquitetônica. Dentro dessa atmosfera, todos os esforços estavam voltados para as ideologias políticas, não sobrando espaço para aprimorar uma teoria acerca da arquitetura. A partir dessa interpretação, Moneo desenvolve alguns termos que irão fundamentar sua análise sobre o arquiteto português. Outra estratégia utilizada por Moneo é relacionar a figura de Siza com a do escritor português Fernando Pessoa. Com essa aproximação, ele busca, de algum modo, estruturar os conceitos que ele acha relevante na obra de Siza, tais como a ideia de 'instante', 'experiência fenomenológica', dentre outros.

A estratégia de se utilizar de preceitos externos à disciplina da arquitetura também é utilizada por Moneo na sua abordagem sobre Gehry. Nesse sentido, Moneo se apoia em um artigo

escrito por ele mesmo, intitulado *‘Permanencia del efímero’* no qual estabelece uma relação entre a obra de Gehry e a cidade de Los Angeles. A partir desse artigo, Moneo pontua uma série de referências ao contexto geográfico ao qual o arquiteto canado-estadunidense foi submetido no início da sua vida, o que o teria influenciado profundamente. Segundo ele, a arquitetura de Gehry é um reflexo direto dos conceitos da cidade californiana, que representa [...] *a expressão da mobilidade e a celebração mais entusiasta dos direitos e liberdades do indivíduo [...]*.¹⁹⁵ Além da referência a Los Angeles, Moneo se utiliza de premissas advindas do campo das artes, a fim de melhor compreender as obras de Gehry. Portanto, ele percebe que as estratégias projetuais do arquiteto se assemelham às utilizadas pelos artistas para produzir suas obras. “[...] *A salvação do arquiteto reside na manutenção do valor imediato do objeto. Gehry se interessa em manter a aura individual e única que acompanha toda obra de arte [...]*”.¹⁹⁶ No intuito de sustentar essa sua visão, Moneo relaciona a obra de Gehry a de diversos artistas, tais como Ron Davis, Claes Oldenburg, Frank Stella, Nikolaus Pevsner, Naum Gabo e Henry Moore, por exemplo.

Moneo adota uma postura similar ao fazer a leitura sobre a dupla Herzog & De Meuron, associando a arquitetura produzida por eles com os aspectos oriundos da arte minimalista. Vale ressaltar que esse discurso é recorrente ao falar dos arquitetos suíços, principalmente na fase inicial de suas carreiras, e pode ser identificado nos textos de Solà-Morales, analisados anteriormente. Provavelmente, os arquitetos suíços são os que possuem o perfil mais distante do que Moneo define como a categoria das *‘inquietações teóricas’*. E talvez isso ocorra por eles serem os mais afastados, cronologicamente falando, de todas as elucubrações sobre a teoria da arquitetura advinda dos dogmas modernos. Seus projetos, como coloca Moneo, se preocupam principalmente em valorizar o processo construtivo dando imenso valor ao material utilizado. Sendo assim, a proximidade com o discurso da arte produzida no fim dos anos 50, que deu origem ao movimento minimalista, onde:

"[...] os artistas que, partindo do que fora chamado de arte conceitual, chegaram à tendência conhecida como minimalismo enfatizam o valor das formas mais simples e aspiram manifestar a energia contida em qualquer matéria, abandonando toda alusão tanto à representação como à expressão pessoal. Desse modo, os minimalistas propõem um

¹⁹⁵ Idem. p. 233.

¹⁹⁶ Idem. p. 329.

entendimento reflexivo da obra de arte, transferindo ao espectador todo juízo possível e estabelecendo critérios estéticos semelhantes àqueles usados por Herzog & De Meuron em sua arquitetura. [...]"

‘Estratégia projetual’

Com relação aos aspectos presentes na categoria complementar, é possível fazer uma leitura paralela, a fim de compreender como as estratégias de cada um dos arquitetos se materializa em suas obras. No caso do grupo dos ‘inquietos’, tais estratégias acabam refletindo muito dos conceitos fundamentados em suas teorias. Porém, no caso dos ‘estrategistas’, a própria estrutura formal e espacial dos seus projetos compreende os procedimentos adotados por ele, e, na maioria dos casos, são mais contundentes do que as diversas teorias que buscam justificar as suas reais intenções. Seja no primeiro ou no segundo grupo, o que Moneo pretende apresentar é como, através de diversos exemplos, essas estratégias vão se transformando, e a partir daí, criando um repertório – seja formal, estrutural ou espacial – de extrema relevância com a identidade de cada um desses arquitetos.

Segundo Moneo a estratégia que está presente na arquitetura de Stirling é fruto da sua talentosa capacidade de pensar mecanismos formais a partir das manipulações que ele produz, utilizando com extrema maestria, tanto o corte como a planta para concepção de suas obras. E talvez seja por isso que Stirling tenha conseguido transitar em um período de tantas transformações, no que se refere as inquietações da sua época. As ferramentas que ele utiliza, seja através do ‘corte livre’ – conceito que Moneo também relacionará a obra de Koolhaas – ou da sua transição para a planta, permitem elaborar uma arquitetura que tem uma grande diversidade de episódios. Outras características pertinentes ao processo projetual de Stirling é a compreensão do método construtivo que se evidencia na conformação dos espaços, a importância dada às propriedades dos materiais, tal qual a ‘solidificação’ do vidro, e o desenvolvimento dos percursos e relação entre exterior, tendo como ponto de partida a ideia da ‘promenade corbusiana’.

Alvaro Siza, assim como Stirling, é um dos arquitetos que melhor expressam a habilidade do arquiteto em si, segundo Moneo. Sendo assim, ao analisá-lo, identifica o vasto repertório que Siza utiliza como ferramenta projetual para desenvolvimento de suas obras, sendo a relação com o lugar e a integração com a paisagem é, sem sombra de dúvidas, as variáveis mais relevantes. Em seguida, a maneira como Siza se apropria da planta, através de inserções de

elementos oblíquos ou de intervalos e vazios, gera uma complexidade espacial extremamente diversa. Portanto, é a partir desse processo que surge a essência das obras, onde o limite entre o interior e exterior se apresenta de forma imprecisa, permitindo que a iluminação associada à materiais, como a madeira ou os planos brancos, contribua para uma profusão de experiências e uma infinidade de percepções.

Na análise sobre Gehry, Moneo o considera como o arquiteto que mais influenciou o meio da arquitetura nos anos 1990, por gerar elementos formais de caráter único, tal qual uma obra de arte, e cujo caráter autoral se assemelha com a dos artistas. Ou seja, os procedimentos utilizados por ele pressupõem uma estrutura que não corresponde ao contexto que está inserido, tal qual vimos em Siza. O que interessa a Gehry é desenvolver um projeto através da "[...] *ausência de interesse pela composição. A forma não é algo fechado e perfeito* [...]."¹⁹⁷ Tendo o programa como um dos principais geradores formais dos seus projetos, Gehry busca desmembrar os usos a fim de ter maior liberdade na maneira como construirá a forma do seu edifício. Nesse sentido, utiliza-se de processos que remetem à ideia de fragmentação ou de movimento, seja a partir de estruturas díspares que conformam suas obras iniciais, ou de uma superfície contínua e de materialidade única, como nos projetos mais recentes. E através da utilização de modelos físicos em escala, que Gehry consegue se apropriar o máximo possível das suas obras, a fim de compreender o processo construtivo no intuito de ter controle total sobre a forma do objeto.

O processo presente nos projetos de Herzog & De Meuron, de acordo com Moneo, passa basicamente por dois princípios. Compreender a fundo o processo construtivo dos seus projetos, a fim de expressar a essência da arquitetura e explorar ao máximo a propriedade do material utilizado. No intuito de atingir esse objetivo, eles se utilizam da contenção da forma, sem inserção de elementos iconográficos ou tipológicos, que possam causar alguma distração da intenção inicial. E isso ocorre a partir da utilização de estruturas prismáticas puras, quase monolíticas, que possibilita a ‘exaltação’ da matéria como elemento de envolvimento dessas superfícies. Dessa maneira, conseguem enfatizar o caráter único de cada projeto, propiciando a experiência fenomenológica de acordo com as características do material utilizado, remetendo ao caráter arcaico ou até mesmo nostálgico da arquitetura.

¹⁹⁷ Idem. p. 234.

No grupo dos ‘inquietos’, a relação das ‘estratégias’ projetuais utilizadas como geradores formais quase sempre advêm dos conceitos fundamentados nas suas formulações teóricas. Ao contrário do que ocorre quando Moneo busca justificar as obras dos arquitetos ‘estratégicos’ através de bases conceituais que na maioria dos casos não advêm dos seus questionamentos, nesse caso, a relação entre a base teórica e a formalização das suas obras encontra extrema coerência. A utilização dos princípios teóricos gerados pelos ‘inquietos’ além de servir de alicerce para seus próprios projetos, alimenta todo o universo do contexto arquitetônico, como visto no caso de Stirling, por exemplo.

A leitura dos projetos desenvolvidos por Venturi a todo momento está associada aos conceitos por ele elaborado nas suas duas principais obras teóricas. Em um primeiro momento ele busca criar seus projetos gerando as complexidades e contradições, através de conformações espaciais ambíguas, sempre provenientes da liberdade que tanto defende. Ao contrapor-se a ortodoxia moderna, Venturi quase sempre desenvolve os seus projetos tendo a planta como um dos principais instrumentos para resolução dessa diversidade espacial, utilizando a fachada como instrumento de apoio para representar a maneira como suas arquiteturas se expressam e se inserem na paisagem. Na segunda fase, essas partes acabam tendo maior independência a partir da ideia do ‘galpão decorado’, oriunda dos ensaios sobre a cidade de Las Vegas.

Da mesma maneira a análise feita sobre Rossi busca identificar em seus projetos as categorias presentes na sua obra inicial ‘Arquitetura da cidade’. No entanto, se para Venturi as premissas teóricas se baseavam nos signos relacionados à memória, Rossi identifica um repertório de formas onde sua relação com o lugar é extremamente relevante, tendo a cidade como principal referência. Sendo assim, conceitos como tipo, território, monumento, surgem dos seus ensaios a fim de estabelecer os geradores formais de seus projetos. A utilização de um processo compositivo onde formas puras são trabalhadas através do princípio construtivo, são características das suas primeiras obras. E, apoiado no seu segundo livro, os projetos passam a ter uma relação mais direta com os desenhos por ele desenvolvidos, dando lugar às sensações que eles geram. Assim como Venturi, a fachada possui grande relevância no desenvolvimento dos projetos, mas sempre associada com a essência da memória, tanto do arquiteto como da ‘arquitetura’.

Dissociar as ‘inquietações teóricas’ das ‘estratégias projetuais’ na arquitetura de Eisenman é praticamente impossível. Isso ocorre porque sua busca é exatamente definir um processo

projetual onde, a partir de uma série de procedimentos durante o desenvolvimento do projeto, seja possível chegar a um resultado formal e espacial cuja participação autoral seja a mínima possível. Sendo assim, nos seus primeiros projetos – a série das casas – essa estratégia é definida exatamente pelo conceito de *'process'*, cujo resultado é que a obra consiga demonstrar as operações que deram origem a ela. A fim de se obter essa premissa, Eisenman utiliza como base a malha de um cubo similar aos utilizados por Wittkower, para em seguida se utilizar dos geradores formais. Para isso, abre mão de meios de representação tradicionais como planta, corte e fachada, e utiliza como principal ferramenta a maquete, dando origem ao termo *'cardboard architecture'*. Essas estratégias estarão presentes em toda sua carreira, porém serão associadas a outras, como a utilização de modelos em diferentes escalas – seja do espaço ou do tempo – ou a busca de referências em parâmetros alheios ao universo da arquitetura. A obsessão pelo uso de diagramas para explicar os seus processos projetuais se tornará uma constante nos seus trabalhos, e o posiciona como um dos maiores influenciadores na utilização dessa linguagem como forma de representação para toda uma geração, onde a utilização do diagrama se torna quase obrigatória nos dias de hoje.

Na leitura sobre as estratégias utilizadas por Koolhaas, Moneo também se fundamenta nos estudos teóricos desenvolvidos pelo arquiteto holandês. Nesse sentido, as análises feitas por ele sobre a cidade de Nova York e a leitura sobre um dos principais ícones de sua paisagem, os arranha-céus, são fundamentais na formação de uma das mais importantes ferramentas utilizadas para desenvolvimento dos seus projetos: o conceito de *'corte livre'*. Diferentemente da ideia presente na obra de Stirling, o conceito de *'corte livre'* para Koolhaas está mais ligado ao intuito de conseguir desenvolver uma arquitetura que possa abrigar a diversidade de programas que uma sociedade contemporânea necessita. É que a estrutura formal do edifício possa absorver essa demanda sem comprometer o conteúdo, e para isso se utiliza de princípios como o do *'contêiner total'*, tal qual os arranha céus nova-iorquinos, onde a relação do edifício com a cidade independe das funções exercidas no seu interior. Sendo assim, o pensamento sobre o programa sempre terá grande relevância, além de considerar aspectos extra disciplinares [sociais, econômicos etc.]. A busca por uma arquitetura autônoma e completa estará presente na morfologia desses edifícios, no intuito de estabelecer uma expressão global para além dos contextos do lugar e da cultura onde ela está inserida.

4.4. Divisão em fases da carreira e obras paradigmáticas;

Dando continuidade aos princípios utilizados por Moneo na leitura sobre os arquitetos do livro, a definição de diferentes fases na carreira de cada um deles é mais uma das ferramentas utilizadas, recorrentemente, pelo arquiteto espanhol. Ao configurar esse formato, ele consegue compreender melhor a evolução das duas principais categorias – inquietação e estratégia – e identificar tanto a evolução delas, como a relação delas entre si. Essa ferramenta também permite que, além das duas categorias principais, sejam apontados outros fatores que influenciaram tais mudanças. Sejam elas do campo da disciplina arquitetônica ou não. No entanto, essas divisões em fases não são percebidas de forma estanque e resolvida. Pode-se dizer que se trata muito mais de uma separação em partes que se complementam, onde a relação entre elas se dá pela continuidade como determinado arquiteto se depara com suas inquietações e estratégias ao longo da sua carreira. Porém, é fato que Moneo possui mais facilidade em identificar essas fases nos arquitetos que possuem um distanciamento cronológico maior ao construir sua análise. Essa distância permite perceber todo o processo de desenvolvimento dos projetos dos primeiros arquitetos do grupo. Até porque, alguns deles, como Stirling e Rossi, já faleceram, e, portanto, encerraram seu ciclo. Tanto Siza como Gehry, também possuem uma análise configurada em fases. Aqueles que menos favorecem esse tipo de abordagem são exatamente os que são mais próximos, cronologicamente falando: Koolhaas e Herzog & De Meuron.

Stirling

A obra de Stirling, na visão do arquiteto espanhol, possui uma divisão em fases que estaria associada à ferramenta projetual por ele utilizada no desenvolvimento dos seus projetos. Moneo o considera, assim como Siza, um dos arquitetos mais talentosos no que se refere ao exercício da profissão. Sendo assim, o ‘primeiro’ Stirling já se apresenta nos primeiros anos de sua carreira, e é a partir do vasto conhecimento sobre a obra de Le Corbusier¹⁹⁸ que ele se utiliza do princípio de uma estrutura livre para deflagrar uma arquitetura onde os elementos que a conformam possam ter uma maior liberdade na maneira de configurar os espaços por ele concebidos. No entanto, ao invés da ‘planta livre’, Stirling se utiliza do corte, que Moneo identifica como sendo o ‘corte livre’, que, segundo ele, estaria presente na fase inicial do

¹⁹⁸ "[...] o arquiteto extremamente precoce no qual se transformaria Stirling já não se alimentava na tradição acadêmica, dado o valor que a mensagem do mestre suíço teve para ele desde o início de sua carreira." Idem. p. 15.

arquiteto britânico. Segundo o arquiteto espanhol, o projeto para Escola de engenharia da Universidade de Leicester, pode ser identificado como a principal obra do início da carreira de Stirling, onde a utilização do corte como elemento gerador pode ser identificado com extrema clareza. “[...] *gostaria de mostrar esse edifício supondo o corte como matriz de sua arquitetura [...]*”.¹⁹⁹

A outra fase definida por Moneo na carreira de Stirling surge a partir do fim do ciclo inicial que tinha o uso do corte como estratégia projetual. Esse ciclo se encerra através do que ele compreende como uma evolução da utilização do ‘corte livre’, onde seus projetos passam a ser desenvolvidos tendo como estratégia o ‘corte extrudado’. No entanto, esse procedimento acaba tornando-se repetitivo, e então Stirling passa a ser influenciado pelos questionamentos advindos do contexto ao seu redor, principalmente através da presença de Leon Krier. Sendo assim, a partir desse momento, seus projetos começam a ter como gerador formal a planta, e também expressam outro conceito muito recorrente na arquitetura de Le Corbusier, que é a ‘*promenade architecturale*’, tendo a integração dos espaços internos com a paisagem como uma das características mais marcantes dessa nova fase. Dentre os projetos apresentados, a expansão da Staatsgalerie, em Stuttgart, é, sem dúvida, uma obra emblemática que representa esse momento da carreira de Stirling. “[...] *uma arquitetura que não permite o descanso, onde o olhar fica detido numa multiplicidade de incidentes aos quais o arquiteto deu atenção e que nossos olhos forçadamente descobrem [...]*”.²⁰⁰

¹⁹⁹ Idem. p. 25.

²⁰⁰ Idem. p. 43.



Figura 3 . Escola de Engenharia da Universidade de Leicester [1959-63], Inglaterra. arquiteto James Stirling. Foto de John Levett, disponível no site *'The Pritzker Architecture Prize'*. [<http://www.pritzkerprize.com/1981/Works>]

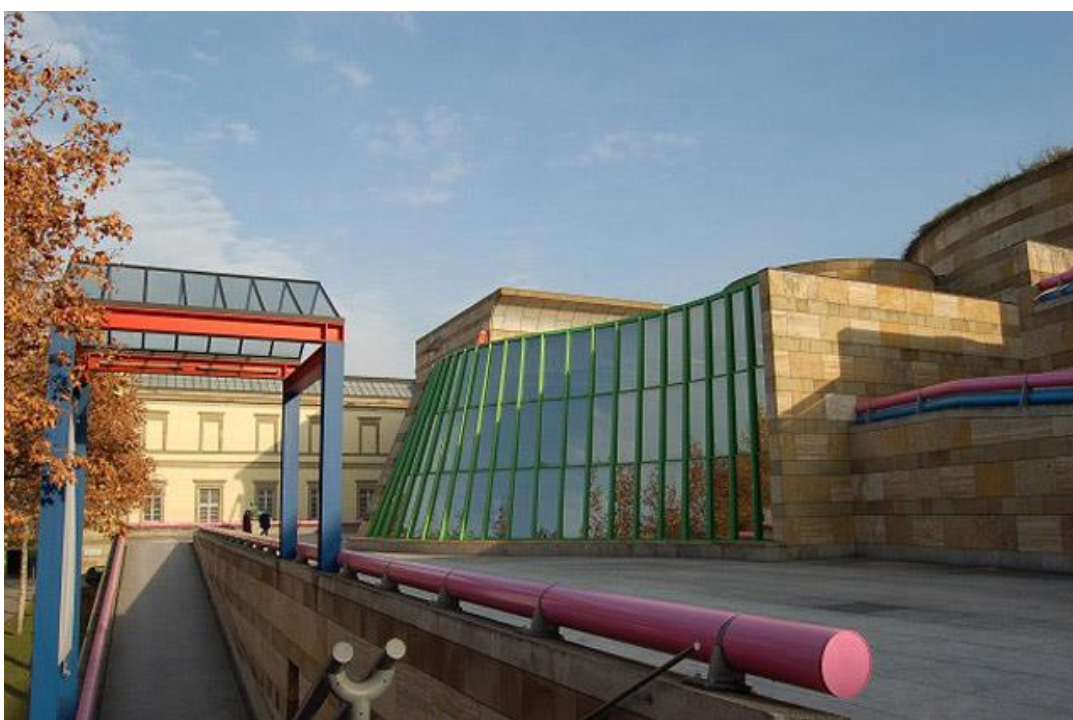


Figura 4 . Staatsgalerie em Stuttgart [1977/83], Alemanha, arquiteto James Stirling. Foto de Sven Prinzler, disponível no site *'The Pritzker Architecture Prize'*. [<http://www.pritzkerprize.com/1981/Works>]

Venturi e Rossi

Como já foi visto, tanto Rossi como Venturi possuem uma leitura tendo as duas principais publicações teóricas de cada um como fio condutor da análise das suas carreiras. Nesse sentido, Moneo deixa bem claro como ambos os arquitetos possuem uma carreira dividida em duas fases. Venturi teria a fase inicial da sua carreira associada ao livro ‘Complexidade e contradição na arquitetura’, de 1966, onde os seus projetos buscam expressar os conceitos teóricos ali presentes. Moneo identifica que nesse primeiro momento, Venturi tende a desenvolver uma arquitetura fundamentada nas críticas ao movimento moderno, propondo em seus projetos resolver as questões relacionadas à arquitetura sem que isso comprometa a complexidade, a ambiguidade e a tensão. Questões essas que os modernistas deixaram de lado. De certo modo, Venturi não executa projetos de forma precoce, tal qual Stirling. Sendo assim, a primeira obra analisada, a casa Vanna Venturi, que ele fez para sua mãe, já surge atrelada aos conceitos desenvolvidos no livro, e, portanto, expressa com extrema maestria as inquietações colocadas nessa primeira fase da carreira do arquiteto americano.

E, na segunda fase de sua carreira, os princípios projetuais se baseiam no livro ‘Aprendendo em Las Vegas’, publicado em 1972, de onde Venturi desenvolve seus conceitos com base nos estudos sobre a cidade americana. Como coloca Moneo, “[...] *Se no seu primeiro livro Venturi ataca o modernismo usando a Academia, em Aprendendo com Las Vegas, o faz usando os argumentos e as obras dos populistas, que defendem a 'maioria silenciosa' ante os excessos elitistas dos intelectuais [...]*”.²⁰¹ A partir das inquietações presentes no livro, Venturi apresenta nessa segunda etapa o conceito do ‘galpão decorado’, que contrapõe ao ‘edifício pato’, utilizada pelos arquitetos modernos, segundo ele. A estratégia do ‘galpão decorado’ é bastante recorrente nessa segunda fase da carreira de Venturi, onde há uma distinção entre o espaço arquitetônico e a maneira como o edifício se comunica no contexto em que está inserido. O projeto que merece destaque e que representa essa fase é a ampliação da National Gallery de Londres, onde a planta do novo edifício tem uma relação direta com a disposição dos espaços do edifício existente, e a fachada busca estabelecer uma relação com as edificações do entorno.

²⁰¹ Idem. p. 77.

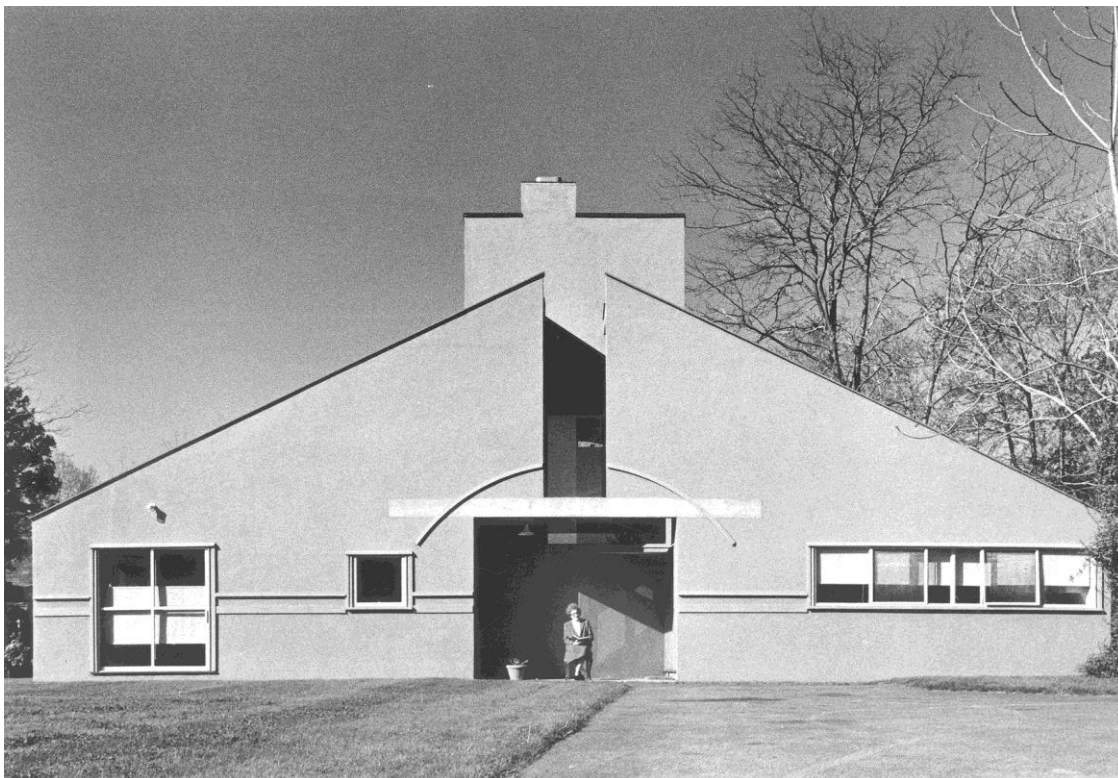


Figura 5 . Casa Vanna Venturi na Pensilvânia [1961], nos EUA, arquiteto Robert Venturi. Foto de propriedade da Universidade da Pensilvânia © UPenn, disponível no site ArchDaily. [<https://www.archdaily.com.br/01-86575/casa-vanna-venturi-slash-robert-venturi-slash-ia-plus-b/50cab2bbb3fc4b7062000279-casa-vanna-venturi-slash-robert-venturi-slash-ia-plus-b-imagem>]

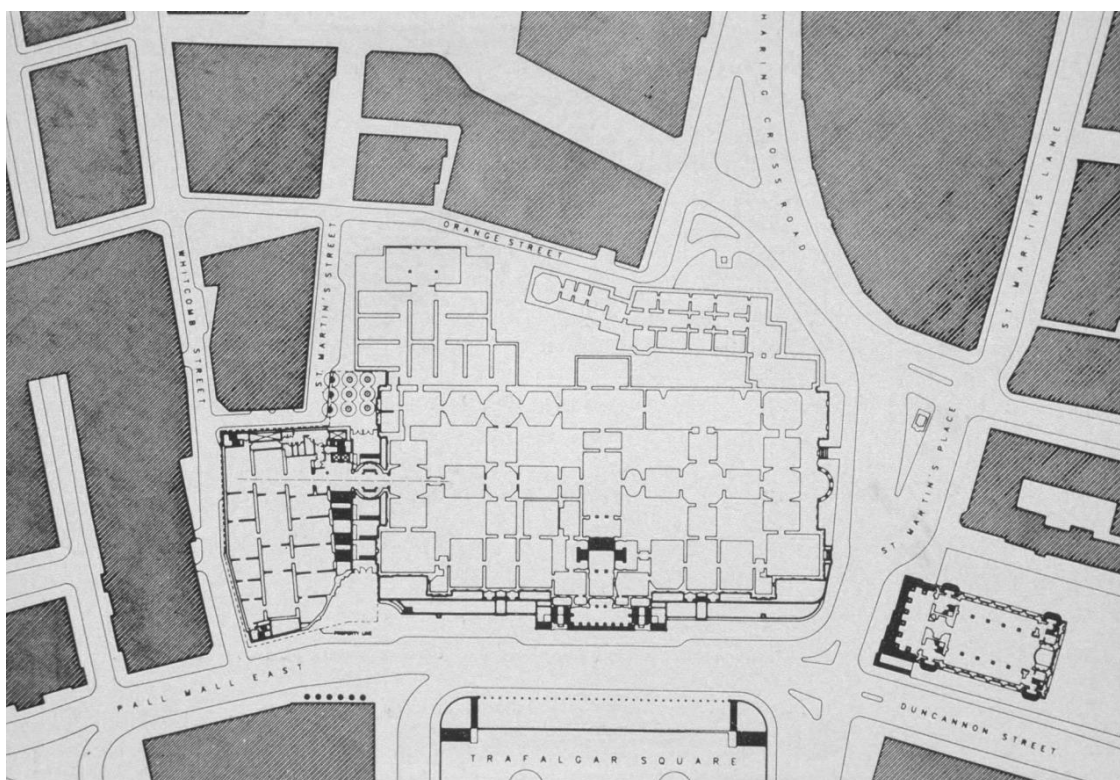


Figura 6 . Stainsbury Wing [ampliação da National Gallery de Londres] [1986-91], na Inglaterra, arquiteto Robert Venturi. Foto de propriedade da Universidade da Pensilvânia © UPenn, disponível no site ArchDaily. [www.archdaily.com/ad-classics-sainsbury-wing-national-gallery-london-venturi-scott-brown/]

A mesma postura pode ser aplicada a Aldo Rossi, tendo a primeira e a segunda fase de sua carreira associadas aos livros ‘Arquitetura da cidade’, de 1966 – mesmo ano do livro de Venturi –, e ‘Autobiografia científica’, de 1981. Partindo de um mesmo contexto, onde a crítica ao movimento moderno fundamenta suas questões, nessa primeira fase, Rossi possui um viés atrelado ao que Moneo define como compreender a arquitetura como uma ciência, onde as referências tipológicas e a memória do lugar são ferramentas fundamentais. A fim de identificar como essas duas fases se relacionam, Moneo identifica “[...] *o primeiro Rossi como escravo do conhecimento e [...] o segundo Rossi como vítima do sentimento.* [...]”.²⁰²

Sendo assim, a segunda fase do arquiteto italiano é, segundo Moneo, fruto da experiência da sua passagem pelos Estados Unidos, onde começa a produzir o segundo livro. Essa mudança de paradigma, segundo o arquiteto espanhol se confirma na transformação do Rossi objetivo, que identificava a arquitetura como uma ciência baseada nas variáveis da cidade, da ‘*urbes*’, para o Rossi subjetivo, onde o desenvolvimento dos seus projetos está associado ao seu sentimento, tendo seus desenhos como principal forma de expressão. Os projetos mais emblemáticos do arquiteto italiano, e que melhor representam a primeira e a segunda fases da sua carreira são o Cemitério de San Cataldo, em Módena, de 1971-84, e o Piccolo Teatro Del Mondo, em Veneza, de 1979, respectivamente.



Figura 7 . Cemitério de San Cataldo [1971-84], na Itália, arquiteto Aldo Rossi. Foto de Nuno Cera e Andrea Pirisi., disponível no site Divisare. [<https://divisare.com/projects/246125-aldo-rossi-nuno-cera-andrea-pirisi-cimitero-di-san-cataldo>]

²⁰² Idem. p. 100.



Figura 8 . Piccolo Teatro del Mondo em Veneza [1979], na Itália, arquiteto Aldo Rossi. Foto Aldo Rossi, disponível no site CNN. [<http://edition.cnn.com/style/gallery/made-in-italy-design/index.html?gallery=%2F%2Fcdn.cnn.com%2Fcontent%2Fdam%2Fassets%2F160223144200-made-in-italy-teatro-mondo.jpg>]

Eisenman

Como já foi colocado anteriormente, o arquiteto Peter Eisenman possui uma relação restrita entre os seus fundamentos teóricos e a sua atuação na prática da arquitetura. Sendo assim, da mesma maneira que ocorre em Venturi e Rossi, o que define as fases de sua carreira é a estrutura teórica que permeia suas obras. No entanto, diferentemente do que foi identificado nos arquitetos anteriores, essa relação não está diretamente ligada a uma obra teórica específica, e sim ao modo como o arquiteto norte americano busca definir os parâmetros que embasaram as suas estratégias projetuais. No início da sua carreira,²⁰³ Eisenman está em busca do que Moneo define como a plenitude do movimento moderno, onde a obra arquitetônica não se reduza a questões estilísticas, mas que desenvolva uma nova linguagem a fim de expressar a autonomia na concepção do projeto. O que basicamente difere as duas fases da carreira de Eisenman, segundo Moneo, é a maneira como seus projetos são influenciados pelo contexto em que está inserido. Se no primeiro momento o objetivo era pensar uma arquitetura que não correspondesse as variáveis externas, tais como o território ou

²⁰³ "[...] Há, [...], neste primeiro Eisenman, uma resistência ao figurativismo [...] a geometria como alternativa à figura, à imagem. [...] o ponto, a linha e o plano - são utilizados como elementos notacionais mínimos que permitem o surgimento das categorias citadas [...] o espaço abstrato- sobre o qual trabalha é um espaço ainda cartesiano [...]." Idem. p. 141.

o ambiente com o qual ele se relaciona, na segunda fase ela passa a considerar as referências externas ao conceito do projeto como elementos que influenciam a sua concepção.²⁰⁴

Nessa primeira etapa, o conjunto de projetos que melhor representa esse período é a série de casas desenvolvidas por Eisenman, onde todos os processos projetuais são explorados. A maneira como ele enumera a série, similar ao modo como os compositores estabelecem a ordem das suas obras musicais, demonstra a sua intenção em definir a importância do processo, mais do que o resultado em si. Dentre os projetos da casa, Moneo destaca a Casa II, em Hardwick, de 1969-70, exatamente por estar em um sítio onde os elementos que interferem na casa são praticamente nulos, ressaltado pelo solo coberto de neve, propiciando toda a neutralidade pretendida por Eisenman. Já a segunda fase, tem o projeto para o Cannaregio, em Veneza, de 1978, como melhor exemplar da influência de referências externas no desenvolvimento do processo. Vale ressaltar que, em muitos casos, como ocorre no projeto de Veneza, tais associações remetem a elementos extra disciplinares, ou até mesmo na escala do tempo.

*“[...] O resultado é um projeto que nos faz ver como a arquitetura arbitrária de Eisenman vive no meio de outra, a da cidade de Veneza, transformando Le Corbusier em testemunha de um futuro impossível. [...] o contexto, portanto, é visto não como algo herdado e recebido, mas como a realidade que o arquiteto parece ser forçado a inventar continuamente. [...]”*²⁰⁵

²⁰⁴ “[...] é consciente de que a exploração puramente formal já não suscita tanto interesse e busca uma mudança de foco. [...] dirá agora que a humanidade se encontra diante de uma nova etapa histórica, [...]”. Idem. p. 157.

²⁰⁵ Idem. p. 164-5.



Figura 9 . Casa II em Vermont [1969-70], nos EUA, arquiteto Peter Eisenman. Foto de Peter Eisenman, disponível no site Eisenman Architects [<http://www.eisenmanarchitects.com/house-ii.html>].

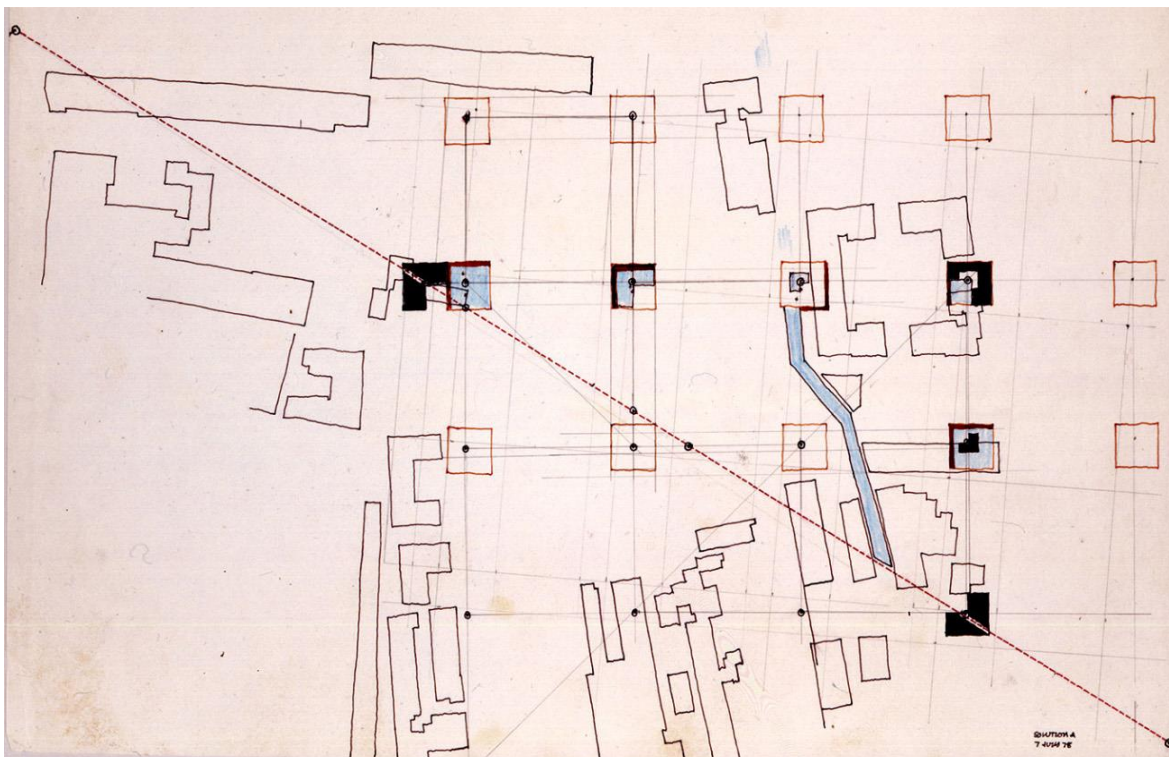


Figura 10 . Projeto para o Cannaregio em Veneza [1978], na Itália, arquiteto Peter Eisenman. Desenho de Peter Eisenman, disponível no site Eisenman Architects [<http://www.eisenmanarchitects.com/house-ii.html>].

Siza

Conforme dito inicialmente, a divisão da carreira dos arquitetos em fases passa a encontrar certa dificuldade de acordo com a evolução cronológica, e a proximidade com a qual Moneo define seu olhar sobre cada um deles. Sendo assim, ao analisar a carreira de Siza, o arquiteto espanhol possui menos propriedade para avaliar essas fases, e define esses períodos a partir do que seria um ‘jovem Siza’, e um ‘Siza mais maduro’. Os primeiros projetos, assim como no caso de Stirling, demonstram a precocidade do arquiteto português, tendo já aos 25 anos, desenvolvido projetos como o Restaurante Boa Nova, em Leça da Palmeira, de 1958-63. Essas obras iniciais são apresentadas levando em consideração a importância das diretrizes estabelecidas por ele, e que Moneo utiliza para analisar os seus projetos, tais como a inserção do projeto no sítio e a maneira como ele se relaciona com o entorno. As referências a arquitetos que influenciaram sua formação, tal qual Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, também se fazem evidentes. O projeto para o Banco Pinto & Sotto Mayor, em Oliveira de Azeméis, de 1971-74, é, segundo Moneo, aquele que melhor expressa essa fase inicial.

No que poderia ser definida como a segunda fase da carreira de Siza, talvez a maior diferença seja a maneira como o arquiteto português se apropria da relação entre os espaços internos e externo, a partir da evolução de todos os preceitos que ele utilizava como estratégia projetual, porém com uma complexidade maior. O uso da tipologia do pátio em diversos desses projetos nesse segundo momento se torna uma constante, potencializando a continuidade entre interior e exterior em suas obras. Dentre os projetos analisados, os que mais se destacam considerando esses princípios são os dois projetos para escola de arquitetura do Porto. Pois, inicialmente foi concebido o Pavilhão Carlos Ramos, em 1985-6 e posteriormente o edifício que abriga a Escola de Arquitetura do Porto, de 1985-96. Segundo Moneo, no primeiro projeto, o principal elemento é o pátio, que representa exatamente essa ambiguidade sobre o gerador formal do projeto. E, no que se refere ao estudo sobre o projeto para a Faculdade de Arquitetura, deve se olhar com extrema atenção, pois, “[...] *é, talvez, a obra que com mais clareza explica essa última faz da carreira de Siza. Trata-se de uma arquitetura de arquiteturas [...]*”²⁰⁶

²⁰⁶ Idem. p. 227.



Figura 11 . Banco Pinto & Sotto Mayor em Oliveira de Azeméis [1971-74], em Portugal, arquiteto Alvaro Siza. Foto disponível na El Croquis, nº 68/69+95; ‘Alvaro Siza 1958-2000’. Madrid: Editorial El Coquis, Maio, 2000.



Figura 12 . Escola de Arquitetura do Porto [1985-96], em Portugal, arquiteto Alvaro Siza. Foto de Fernando Guerra disponível no site Últimas Reportagens [<http://ultimasreportagens.com/siza.php>].

Gehry

A carreira de Gehry, segundo Moneo, possui uma fase inicial determinada por uma estratégia projetual tendo como premissa a ideia da fragmentação.²⁰⁷ Na sua análise acerca desse primeiro momento da carreira do arquiteto canado-estadunidense, ele dedica boa parte para estudar projetos que representem esse princípio, cujo objetivo é identificar quais seriam as ferramentas utilizadas no desenvolvimento dos seus projetos que melhor expressam esse tipo de estratégia. Segundo ele, Gehry possui um mecanismo que parte da compreensão do programa e a dissociação das partes, para então definir a independência de cada um dos espaços. A utilização de uma diversidade de materiais é também uma constante nessa fase inicial da sua carreira, que enfatiza o caráter de uma arquitetura conformada por estruturas fragmentadas. Dentre os projetos analisados, destacam-se a série de casas, sendo a sua própria residência, em Santa Monica, de 1977-8, uma das mais emblemáticas.

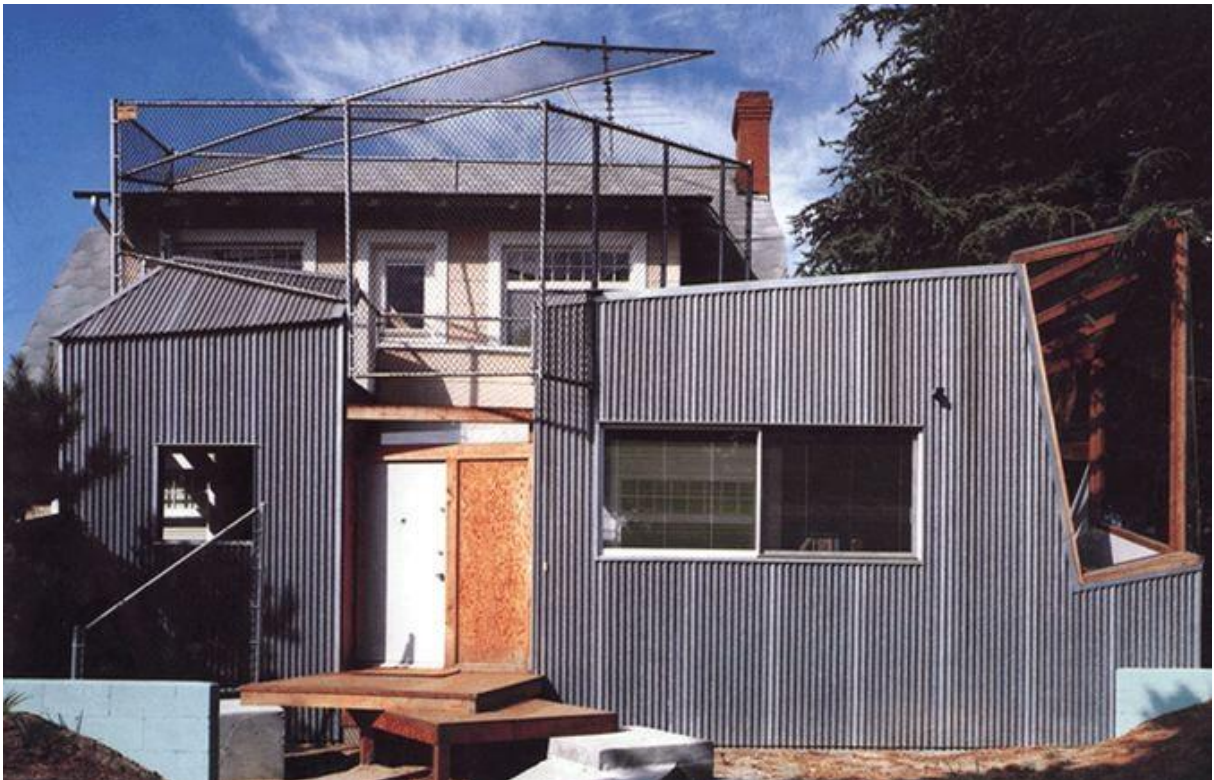


Figura 13 . Casa Gehry em Santa Monica [1977-78], nos EUA, arquiteto Frank Gehry. Foto da netropolitan.org disponível no site ArchDaily [<https://www.archdaily.com/67321/gehry-residence-frank-gehry>].

²⁰⁷ "[...] Gehry não abusa do arbitrário na primeira fase de sua carreira, quando formaliza arquiteturas concretas com base num catálogo de figuras elementares. Porém, mais tarde, à medida que o método se consolida e se expande, ele percebe que pode transformar qualquer forma em arquitetura [...]". Idem. p. 240.

A segunda fase, segundo Moneo, se anuncia a partir do momento que Gehry ainda se utiliza do processo de fragmentação, mas suas obras começam a ter um caráter mais unitário.²⁰⁸ Seja através da utilização de um material único, que envolva todo o conjunto arquitetônico, ou até mesmo a partir de uma continuidade formal, que de certo modo, resolve toda a complexidade do projeto. As obras que melhor expressam esse conceito são o Vitra Design Museum, na Basileia, de 1987-9, e o Guggenheim de Bilbao, de 1991-7. Sendo que o projeto de Bilbao representa que “[...] Gehry foi acumulando experiência ao longo da vida e, em uma obra como esta, parece haver alcançado a plenitude. [...] desfruta da continuidade unitária, [...] sem nenhum surgimento de hierarquias formais superestruturais. Um êxito completo [...]”.²⁰⁹



Figura 14 . Museu Guggenheim de Bilbao [1991-97], na Espanha, arquiteto Frank Gehry. Foto do Guggenheim Museum Bilbao disponível no site Divisare [<https://divisare.com/projects/304078-frank-gehry-guggenheim-museum-bilbao>].

Koolhaas e Herzog & De Meuron

Como visto, a proximidade cronológica com os arquitetos analisados nos dois últimos capítulos do livro, destinados aos arquitetos Koolhaas e a dupla Herzog & De Meuron, impede que Moneo estabeleça um distanciamento necessário, a fim de ter uma leitura mais clara sobre as fases de suas carreiras. Ao contrário do que ocorrera com os arquitetos

²⁰⁸ “[...] interessado em recuperar uma visão peculiar do que significava a arquitetura unitária e contínua. [...] percebeu sintomas de esgotamento no mecanismo que levava à recomposição do fragmentário, no procedimento posterior ao desmembramento dos programas, e que se sente agora atraído por uma arquitetura na qual a força do unitário seja notada. [...]”. Idem. p. 241.

²⁰⁹ Idem. p. 279.

analisados anteriormente, onde era possível estabelecer uma visão mais ampla sobre a completude da obra de cada um deles, principalmente sobre os quatro primeiros – Stirling, Venturi, Rossi e Eisenman –, ou até mesmo insinuar como seriam esses períodos, como ocorrera com Siza e Gehry.

Sendo assim, o que se percebe é como Moneo constrói o seu olhar no intuito de compreender a totalidade da obra desses arquitetos a fim de indicar o que poderia ser a fase inicial da carreira de cada um deles. A maior dificuldade talvez seja na análise sobre a carreira de Koolhaas. Como já fora colocado, trata-se do arquiteto que menos se enquadra nas formatações de Moneo. Portanto, o início da carreira de Koolhaas é atrelado ao seu embasamento teórico, tendo como referência seus estudos sobre Nova York. Dentre as estratégias utilizadas pelo arquiteto holandês, destaca-se o uso do ‘corte livre’. E a partir desse princípio, Koolhaas desenvolve uma série de projetos similares, e, provavelmente, o projeto para a Très Grand Biblioteque de Paris, de 1989, é o que melhor representa tal conceito. Nesse projeto a divisão dos espaços em um grande volume vertical prismático se dá de forma contínua, onde as lajes de cada nível estão interligadas, e a totalidade do conjunto define a morfologia do ‘contêiner total’, dando o caráter iconográfico presente nas obras do arquiteto holandês.

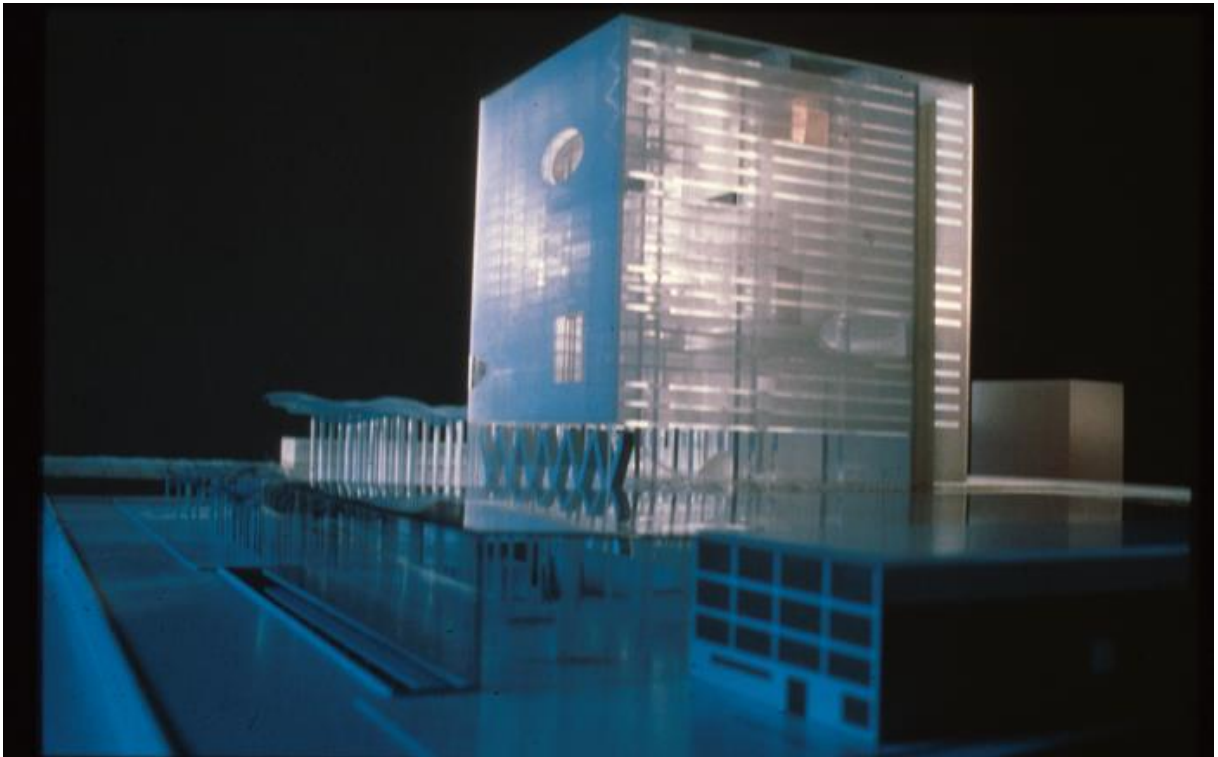


Figura 15 . Très Grand Biblioteque de Paris [1989], na França, arquiteto Rem Koolhaas [OMA]. Foto do OMA disponível no site OMA [<http://oma.eu/projects/tres-grande-bibliotheque>].

Outros projetos que se destacam na leitura feita por Moneo, por possuírem a potência de expressar os conceitos pelos quais ele busca apresentar em suas obras são a Villa dall’Ava, em Paris, de 1985-91, e Hotel e centro de convenções em Agadir, de 1990. Ambos possuem referências aos princípios da arquitetura corbusiana, cujo intuito de Koolhaas ao utilizar tais princípios em seus projetos parece ser mais para potencializá-los, numa espécie do que seria uma evolução da arquitetura do mestre suíço. E às vezes, até com um certo ar de ironia. Independentemente da diferença de escala dos dois projetos, eles apresentam um conceito similar, sendo o hotel considerado por Moneo como “[...] *impossível, porém, belíssimo*. [...]”²¹⁰

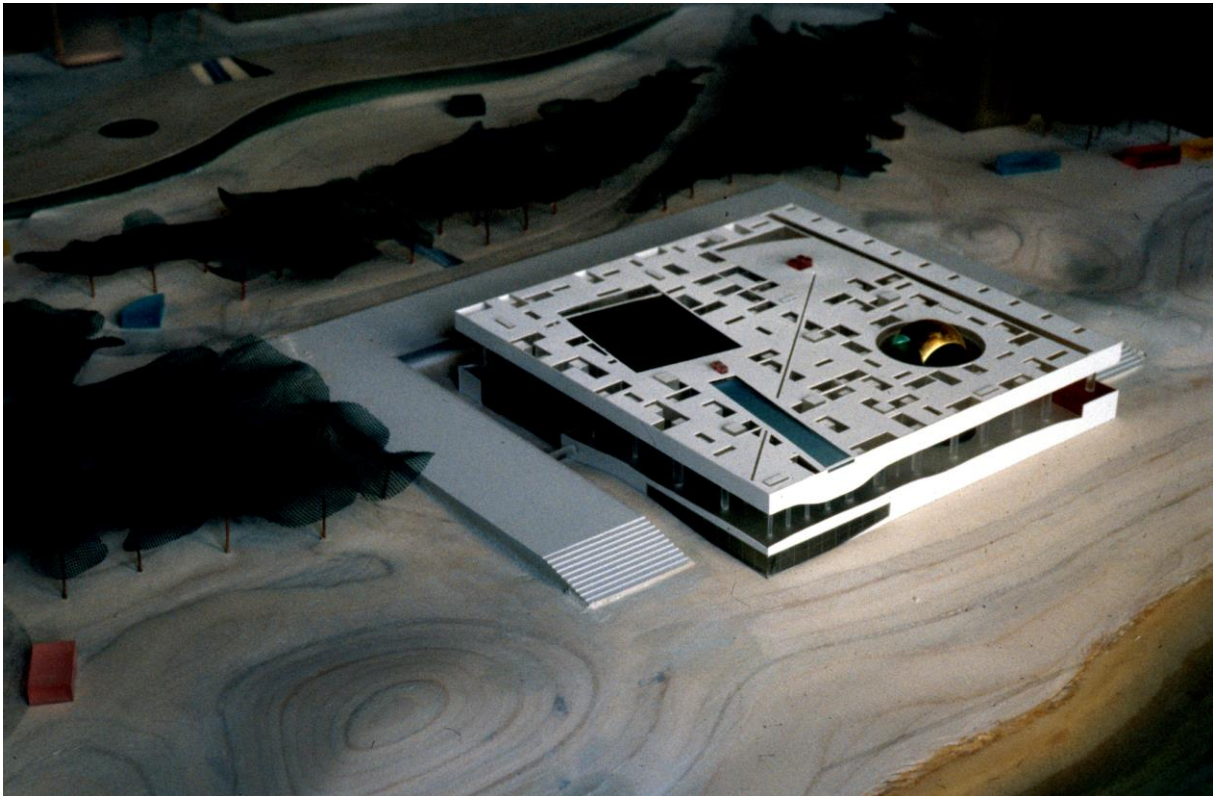


Figura 16 . Hotel e centro de Convenções em Agadir [1990], no Marrocos, arquiteto Rem Koolhaas [OMA]. Foto do OMA disponível no site OMA [<http://oma.eu/projects/agadir-convention-centre>].

A definição da arquitetura dos suíços Herzog & De Meuron feitas por Moneo possui um recorte muito específico. Apesar de não ter um início de carreira tão precoce, tal qual Siza e Stirling, um dos seus primeiros projetos já possui um grande impacto no cenário da arquitetura. Sendo assim, a produção arquitetônica da dupla é definida pela ‘evolução’ de suas estratégias projetuais que busca representar a essência da origem da arquitetura, tendo o

²¹⁰ Idem. p. 313.

princípio da construção e das propriedades dos materiais como principal característica. Os projetos que melhor exemplificam esse objetivo são o Armazém para Ricola, em Laufen, de 1986-87, e a Adega Dominus, em Napa Valley, de 1995-7, numa espécie de linha evolutiva da primeira fase da carreira dos suíços. Sobre esse último projeto, Moneo faz a seguinte afirmação.

*“[...] A matéria, neste caso, prescinde da forma [...], o que equivale a dizer que pode permanecer ausente e muda no meio, distante do contexto. Somente a matéria permanece, somente ela tem direito à expressão. Assim acontece neste projeto em que, sem dúvida, a invenção do material é seu traço mais característico. Para Herzog & De Meuron, como vimos, essa invenção marca o ponto culminante de sua carreira [...]”.*²¹¹

Nos dois casos, Moneo sugere o que poderia ser a próxima fase da carreira desses arquitetos. Em relação a Koolhaas, o arquiteto espanhol se questiona sobre como ele lidará com o desafio de desenvolver projetos que possuam uma grande escala e um programa de caráter de infraestrutura, como no caso do complexo de Lille, tendo que resolver a questão formal iconográfica e a distribuição programática extremamente complexa. Já o caminho ao qual a dupla suíça se direciona pressupõe aceitar alguns conceitos que sempre buscaram rejeitar. É possível identificar a presença do valor iconográfico e tipológico da arquitetura em projetos como o da Rudin Haus. No entanto, ao analisar os projetos desenvolvidos posteriormente aos que foram incluídos no livro de Moneo, tanto por Koolhaas como por Herzog & De Meuron, talvez seja possível dar sequência ao seu pensamento de compreender a produção dos arquitetos contemporâneos por fases.

²¹¹ Idem. p. 352.



Figura 17 . Armazém para Ricola em Laufen [1986-7], na Suíça, arquitetos Herzog & De Meuron. Foto da Architecture Review disponível no site Architecture Review [<https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/two-decades-of-herzog-and-demeuron/8678985.article>].



Figura 18 . Adega Dominus em Napa Valley [1995-97], nos EUA, arquitetos Herzog & De Meuron. Foto da Architecture Review disponível no site Architecture Review [<https://www.architectural-review.com/rethink/viewpoints/two-decades-of-herzog-and-demeuron/8678985.article>].

4.5. Relação entre os arquitetos do livro e relevância no contexto arquitetônico;

Outra categoria a ser destacada nas análises feitas por Moneo é a relação que ele estabelece entre os arquitetos presentes no seu livro. Essa associação acontece de duas formas, basicamente, sendo uma mais direta e outra mais indireta. A forma direta deve-se à influência que determinado arquiteto exerce sobre o outro, seja pelas estratégias projetuais desenvolvidas ao longo de sua carreira, ou pelos princípios teóricos que fundamentaram o cenário arquitetônico. E o modo indireto ocorre a partir das relações que Moneo constrói a fim de comparar como determinado arquiteto lida com um tema ou categoria específica do universo da arquitetura. Sendo assim, a intenção é construir uma espécie de rizoma, onde seja possível identificar a importância na percepção de cada um dos arquitetos entre si, e também de outros nomes citados no livro que estão relacionados a um, ou mais de um, dos arquitetos analisados. Essa conformação serve para auxiliar na compreensão da importância e relevância dos arquitetos selecionados por Moneo.

Stirling

Segundo Moneo, o contexto arquitetônico que envolve a formação de Stirling tem como destaque um cenário onde os dogmas da arquitetura moderna são seguidos pelos arquitetos ingleses. "[...] brilham arquitetos como Frederick Gibberd, Basil Spence, Erich Lyons, Powell & Moya, Robert Matthew, Leslie Martin etc. toda uma série de personagens que [...] havia assimilado os princípios do movimento moderno na arquitetura e os utilizara profusamente, até o extremo de se poder dizer que os havia popularizado [...]".²¹² No entanto, grupos como o Team X são influentes no discurso crítico em relação ao movimento moderno, e que se faz presente nas primeiras obras de Stirling. E, posteriormente, a parceria com Leon Krier é de grande importância na mudança das estratégias utilizadas por Stirling em seus projetos. Vale ressaltar que as teorias de Krier estabeleciam forte diálogo com os questionamentos da época, tendo como destaque o texto *'Collage City'* de Colin Rowe e Fred Koetter, de 1978, e também os pensamentos da *Tendenza Italiana*. Sendo assim, na descrição dos projetos, Moneo recorrentemente faz citações ao grupo Team X e a Leon Krier.

No entanto, como se trata do primeiro arquiteto da série, a referência aos demais arquitetos do livro ocorre pontualmente. Há uma citação ao texto de Eisenman, *'Real and English: The*

²¹² Idem. p. 15.

Destuction of the Box I, onde o arquiteto norte americano inclui no seu discurso aquela que é uma das principais obras da carreira de Stirling, a Escola de Engenharia da Universidade de Leicester. Projeto esse que também possui uma associação com as obras do grupo Archigram.

"Essa consciência da nova manipulação do vidro, essa possibilidade de solidificá-lo e contribuir com isso à construção de uma arquitetura abstrata, se faz patente na torre, onde o vidro passa por cima de lajes e parapeitos, estabelecendo a continuidade com a superfície das placas cerâmicas. [...] exercício ajustado de projeto em que a relação entre estrutura e fechamento mostra [...] sua capacidade de converter a operação do projeto em reflexão crítica. Peter Eisenman discorreu sobre isso em um artigo publicado na Oppositions [...]".²¹³

As citações a Venturi ocorrem apenas para contextualizar o pensamento arquitetônico da época. Em projetos como a sede central de Dorman Long, de 1965, e o centro cívico Derby, de 1970, Stirling apresenta elementos que expressam os princípios da arquitetura ‘venturiana’. O mesmo pode-se dizer sobre a influência de Rossi, que, assim como Venturi, já se destaca no cenário arquitetônico, e cujo discurso também se faz presente em alguns projetos de Stirling desse período, principalmente ao pensar como se dá a relação com a cidade.

Venturi

A influência que Venturi estabelece no cenário da arquitetura com seu livro ‘Complexidade e contradição em arquitetura’ é destacada por Moneo através da aprovação de nomes como Vincent Scully, ou confrontada por críticos como Bruno Zevi ou Paul Rudolph. A importância do arquiteto norte americano pode ser percebida pela afirmação de Scully ao definir o seu livro como “[...] *o escrito mais importante sobre o modo de fazer arquitetura desde ‘Por uma arquitetura’, [...]*”,²¹⁴ e também no trecho a seguir.

“[...] Zevi, sempre atento, considerou que a obra de Venturi merecia um editorial de sua revista L’Architettura, e Scully, que qualificou [...] como ‘um livro tipicamente americano, rigorosamente pluralista e fenomenológico em seu método’, exaltou a figura de Venturi a ponto

²¹³ Idem. p. 26.

²¹⁴ Idem. p. 51.

*de dizer que se tratava de ‘um dos poucos arquitetos americanos cuja obra parece ter uma dimensão trágica, alinhada com a tradição estabelecida por arquitetos como Furness, Louis Sullivan, Wright e Kahn’.*²¹⁵

O contexto similar ao da época de Stirling também aponta novamente o grupo Team X como referência ao conjunto de arquitetos que possuía uma forma de pensar similar em relação à necessidade de se rever a imposição dos dogmas modernos, tendo mais relevância na figura de Aldo van Eyck.

No projeto do National Football of Fame, Moneo faz uma citação a Stirling, onde o emprego do corte se assemelha ao utilizado pelo arquiteto britânico. Porém, como já visto, na maioria de suas obras, a estratégia dos projetos ‘venturianos’ tem como ponto de partida a planta ao invés do corte, como destaca em sua leitura sobre o projeto da Stainsbury Wing [ampliação da National Gallery].

Rossi

Diferentemente de Venturi, ao contextualizar o panorama que Rossi está inserido, Moneo se utiliza da influência do grupo responsável pela revista ‘*Casabella*’, dando destaque ao nome de Ernesto Rogers, como grande formador de opinião do cenário da arquitetura milanesa na época. Nesse sentido, destaca-se a relevância de Rossi, que possui uma participação ativa na revista onde produziu editoriais importantes do periódico. Outro personagem que é citado é Giorgio Grassi, que segundo Moneo, era bastante próximo de Rossi, e o teria ajudado em projetos como o complexo residencial de San Rocco, em Monza, e a escola em San Sabba, em Trieste. Além desses, vale ressaltar o nome de Max Bill, onde é possível identificar elementos estéticos similares em projetos como o Monumento alla Resistenza, em Cuneo, de 1962. E também de Paolo Portoghesi, que convida Rossi para o projeto de um teatro para a bienal de Veneza de 1979, que culminou no Piccolo Teatro Del Mondo.

No que se refere ao papel do grupo dos oito arquitetos, destaca-se a importância de Eisenman no que Moneo considera o momento onde ocorre a mudança de paradigma da carreira do arquiteto italiano. Pois é o Institute for Architecture and Urban Studies o responsável por acolher Rossi, que nessa época já era um arquiteto muito conhecido no meio, e é na sua

²¹⁵ Idem. p. 54.

passagem pelos EUA que o arquiteto italiano dá início ao livro ‘Autobiografia científica’, onde, a partir da sua experiência nas universidades norte-americanas, questiona alguns conceitos presentes em seu primeiro livro.

Eisenman

Como destaca Moneo, dentre os arquitetos analisados, Eisenman é, provavelmente, o que possui uma maior onipresença no cenário da arquitetura contemporânea. Sua influência é percebida pelas citações feitas a ele em diversos momentos do livro, como percebido no caso de Rossi. Sendo assim, as referências aos nomes do universo da arquitetura, assim como a relação com os demais arquitetos do livro, ocorrem constantemente na narrativa feita por Moneo.

Logo no início do capítulo, o nome de Colin Rowe é citado, pois, segundo o arquiteto espanhol, teria influenciado as inquietações de Eisenman a respeito da busca pela ‘plenitude’ da arquitetura moderna. A relação com Michael Graves nesse momento também é importante nesse processo, permitindo que Eisenman crie dois equipamentos importantes no cenário da arquitetura norte americana. O Institute for Architecture and Urban Studies e a revista ‘*Oppositions*’. Ambos são fundamentais para a discussão e divulgação dos pensamentos no campo da arquitetura na época, permitindo a aproximação com alguns críticos europeus, tais como Manfredo Tafuri, Anthony Vidler, Jean-Louis Cohen e Francesco Dal Co.

Tais influências estiveram presentes ao longo de toda sua carreira. Em sua fase inicial, por exemplo, onde a pesquisa sobre o processo de projetar se aproxima do que seria a prática dos pintores cubistas, Moneo cita mais uma vez Rowe, através do texto ‘Arquitetura e transparência’, que escreveu junto com Robert Slutzky, além da sua a relação com Graves, que se transforma quando o arquiteto de Indianápolis, que fazia parte do grupo conhecido como The Five Architects, envereda para a arquitetura pós-moderna. "[...] *A alta maré dos Five Architects é agora maré baixa de sabor claramente pós-moderno [...] Michael Graves, [...] que começou [...] sua carreira compartilhando os mesmos interesses teóricos de Eisenman, passa para o lado do pós-modernismo [...]*".²¹⁶ Nesse momento, Eisenman busca novos caminhos para expressão da sua arquitetura, e mais uma vez a importância do seu papel

²¹⁶ Idem. p. 157.

como articulador da cena arquitetônica se faz presente através da sua participação na exposição *'Deconstructivist Architecture'*, organizada em 1988 por Philip Johnson.²¹⁷

Da mesma maneira, a 'presença' de Eisenman nos demais arquitetos do livro também é bastante relevante. Como já visto, tanto Rossi como Koolhaas transitaram no instituto nova-iorquino criado por ele. E há também a citação ao texto que "[...] *escreve sobre o projeto de Stirling na Escola de Engenharia da Universidade de Leicester enfatizando como o uso dos materiais foi determinado por princípios formais [...]*".²¹⁸

No entanto, é a partir do capítulo sobre Eisenman que se pode perceber as associações feitas por Moneo, a fim de aprofundar a relação entre os oito arquitetos. A ênfase ao programa de Eisenman é comparada aos programas propostos por Venturi e Rossi, dando a entender como a necessidade de se restabelecer novos paradigmas para a arquitetura era uma constante na época.

"[...] coloca-se, [...], numa posição oposta à de Venturi, que, reivindicando à condição comunicativa da arquitetura, sugeria que esta poderia ser capaz de recuperar a expressão dos valores culturais latentes dentro de determinado grupo social [...]"²¹⁹

[...]

"Enquanto o programa de Rossi consistia na transformação da arquitetura em ciência positiva, [...], Eisenman tenta recuperar para a arquitetura os ideais da modernidade [...]"²²⁰

A estratégia comparativa ainda se faz evidente quando Moneo apresenta como Rossi e Eisenman se relacionam com a ideia de tipo.

²¹⁷ "[...] o termo desconstrutivismo associado à arquitetura só aparece mais tarde, quando Eisenman se transforma em patrocinador de uma nova tendência ao reunir, em exposição no MoMA, [...], Gehry, Koolhaas, Zaha Hadid, Tschumi e ele próprio." Idem. p. 160.

²¹⁸ Idem. p. 140.

²¹⁹ Idem. p. 139.

²²⁰ Idem. p. 137.

"Se para Rossi o tipo [...] é onde a arquitetura vive e aparece, para Eisenman a arquitetura se manifesta na gestação. [...] Rossi versus Eisenman: contemplação versus ação; uma arquitetura que se recebe versus uma arquitetura que se inventa [...]"²²¹

E em relação a Gehry, o arquiteto espanhol aponta como a sua aparição encaminha as novas vertentes de sua arquitetura, no que pode ser compreendido como ‘novos ares’, diante do interesse pelos preceitos pós-modernistas que se anunciavam na época, e que cooptava boa parte dos seus colegas.

Siza

A fim de ressaltar a importância da arquitetura de Siza, Moneo cita o crítico Kenneth Frampton, que, segundo ele, reconhece a grande relevância das obras do arquiteto português no cenário mundial. E ressalta que o arquiteto ibérico faz parte de um grupo de arquitetos que desenvolveu uma linguagem acerca da arquitetura contemporânea que, “[...] *vivendo em países relativamente periféricos, desenvolveram uma arquitetura de alto nível cultural, sobretudo por terem conseguido, com suas culturas marginais, transformar a resistência em virtude [...]*”²²² Outro argumento utilizado por Moneo é quando ele faz referência ao sucesso alcançado por Siza logo nos primeiros anos de sua carreira, sendo destaque em uma das edições da revista ‘*Hogar y Arquitectura*’, onde Nuno Portas apresenta o jovem arquiteto, junto com outros de sua geração, cujo reconhecimento é alcançado por nomes como do influente arquiteto italiano Vittorio Gregotti.

Conforme Moneo avança nos capítulos, a estratégia de comparar os arquitetos presentes nos livros a fim de embasar seu discurso sobre cada um deles se torna cada vez mais recorrente. E o que se percebe é que tais associações visam definir as duas categorias, onde os arquitetos teóricos são associados aos conceitos, e os estratégicos aos critérios práticos.

Sendo assim, Moneo faz referência a Rossi e Eisenman, a fim de compreender a arquitetura de Siza como aquela que se resolve em si, sem ter que se relacionar com conceitos ou paradigmas extraordinários a própria disciplina da arquitetura. Tanto essa como outras afirmações demonstram certa predileção de Moneo por esse ‘tipo’ de arquiteto. Que tem

²²¹ Idem. p. 142.

²²² Idem. p. 185.

como uma das características o discurso referente a fenomenologia na arquitetura, que no capítulo de Siza surge pela primeira vez em suas análises. Tema esse que também se fará presente nas obras de Herzog & De Meuron, e que de certo modo representa inquietações e estratégias de alguns outros arquitetos contemporâneos, como por exemplo o suíço Peter Zumthor.

"[...] ao estudar Rossi nos encontramos diante de imagens prototípicas, de uma visão platônica do mundo, e [...] no trabalho de Eisenman percebemos a obsessão pelo modo, o desejo do método, no caso de Siza estamos diante de um arquiteto que responde ao que é contingente, inesperado, sem esquecer o valor da busca da origem da arquitetura. É como se na obra de Siza descobríssemos o mais essencial. [...]"²²³

E através dessas sucessivas comparações, Moneo também cita a dialética presente no discurso aristotélico que define uma distinção entre o ato e a potência. Onde a obra de Rossi está mais associada ao ato, à imagem, e a de Siza depende da experiência e contemplação da mesma.

Como faz parte do 'mesmo grupo', as referências a Gehry e Stirling servem para embasar as estratégias presentes na arquitetura de Siza. E nesse sentido as associações com Gehry são recorrentes, talvez por serem bem próximos cronologicamente, e também por possuírem uma arquitetura que permita estabelecer essa diversidade de comparações. Se a obra de Gehry se apresenta com a identificação autoral do objeto, onde há a evidência do processo construtivo, a de Siza se preocupa em valorizar a surpresa do instante. Sendo assim, o arquiteto português busca dar certa autonomia ao modo como a obra se conforma, respeitando e compreendendo a presença de outras partes envolvidas. E há também referência a Stirling ao descrever o projeto da Casa Beires, onde a utilização de superfícies oblíquas de vidro se assemelha às estratégias utilizadas pelo arquiteto inglês. "[...] graças a um pano de vidro chanfrado no qual reconhecemos ressonâncias de Stirling. [...] parece querer explicar a Stirling, [...], como ele poderia ter resolvido o Queen's College [...]"²²⁴

No entanto, uma das informações mais importante do discurso de Moneo é quando, ao comparar com Rossi e Eisenman, afirma que Stirling e Siza são, de certo modo, possuidores

²²³ Idem. p. 185.

²²⁴ Idem. p. 204.

do que ele entende como o dom do arquiteto. Onde a necessidade de se formular um discurso ou se aprofundar em conceitos não se faz tão necessário, tendo em vista o impacto que seus primeiros projetos representaram no cenário arquitetônico, e a capacidade que ambos possuem para exercício da prática profissional.

"[...] se tivéssemos de falar dos quatro arquitetos comentados até agora quanto a habilidade e méritos para o exercício da profissão, não haveria dúvida em apontar Stirling e Siza como os mais capazes e dotados. Rossi e Eisenman fizeram um grande esforço para atingir uma expressão plástica própria, [...] permitindo-nos afirmar que a sua arquitetura inicial tinha mais intenções do que êxitos. [...] tanto no caso de Stirling como no de Siza, a destreza como arquitetos se revela em suas primeiras obras, [...]"²²⁵

Gehry

Como já visto, no capítulo dedicado a Gehry, Moneo utiliza um texto de sua autoria. Sendo assim, é importante perceber como a relevância desses arquitetos acaba possibilitando essa diversidade de relações e influências entre eles, inclusive permitindo essa espécie de metalinguagem, onde Moneo se faz presente em sua própria análise. Ao enfatizar o destaque que a figura de Gehry representa no cenário da arquitetura, Moneo novamente faz referência ao contexto arquitetônico americano, onde a presença de arquitetos como Philip Johnson e Michael Graves – esse último um dos representantes do grupo Five Architects – começam a expressar um pós-modernismo pouco interessante, que, segundo o arquiteto espanhol, não seria a expressão genuína da arquitetura norte-americana, que teve nos anos 80 a grande afirmação da sua cultura. "*[...] a arquitetura de Frank Gehry irrompe no cenário americano, afastando-se violentamente do entusiasmo historicista dos pós-modernos e dos devaneios linguísticos dos Five, [...] a imagem de Gehry associada à do pioneiro, à do homem livre disposto a conquistar uma nova arquitetura [...]*"²²⁶

Do mesmo modo que ocorre com Siza, as referências aos demais arquitetos do livro aparecem diversas vezes. E é exatamente o arquiteto português aquele que possui mais citações na

²²⁵ Idem. p. 193.

²²⁶ Idem. p. 235.

análise das obras de Gehry. As associações são várias, buscando compreender como ocorre as estratégias de Gehry no seu processo projetual, tomando como parâmetro questões como a maturidade que, ao contrário de Siza, se dá bem mais tarde em Gehry.²²⁷ No entanto é a partir de conceitos ligados à prática da profissão que Moneo vai moldando sua análise sobre o arquiteto canado-estadunidense. As comparações com o arquiteto português apontam, por exemplo, como o processo construtivo é mais evidente no caso de Gehry, ou a prioridade do programa em relação ao lugar, como era com Siza. Assim como a relevância dada aos espaços intersticiais, que era algo tão caro ao arquiteto português, e que para Gehry não possuem tanta relevância. A diferença entre o aspecto autoral na expressão da obra também é uma das temáticas utilizadas. Dentre outras associações constam a maneira como cada um lida com o desenho na estratégia projetual, e como se dá a vivência na obra dos dois arquitetos. "[...] Siza, [...] sua arquitetura precisava das pessoas para adquirir seu significado mais completo. A de Gehry não precisa de espectadores: pode ser entendida como uma cenografia capaz de ignorar os atores".²²⁸

Além de Siza, Moneo também relaciona a obra de Gehry com outros arquitetos do livro. Rossi, por exemplo, é citado a fim de contrapor como, em seu caso, a busca era por uma "[...] arquitetura anônima com que uma sociedade pode viver sem dar importância ao aspecto individual [...]",²²⁹ já que para Gehry o objetivo é expressar em suas obras o individualismo norte-americano. E tal diferença se reflete no caráter morfológico de seus projetos, sendo o de Rossi mais figurativo, e o de Gehry mais abstrato. Eisenman também é utilizado a fim de se perceber alguns contrapontos entre ambos os arquitetos. Uma desses contrastes é perceptível na maneira como ambos utilizam a maquete, o modelo físico, como parte do processo projetual. Porém, se para Eisenman a maquete serve para que ele ensaie todos os procedimentos, onde o resultado final acaba sendo o próprio modelo, para Gehry, esses procedimentos visam perceber como a maquete serve para compreender exatamente a execução da obra, sendo ela, a obra construída, o objetivo final. Esse pensamento díspar faz

²²⁷ "[...] exibe um arquiteto com domínio do que faz, mas que ainda não atingiu expressão própria: trata-se de uma arquitetura ainda referencial. Se a compararmos com uma das primeiras obras de Siza - a casa Magalhães - temos que admitir que o trabalho do arquiteto português é mais refinado, mais elaborado, mais completo. [...] a arquitetura de Siza atinge a maturidade desde as suas primeiras obras, enquanto na de Gehry [...] com o passar dos anos, conseguirá revelar-se, permitindo uma expressão arquitetônica pessoal e própria [...]". Idem. p. 242.

²²⁸ Idem. p. 261.

²²⁹ Idem. p. 235.

com a que a representação e a conceituação dos projetos dos dois arquitetos também sejam percebidas como pensamentos opostos.

"[...] sobre Eisenman, enquanto a representação estava ligada ao projeto e em como há momentos em que representação e arquitetura se transformam na mesma coisa. Gehry, ao contrário, prescinde de toda relação entre arquitetura e representação [...]"²³⁰

"[...] Gehry não se interessa tanto pelo conceito de processo - ou seja, a sequência na elaboração mental do projeto do qual falávamos ao comentar a obra de Eisenman. Ele se interessa pela imersão dentro de um processo onde o arquiteto acaba [...] capturado entre o projeto e a construção [...]"²³¹

Há também citação a Venturi, onde Moneo aponta que Gehry explora o princípio desenvolvido pelo seu colega compatriota, de expressar na arquitetura o caráter comunicativo da fachada, tendo como exemplo o projeto para o supermercado Santa Monica Place. Porém, é através de uma importante afirmação, que Moneo coloca como Gehry, em relação a Rossi, Eisenman e Siza, possui uma noção diferente do conceito de arbitrariedade em suas obras, principalmente na segunda fase da sua carreira.

"[...] Rossi está muito consciente de que a arquitetura se apoia arbitrariamente em figuras e imagens. Toda a sua obra é um reconhecimento desse princípio. Eisenman entende a arbitrariedade de outro modo, porém, sem dúvida, são arbitrarias as decisões que dominam as linguagens que encontramos na origem de toda a sua arquitetura. Talvez possamos dizer que Siza é menos arbitrário, já que o seu respeito ao contingente faz com que ele não se distraia na invenção exuberante das formas [...] Gehry não abusa do arbitrário na primeira fase de sua carreira, quando formaliza arquiteturas concretas com base num catálogo de figuras elementares. Porém, mais tarde, à

²³⁰ Idem. p. 238.

²³¹ Idem. p. 239-40.

medida que o método se consolida e se expande, ele percebe que pode transformar qualquer forma em arquitetura [...]"²³²

Koolhaas

As citações presentes na análise de Koolhaas perpassam tanto pelas referências que o influenciaram, como também aos quais ele influenciou. A forte presença que o grupo Archigram exercia na atmosfera da Architectural Association de Londres, através dos conceitos e ideias oriundas dos seus projetos, é, segundo Moneo, um dos direcionamentos da formação de Koolhaas. Em seguida, quando vai estudar em Cornell, nos EUA, passa a se relacionar diretamente com Oswald Mathias Ungers, que nessa época, disputava as atenções da escola com Colin Rowe. É a partir dessa relação com o arquiteto alemão que Koolhaas fundamentou aquela que seria uma das principais bases da sua formação como arquiteto, e que influenciou toda uma geração: a cidade de Nova York. Tal influência é percebida desde a constituição do seu escritório – formado com sua mulher Madelon Vriesendorp e com o arquiteto grego Elia Zenghelis –, onde tal política de se associar a estudantes e jovens arquitetos no desenvolvimento dos projetos acaba se tornando uma das marcas registradas do OMA²³³. Essa prática acaba gerando o que depois ficou conhecido como os ‘*baby rems*’, ou seja, todos aqueles arquitetos que, de certo modo, surgiram a partir da passagem pelo escritório do arquiteto holandês. Essa relação do escritório como um ambiente de formação é uma das diferenças apontadas por Moneo em relação a Eisenman.

Nesse sentido, pode-se afirmar que no universo de Koolhaas, a figura de Eisenman é bastante relevante, e, dentre as diversas citações a ele, vale ressaltar que foi através do seu instituto que ele escreveu o livro ‘Nova York delirante’. Há também referência da forma como ambos percebem a arquitetura moderna, e de que modo isso influencia o projeto de cada um deles. Segundo Moneo, enquanto Eisenman buscava a plenitude do moderno, e Gehry pretendia libertá-lo de sua ortodoxia, Koolhaas entendia que a cidade nova-iorquina representava a essência do que seria a cidade moderna. E Moneo chega a fazer uma analogia com o modo de Eisenman projetar, ao falar do projeto do arquiteto holandês para Prefeitura de Haia, de 1986.

²³² Idem. p. 240.

²³³ OMA [*Office for Metropolitan Architecture*] é o nome do escritório fundado por Koolhaas com sua esposa, Madelon, e Elia e Zoe Zenghelis, no início dos anos 70, em Nova York.

"[...] não pretendo dizer que o deslocamento manifestado no corte produza uma planta ao gosto eisenmaniano, mas sem dúvida essa confiança em um mecanismo formal para gerar todo o volume do edifício não está afastada de algumas experiências vistas nas casas de Peter Eisenman [...]"²³⁴

Como visto no capítulo destinado a Gehry, a dialética entre ele e Siza é uma das tônicas acerca do arquiteto canado-estadunidense. Talvez seja por isso que Moneo utiliza os dois arquitetos – Siza e Gehry – para abordar alguns temas. Dentre eles, está o modo como cada um deles busca estabelecer as premissas para desenvolvimento do projeto. Koolhaas, que pretende uma arquitetura que expresse a cultura de massa, se difere de Gehry, que utiliza a manipulação da maquete e dos materiais, e de Siza, que busca a essência na sutileza de suas obras. Tal característica também está refletida na maneira como buscam que seus projetos sejam percebidos no universo globalizado. Siza lida mais com o específico. Já Gehry pretende que o reconhecimento seja mais através de sua autoria. Porém, Koolhaas:

"[...] pretende [...] que sua arquitetura seja global, universal, não relacionada a determinadas condições de lugar. [...] deseja ser útil - cumprir com a sua missão – tanto no Japão como na Holanda ou nos Estados Unidos, não importa onde. Há uma visão de globalidade que sobrepõe a condição do arquiteto como indivíduo [...]"²³⁵

E percebe que a ‘realidade’ que cada um busca se apresenta de forma diferente, pois para o arquiteto holandês está diretamente ligada à realidade mais cruel, fruto do empreendedorismo norte americano. Diferentemente da realidade do uso de materiais cotidianos ou dos projetos populares, de Gehry e Siza, respectivamente.

Ainda sobre como Koolhaas busca expressar suas inquietações nas suas obras, Moneo faz referência ao populismo encontrado nas obras de Venturi. Porém, se tal característica se apresenta de forma iconográfica nos projetos do arquiteto norte-americano, no caso do arquiteto holandês essa expressão é menos figurativa e amorfa, e mais genérica. Tal princípio, de certo modo, resulta no método construtivo de ambos os arquitetos. Sendo que no caso de Koolhaas, ele busca expor a estrutura, enquanto Venturi prefere deixá-la ‘coberta’.

²³⁴ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 301.

²³⁵ Idem. p. 290.

E a fim de compreender aquelas que podem ser consideradas as duas principais ferramentas de projeto de Koolhaas, Moneo se utiliza da comparação com Stirling e Gehry. Uma delas é a utilização do programa, que, para Koolhaas, logicamente, se apresenta como uma estratégia a fim de criar espaços que abriguem ações de forma indeterminada e aberta. Ao contrário de Gehry, por exemplo, que pressupunha uma maior precisão ao programa em seus projetos. A outra ferramenta é o corte, que, assim como acontece em Stirling, é o principal gerador formal dos projetos de Koolhaas. E no caso do arquiteto holandês, ambas as estratégias – programa e corte – estão diretamente associadas.

No entanto, um dos pontos a ser destacados no estudo feito sobre Koolhaas é como dentre todos os arquitetos analisados até o momento, o arquiteto holandês parece ser o único a reconhecer e identificar um modelo para desenvolvimento dos seus projetos.

“Os textos são precisos, mas neles sempre está presente o cidadão metropolitano que toma conta do cenário e para quem Koolhaas pretende dirigir a sua arquitetura. Por isso, ela reconhece modelos. Curiosamente, vimos como o trabalho de Siza nasceu repleto de referências à arquitetura moderna, porém, sem modelos. Os conceitos de tipo e de modelo em Rossi pertencem ao âmbito platônico de um mundo sonhado. Os modelos de Eisenman dão forma a uma fantasia na qual a estrutura sintática primária prevalece. Stirling está mais preocupado com os estilos [em última instância, com a história] do que com modelos. Gehry busca ignorá-los. Koolhaas é seguramente o único dos arquitetos cujo trabalho estamos examinando que sabe como deve parecer sua arquitetura. Dito de outro modo, ele conhece os seus modelos e [...] busca aproximar-se deles. [...] Assim, o modelo, para Koolhaas, é a cidade espontânea, fruto de um desenvolvimento não controlado [...]”.²³⁶

Herzog & De Meuron

A dupla de arquitetos suíços Herzog & De Meuron, por serem os últimos inseridos na linha de análises feitas por Moneo, apresentam alguns aspectos que valem ser ressaltados. Primeiro

²³⁶ Idem. p. 288.

que, por não possuírem uma carreira consolidada como os demais, Moneo não tem um material tão vasto para um maior aprofundamento, e isso se reflete na citação de poucas referências que poderiam consolidar um maior reconhecimento da dupla no cenário da arquitetura, como ocorre com os outros arquitetos analisados. No entanto, ele ressalta que o surgimento dos dois é fruto do projeto para Ricola, que possui grande destaque no meio arquitetônico, tendo sido veiculada em diversas publicações da área. E por mais que ainda fossem jovens no momento do surgimento, dentre os arquitetos analisados, apenas Eisenman e Venturi aparecem com a primeira obra relacionada em idade mais avançada que eles.²³⁷ A primeira obra analisada é a Casa Plywood, de 1984-5, quando eles já tinham 34 anos. Portanto, Moneo define que, diferentemente dos demais arquitetos, a principal característica que fez com que despontassem é a dedicação e o compromisso com a prática profissional.

“[...] devemos entender a sua aparição no cenário internacional não como resultado de uma ação proselitista surgida no meio acadêmico [o caso de Venturi, Eisenman, Rossi], nem da publicação de um manifesto atraente e provocativo [Koolhaas], mas como o amplo reconhecimento de uma prática profissional que começou submetida às regras mais convencionais do jogo. [...] reforçar em Herzog & De Meuron sua vontade de respeitar a condição profissional, algo que os distancia das atitudes mais radicais dos proclamados teóricos [Eisenman, Rossi, Koolhaas], dos que fizeram provocações sofisticadas [Gehry, Venturi inicial] ou ainda dos que seguiram o caminho árduo do trabalho profissional para serem reconhecidos [Stirling, Siza]”.²³⁸

Outro ponto interessante a ser destacado é a relação das suas obras com esse caráter de se voltar para o que seria a essência da construção na arquitetura. Provavelmente, por isso eles

²³⁷ Apenas para confirmar tal afirmação, é pertinente identificar a idade que cada arquiteto tinha com a primeira obra relacionada por Moneo para análise. Stirling tinha 25 anos quando desenvolveu o projeto para a casa Core and Crosswal. Venturi, 36 anos ao projetar a casa de sua mãe, Vanna Venturi. Rossi 35 anos ao conceber o projeto das residências populares em Caleppio. Quando desenvolveu o projeto da Casa I, Eisenman tinha 34 anos. E Siza, 25 anos, ao projetar o Restaurante Boa Nova. Gehry já tinha 29 anos no desenvolvimento do projeto para a casa Steeves. No projeto para a cidade do Golfo, Koolhaas tinha 28 anos. E a dupla suíça Herzog & De Meuron já tinha 34 anos [cada], quando projetaram a casa Plywood.

²³⁸ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 330.

não possuem tantas referências a outros nomes como os demais arquitetos, para que possam representar uma certa influência. Exatamente por condicionarem o seu trabalho a essa certa ruptura com os diversos movimentos que os antecederam.

Porém, no que se refere a relação com os demais arquitetos do livro, novamente há a associações com praticamente todos os nomes. No entanto, as figuras de Rossi e de Koolhaas possuem maior importância na formação e nas influências da dupla suíça, respectivamente. O arquiteto italiano é citado quando Moneo apresenta a formação da dupla suíça. “[...] *Após se formarem pela ETH [Escola Politécnica] de Zurique, onde tiveram a ocasião de frequentar um curso ministrado por Aldo Rossi, [...]*”.²³⁹ E ao abordar a questão sobre relação dos arquitetos suíços com suas obras, no que se refere ao caráter autoral, Moneo conclui que eles possuem um maior distanciamento do que arquitetos como Gehry e Siza.

“A negação da iconografia trazia implicitamente a negação de qualquer arquitetura que pudesse ser interpretada como simples arrebatamento do indivíduo. Por isso não encontramos em sua obra ‘gestos pessoais’: a marca do arquiteto não está presente como naquela que vimos ao falar de Gehry, e as plantas não tem a caligrafia peculiar de um Siza [...]”.²⁴⁰

Mas parece que a ausência da iconografia e de referências tipológicas que estabelecia esse distanciamento com uma das principais características da arquitetura ‘rossiana’, e que era tão marcante na fase inicial dos suíços, parece apresentar uma grande transformação nas obras mais recentes analisadas por Moneo. O desenvolvimento do projeto da Rudin Haus leva o arquiteto espanhol a levantar o seguinte questionamento. “[...] *Estaria oculto neste pequeno projeto o desejo de reconhecer a extinção de todo um modo de fazer arquitetura, aquele que Rossi pretendia resgatar? [...]*”. Projetos mais recentes dos arquitetos suíços, como o VitraHaus,²⁴¹ de 2010, talvez respondam essa pergunta.

²³⁹ Idem. p. 325.

²⁴⁰ Idem. p. 327.

²⁴¹ No projeto para o espaço de exposição dos produtos da Vitra, a dupla suíça exacerba a ideia do tipo ao utilizar volumes cuja secção remete a iconografia de uma residência tradicional, e empilha os sólidos gerando uma complexa estrutura onde a intersecção deles proporciona uma espacialidade diversa e dinâmica. A referência morfológica ao tipo é uma das características mais potentes desse projeto, reforçando a ideia de que os arquitetos passam a ‘aceitar’ tal parâmetro na concepção dos seus projetos.

Porém, dentre todos os arquitetos, o que recebe mais citações na análise feita por Moneo é Koolhaas. Uma hipótese para tantas referências ao arquiteto holandês seria pelo fato de Herzog & De Meuron, dentre os arquitetos presentes no livro, serem os únicos que ‘surgiram’ posteriormente ao aparecimento de Koolhaas no cenário mundial. Como visto anteriormente, o arquiteto holandês representou grande influência no panorama da arquitetura se tornando referência para um sem números de arquitetos, onde os reflexos de sua tamanha relevância são reconhecidos até hoje. Logo, com a dupla suíça não poderia ser diferente.

Em um primeiro momento, as citações a Koolhaas servem para embasar alguns parâmetros projetuais que auxiliam Moneo em sua análise. Um desses temas é no que se refere ao caráter não iconográfico das obras da dupla suíça no início da carreira, cujo aspecto se difere das intenções apresentadas pelo arquiteto holandês.

"[...] Diferentemente do que vimos em alguns projetos de Rem Koolhaas, nos quais percebemos certa obsessão em encontrar uma forma sintética capaz de atender a um programa e a um lugar, e em transformá-la em forma simbólica em ícone com valor territorial [penso no terminal intermodal de Lille, por exemplo] Herzog & De Meuron decididos, ao menos em uma fase central de sua carreira parecem eliminar qualquer tentação iconográfica: a imagem não existe [...]".²⁴²

E assim como Moneo busca referências no campo das artes para fundamentar sua análise sobre Koolhaas, o mesmo ocorre no caso de Herzog & De Meuron. Moneo identifica que o estreitamento dessa relação entre a arquitetura e as artes plásticas é algo que suscitou o interesse dos críticos nos últimos tempos, e acabou por se tornar uma importante ferramenta tanto para a construção teórica da arquitetura, como para a definição de estratégias de projeto no campo da prática. E entende que a dupla suíça se posiciona como expoente dessa relação, e que no caso deles reflete diretamente as características da arte minimalista, da mesma maneira que em outrora, foi definida uma proximidade entre a obra de Le Corbusier e o cubismo, ou como ocorre na comparação de Koolhaas com Andy Warhol. Porém, no caso do arquiteto holandês, ele nunca buscou confirmar tal interpretação acerca da sua obra, o que acabou por se configurar apenas como uma especulação daqueles que olham para os seus projetos com

²⁴² MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 326.

esse viés, como é o caso de Moneo. Já Herzog & De Meuron se utilizaram em diversos momentos do discurso do minimalismo a fim de justificar suas escolhas projetuais.

“[...] A relação entre arquitetura e pintura abriu espaço a um amplo campo crítico, e pensar, portanto, que essa relação pode ser estendida aos dias de hoje não deixa de ser sedutor, e faz com que a obra de Herzog & De Meuron adquira um interesse além do estreitamento disciplinar [...]”.²⁴³

Além dos critérios conceituais, é possível identificar que a influência de Koolhaas se dá em algumas obras. Seja através da reprodução de tais preceitos, como no caso da Igreja ortodoxa, onde o tipo de fechamento faz alusão ao projeto da Biblioteca Nacional parisiense do arquiteto alemão, e nos projetos para o centro cultural em Blois e para a biblioteca de Jussieu. Ou até mesmo na aparição de princípios iconográficos, tão raros em seus primeiros projetos, como ocorre na proposta para a Rudin Haus.

Se comparado com os demais, a figura de Koolhaas se torna quase onipresente na fala de Moneo sobre a dupla suíça. No entanto, vale ressaltar uma colocação referente a ausência de um caráter autoral em seus projetos, diferentemente do que ocorre com as obras de Siza e de Gehry. “[...] *não encontramos em sua obra ‘gestos pessoais’: a marca do arquiteto não está presente como naquela que vimos ao falar de Gehry, e as plantas não têm a caligrafia peculiar de um Siza.* [...]”.²⁴⁴

4.6. Localização geográfica;

Assim como fora colocado, a relevância da proposta de Moneo em estudar os arquitetos mais influentes desde o período moderno, além do recorte temporal, permite definir outro recorte: o geográfico. Dessa maneira, é possível delimitar a abrangência que sua leitura compreende, tanto na percepção da relação que existe entre a origem desses arquitetos, assim como na localização territorial das suas obras.

²⁴³ O crítico e historiador da arte Yve-Alain Bois, no seu texto ‘*Cubistic, cubic, and cubist*’, estabelece essa associação entre a obra de Le Corbusier com a pintura cubista. Assim como a citação referente ao texto ‘*Transparencia: literal y fenomenal*’, comentado anteriormente.

²⁴⁴ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 327.

No que se refere a nacionalidade deles, percebe-se que há uma restrição aos continentes europeu e norte americano. No conjunto dos arquitetos, três deles são norte-americanos – Venturi e Eisenman são naturais dos EUA, e Gehry do Canadá, mas cuja atuação de praticamente toda a sua carreira ocorreu nos EUA –, e os outros cinco são europeus – Stirling é de origem britânica, tendo nascido em Glasgow, Rossi é italiano, Siza, português, Koolhaas, holandês, além da dupla suíça Herzog & De Meuron. Tal recorte apenas reitera a maneira tradicional de se estudar a história da arte e da arquitetura tendo como foco principal os movimentos e produções provenientes desses dois continentes. Esse limite não é uma exclusividade do arquiteto espanhol, pois praticamente todos os autores que foram citados nesse ensaio utilizam o mesmo parâmetro. Assim como diversos outros, tal qual os críticos de arte Clement Greenberg e Arthur Danto, ou os críticos de arquitetura Giulio Carlo Argan e Keneth Frampton, por exemplo. É interessante perceber que essa restrição se coloca de uma maneira adversa ao cenário mundial, tendo em vista que vários arquitetos que não se inserem nesse eixo, também ganharam destaque internacional. Tomando como referência a premiação do Pritzker, por mais que boa parte dos arquitetos laureados estejam dentro desse recorte geográfico, é possível encontrar alguns exemplos de arquitetos que possuem nacionalidades fora desses continentes. Apenas como um exercício reflexivo, se for adotado como data limite o ano das aulas lecionadas por Moneo em Harvard [1994], é possível relacionar os nomes do mexicano Luis Barragán [1980], do chinês I. M. Pei²⁴⁵ [1983], do japonês Kenzo Tange [1987], e do brasileiro Oscar Niemeyer [1988]. No entanto, é fato que os critérios adotados por Moneo para sua escolha são extremamente coerentes, como já colocado anteriormente.

Com relação às obras, a apresentação de um mapa onde todos os projetos analisados por Moneo terão sua localização identificada, serve de auxílio na compreensão da concentração desse perímetro territorial. E também possibilita a percepção de como se desenvolve a atuação de cada um dos arquitetos, ao longo da sua carreira, além de representar a expansão dos limites inerentes aos movimentos da globalização, que definem a dinâmica sociocultural no final desse período, ao qual Moneo destina seu recorte temporal.

²⁴⁵ O arquiteto I. M. Pei, nasceu na china em 1917, porém após ir para os EUA em 1935, acabou por consolidar sua carreira no território norte americano.

4.7. Considerações sobre as categorias identificadas no livro de Moneo;

A partir da construção das categorias relacionadas nesse capítulo, pode-se chegar à algumas diretrizes sobre o modo como Moneo constrói sua narrativa. A fim de definir essa plataforma de observação, surge a necessidade de se entender quais as variáveis serão utilizadas para definir essas coordenadas, e como será feita a abordagem acerca desses parâmetros. Nesse sentido, a ideia de se construir uma tabela com a definição dos conceitos e referências utilizados pelo arquiteto espanhol permite que, ao se cruzar essas informações, identifique-se as que possuem maior relevância. E a partir dessa importância que tais dados se apresentam, seja pela recorrência com que são abordados ou pela ênfase representada, é que foi possível definir essas tais categorias.

Como visto, o recorte temporal seria uma delas, pois permite entender com mais objetividade o período ao qual esse platô se restringe. Pois, conforme apresentado, a diversidade inerente a contemporaneidade está diretamente relacionada ao rompimento com uma proposta de se perceber e de se criar arquitetura, assim como as demais disciplinas [arte, filosofia etc.], a partir de preceitos pré-concebidos. Portanto, o intuito de se definir o princípio e o término desse recorte se faz bastante relevante. Porém, conforme visto, a dificuldade em delimitar com precisão esses dois momentos faz que, tanto Solà-Morales como Moneo, busquem relacionar tal transição, seja através da figura dos arquitetos tardo-modernos ou do arquiteto britânico James Stirling, respectivamente. Pois, por mais que não seja fácil identificar onde esse período se inicia, ao menos permite perceber onde ele se anuncia. E, como trata-se da questão da contemporaneidade, o momento que delimita o seu fim é extremamente vago, devido à proximidade com que se dá tal percepção.

A confirmação desse momento de ruptura pressupõe uma outra categoria, que é a relação e a influência que esses arquitetos possuem com aqueles que o antecederam – os arquitetos modernos – e como suas obras são reflexo disso. Essa leitura linear define o que pode ser compreendido como a visão sobre a história da arte e da arquitetura, onde os movimentos e representações, ocorrem de forma encadeada, a partir de uma linha cronológica. Essa visão determina que exista uma correlação entre esses períodos, que pode ser identificada de diversas formas. Seja pela técnica utilizada, pela maneira de se representar ou apreender as estruturas morfológicas, o meio de se expressar que reflitam as necessidades socioculturais de determinado lugar, dentre outras. Sendo assim, da mesma maneira que Solà-Morales se utiliza dos tardo-modernos para construir essa ligação com o período atual, Moneo também percebe

essa conexão, e por isso se utiliza diversas vezes de referências dos arquitetos modernistas. Porém, existe uma diferença sobre como cada um dos arquitetos analisados corresponde a tal influência, seja no caráter individual ou nos dois grupos identificados. E principalmente, a utilização dos modernistas como parâmetro de análise, apenas reitera a ideia da categoria anterior de que os limites entre o fim do movimento modernos – difíceis de determinar –, e os seus parâmetros de se pensar e projetar a arquitetura, por mais que fossem extremamente questionados inicialmente, ainda ecoam em diversos arquitetos contemporâneos e podem ser identificadas em várias obras da atualidade.

A utilização da dialética entre teoria e prática é, provavelmente, a principal linha de condução da narrativa feita por Moneo. É através dessa dualidade que ele estabelece todas as premissas sobre suas análises, desde a escolha dos nomes selecionados, buscando definir um equilíbrio entre os ‘inquietos’ e os ‘estratégicos’, até a abordagem sobre cada um dos nomes, cujo intuito é conduzir a relação entre essas duas categorias na fala sobre os arquitetos. E, por mais que haja essa distinção entre eles, tanto os conceitos teóricos como as atuações práticas, estão presentes em todos os capítulos. Seja para identificar como as inquietações são representadas quando materializadas através das obras, ou para perceber quais as ideias que fundamentam determinadas estratégias.

A maneira como Moneo formata a sua abordagem sobre os arquitetos analisados também pressupõe uma visão dialética, no que se refere a divisão das fases da carreira de cada um deles. Então, se a relação dialética entre teoria e prática representa o conteúdo, a divisão em fases define a forma como Moneo estrutura suas narrativas. Sendo assim, ao conduzir seu olhar sobre as obras desses arquitetos, ele compreende como as mudanças e transformações no trabalho de cada um deles correspondem às suas inquietações e estratégias. Nesse sentido, a divisão em etapas se consolida pelas premissas presentes em embasamentos teóricos, como ocorre no caso de Venturi e Rossi, por exemplo, ou em estratégias projetuais, como por exemplo Stirling e Gehry. Porém, conforme visto, quanto mais distante cronologicamente da produção desses arquitetos, mais fácil é determinar essas fases, pois consegue-se ter uma visão mais ampla sobre seus projetos. E principalmente como eles refletem as influências que envolvem o pensamento acerca da arquitetura que os envolve, ou até mesmo de outras áreas extraordinárias ao meio arquitetônico. Ao identificar as obras que melhor representam essas fases, Moneo busca selecionar aquelas que conseguem expressar os paradigmas até então representados no discurso do arquiteto espanhol. E pode-se dizer que essa seleção é extremamente competente, pois se fosse feita uma lista das mais importantes e influentes

obras arquitetônicas da segunda metade do século XX, obrigatoriamente elas estariam que estar presentes.

Outra categoria que pode ser identificada no discurso de Moneo, é a partir da construção de uma rede de relações que se estabelece sobre os arquitetos que influenciaram ou reverenciaram o trabalho dos arquitetos selecionados, assim como a importância exercida pela obra de cada um deles entre eles. Nesse sentido, percebe-se a recorrência de certos personagens que cumprem um papel coadjuvante na leitura de Moneo, mas de extrema importância no cenário arquitetônico. A referência a esses personagens serve para reiterar a afirmação de Moneo “[...] *de estudar os arquitetos mais influentes de nossa época, aqueles que em algum momento do último quarto do século XX monopolizaram a atenção dos estudantes nas escolas; aqueles cuja obra tem sido mais discutida, a ponto de converter praticamente em tratados os livros que documentam seus trabalhos* [...]”. Por se tratarem de figuras tão representativas no cenário da arquitetura, obviamente eles acabam por influenciarem uns aos outros, assim como todo o meio arquitetônico. E além disso, a fim de melhor compreender o trabalho produzido por eles, Moneo se utiliza de uma estratégia de comparar como eles lidam ou abordam determinado tema ou categoria arquitetônica. Sendo assim, a melhor maneira de ilustrar essa trama é através de um diagrama rizomático, no intuito de representar essa diversidade e multiplicidade de associações.

Outra categoria identificada é em relação ao recorte geográfico, onde Moneo restringe seu plano de observação aos arquitetos europeus e norte-americanos. Tal percepção confirma as impressões apresentadas no recorte temporal, onde a visão sobre a história da arte e arquitetura ocidental sempre teve como parâmetros priorizar a produção oriunda desses dois continentes. Sendo assim, no caso de Moneo não seria diferente, pois os diversos nomes e movimentos que ele se utiliza para fundamentar seu discurso, seja no campo da arquitetura, ou de outras áreas que não da arquitetura, estão praticamente todos concentrados nesse recorte geográfico. No entanto, a utilização do mapa com a posição dos projetos analisados permite compreender como ocorre esse intercâmbio entre a produção dos arquitetos final do século XX, onde se configuram os primeiros movimentos e transformações de um mundo globalizado.

Portanto, é a partir dessas ferramentas que Moneo consegue sintetizar um cenário de extrema diversidade, criando parâmetros que permitam estabelecer um estudo mais hegemônico sobre essa multiplicidade de conceitos e projetos que configuram a arquitetura contemporânea. E

através dessas categorias se configuram as variáveis que ele procura interpretar nas suas análises, possibilitando uma melhor compreensão do contexto atual, onde a sobreposição e interrelação entre elas, consolida esse ponto de observação que corresponde a um conjunto bastante representativo da produção arquitetônica das últimas décadas.

5. Considerações finais

Tal qual se propôs desde o início dessa pesquisa, o objetivo não foi de se definir uma teoria ou uma fórmula que compreenda o status da arquitetura na atualidade. O intuito é de perceber como, a partir de um recorte específico, pode ser possível, através das análises conduzidas por Moneo, estabelecer uma série de associações que identifiquem algumas figuras ou conceitos da relação entre teoria e prática no desenvolvimento de projeto. Tais categorias podem ser resumidas em seis pontos, conforme relacionado a seguir: [1] o recorte temporal que delimita as experiências e perspectivas que refletem o *'zeitgeist'* [espírito do tempo]; [2] a proximidade à paradigmas precedentes [no caso o Modernismo] no sentido de maior ou menor capacidade e/ou necessidade de argumentação gerando a diferença entre 'inquietos' e 'estratégicos'; [3] a questão das influências e circuitos de referências; [4] o repertório identificável de estratégias como caminho para construção teórica; [5] a divisão em fases da carreira que ajuda a categorizar as famílias de estratégias e conferir a elas um conceito; [6] o contexto geográfico que favorece ou dificulta a formação ou a explicitação de uma inquietação teórica.

No entanto, essas categorias se baseiam a partir de algumas escolhas que se configuram como uma estrutura ferramental de análise de projeto mais flexível, exatamente por entender a necessidade de se pensar em um cenário onde se apresentam tantas diversidades e transformações. Sendo assim, toma-se como princípio alguns conceitos definidos por Solà-Morales, tal qual a ideia de 'topografia' e de 'arquitetura débil'. E a partir dessa orientação, a investigação sobre tais categorias se utiliza dos elementos apresentados por Moneo em seu livro. No entanto, os desdobramentos oriundos de tal publicação, permitem que sejam consideradas algumas percepções acerca desse estudo sobre o panorama da arquitetura contemporânea. Ao relacionar o livro 'inquietação e estratégias' com alguns autores que tratam do mesmo tema acerca do estado atual da arquitetura, compreende-se como a maneira de se estruturar tal análise se dá de diferentes formas. A necessidade de alguns autores de catalogar a produção arquitetônica atual em determinados grupos, que permitam delimitar ou definir um conjunto de obras ou arquitetos, consegue abranger uma diversidade de categorias. Porém, acaba tendo que lidar com o principal problema de toda e qualquer 'enciclopédia', que é a de ter que abrigar no seu conteúdo todos os exemplares. E, em muitos casos, impossibilita que um objeto específico esteja inserido em um ou mais categorias. Sendo assim, como dito anteriormente, o formato que melhor auxilia a condução desse trabalho é o desenvolvido por Solà-Morales, onde, a partir do conceito de 'topografia', ele define que a multiplicidade da arquitetura contemporânea não depende de um platô específico, devido a impossibilidade de

se ter uma visão completa e total. Para ele, há uma percepção relativa, dependendo do ponto de que se observa. Além disso, Solà-Morales também considera que todos esses pontos estão interligados e que, de algum modo, causam interferências entre si, numa espécie de rede.

Ao adotar o formato de um sistema de análise mais adaptável, percebe-se que a estratégia ao qual Moneo baseia sua leitura está apoiada em algumas contraposições que ajudam a conduzir sua narrativa sobre esses arquitetos. A relação de proximidade com o movimento moderno acaba por definir dois grupos, onde os mais próximos possuem uma produção ainda apoiada no princípio de se definir uma base teórica para formalização da obra em si, contrapondo-se ao segundo grupo, cuja produção surge a partir do que Moneo define como ‘estratégias projetuais’. No entanto, por mais que Moneo procure identificar essa relação entre teoria e prática em todos os arquitetos, sua escolha parece atender a uma divisão equilibrada, onde metade se enquadra no grupo dos ‘teóricos’, e metade no grupo dos ‘práticos’. Essa construção através de uma estrutura dialética também é percebida quando ele divide a carreira dos arquitetos em fases. Claramente, esse formato fica mais evidente quando consegue ter um olhar mais distanciado sobre a produção de determinado arquiteto, como no caso de Stirling, Venturi, Rossi e Eisenman.

No entanto, a partir do momento que se identifica tais categorias, é possível construir essa estrutura que permite a utilização desses parâmetros para análise de outros arquitetos que poderiam se enquadrar nesse perfil. O próprio Moneo define nomes que poderiam dar sequência ao seu estudo, ao citar o italiano Renzo Piano, os japoneses Tadao Ando ou o SANAA – escritório da dupla de arquitetos Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa –, ou os arquitetos norte-americanos Richard Meier, Steven Holl, I. M. Pei, e ainda o inglês Norman Foster.²⁴⁶ Dessa maneira, ele reitera que se trata de uma escolha estratégica e de afinidade. E é nesse sentido que o intuito desse ensaio se configura, a fim de definir quais seriam as

²⁴⁶ Em entrevista publicada no jornal *Folha de São Paulo*, Moneo expõe quais poderiam ser os outros arquitetos a serem analisados por ele. “Sempre pensei que os arquitetos de quem teria de falar com os estudantes eram aqueles que mais influência tinham nas universidades. Sou consciente de que na seleção ficaram de fora arquitetos importantes, cuja presença nas escolas era menor. Assim, o livro não fala de I.M. Pei [autor da pirâmide de vidro no Museu do Louvre], Richard Meier [arquiteto norte-americano], Renzo Piano [arquiteto italiano, autor do projeto do Centro Pompidou, em Paris], Norman Foster [arquiteto britânico] e Tadao Ando [arquiteto japonês], apenas para citar alguns. Mas na escolha também há critérios de afinidade. Quase todos os arquitetos de quem falo se preocuparam com a prática profissional, mas também em elaborar uma atitude teórica que permitisse fundamentar seus projetos. Quanto a algum nome que gostaria de incluir em uma nova edição, me interessa muito o trabalho de Kazuyo Sejima, do Sanaa [escritório que vai fazer filial do Louvre, em Lens], e de Steven Holl [arquiteto norte-americano]. GOIA, Mario.

possíveis categorias para, a partir desse formato, analisar a produção arquitetônica de algum arquiteto ou arquiteta, ou ainda um grupo, que não esteja atrelado ao ‘gosto’ de Moneo. Onde por exemplo, tal ferramenta poderia ser utilizada para compreender a obra de arquitetos como o suíço Peter Zumthor, ou do próprio Moneo.

Sendo assim, como visto, conclui-se que a partir do momento – da crise do movimento moderno – que os parâmetros que regem a arquitetura não estão mais vinculados a uma ‘carta regia’, que doutrina e conduz a um ‘desenho universal’, surge a necessidade de se repensar a maneira de se analisar essa produção. A fundamentação teórica deixa de ser um discurso global, para atender às características específicas de determinado arquiteto ou determinada arquiteta. E a partir dessa autoria que adota um discurso próprio e mais específico, a cena arquitetônica gera uma produção extremamente vasta e diversa, onde a multiplicidade de sistemas corresponde aos diversos parâmetros ao qual a arquitetura busca atender. Sendo assim, é exatamente a partir dessa definição de uma plataforma que compreende uma grande diversidade de variáveis, que Moneo pousa o seu olhar. E através da desconstrução dessa estratégia elaborada por ele, constrói-se uma estrutura que, apesar de frágil, permite que esse olhar se estenda a outras formas de percepção. Dentre tais categorias, algumas se apresentam como diretrizes que fundamentam a percepção acerca da produção arquitetônica atual, de modo mais uniforme.

- recorte temporal . essa categoria se propõe a limitar um determinado período, para restringir a relação dos arquitetos que serão analisados. No entanto, o objetivo não é de configurar um movimento ou um ‘ismo’, mas sim de utilizar como referência o fato de que através da história, todas as leituras acerca da produção da arquitetura – e das diversas áreas, tal qual as artes e as ciências –, utilizaram-se desse parâmetro, identificando os sistemas e os elementos representantes das características socioculturais de determinada época;
- cena arquitetônica anterior . a partir da percepção que existe uma continuidade entre os movimentos na história da arquitetura, o intuito é identificar como a produção de determinado arquiteto reage ao legado dos seus antecessores. Através dessa associação, é possível perceber se sua obra corresponde a essas influências, configurando uma certa continuidade, ou apresenta-como uma ruptura aos preceitos, conformando uma contraposição a essas diretrizes. O objetivo também é discriminar quais os nomes que mais influenciaram a sua formação, e quais as categorias da arquitetura e elementos arquitetônicos representam tal influência, seja na prática ou na teoria;

- cena arquitetônica contemporânea . assim como ocorre na categoria anterior, o objetivo é definir quais os arquitetos contemporâneos ao arquiteto analisado são influentes ao longo da sua carreira. Tal influência pode ser identificada através dos pensamentos ou dos trabalhos que, de algum modo, reiteram as inquietações ou estratégias de determinado arquiteto. Logo, conforma-se uma espécie de conjunção de fatores que permite representar uma linguagem comum na expressão da arquitetura de um grupo específico.
- relação entre a teoria e a prática . identificar as inquietações, através das suas obras teóricas, e as estratégias, através dos seus projetos, e, principalmente, entender como as duas se correspondem. E associar ambas ao contexto em que está inserido, além de perceber quais são os parâmetros inerentes à disciplina da arquitetura que são utilizados na concepção dos seus projetos. Assim como os que são extraordinários à arquitetura;
- fases da carreira . ao analisar o percurso presente na produção de um autor específico, o objetivo é definir como as mudanças e transformações ao longo da sua carreira podem ser identificadas nas suas estratégias projetuais, e também nas suas inquietações teóricas. E também como elas refletem a atmosfera que o envolve no decorrer do tempo. Através de uma leitura linear das obras produzidas pelo arquiteto, é possível relacionar os projetos que melhor representem seus anseios – tanto na prática, como na teoria;
- recorte geográfico . a configuração de um perímetro territorial permite que se tenha uma melhor compreensão sobre o local ao qual se direciona o estudo. Ao definir esse platô, pode-se obter os nomes e as obras dos arquitetos que fornecerão o material de análise. Da mesma maneira que o tempo precisa de um recorte, o espaço também necessita, e isso independe da escala;

Nesse sentido, é possível identificar como a construção dessa topografia, desse relevo, pode definir alguns elementos que estão presentes na prática e na teoria da arquitetura contemporânea. E a partir desses parâmetros, entender como se estabelece essa relação, e como cada uma dessas características reage a determinada categoria. Pois, como observado, um arquiteto não responde da mesma maneira que outro arquiteto à uma variável específica. Assim como cada categoria não é representada de forma coincidente quando analisada na obra de arquitetos diferentes. O olhar que Koolhaas exerce sobre o contexto é diferente do de Siza. Assim como o tratamento que Gehry dá à matéria é díspar do utilizado por Herzog & De Meuron. Da mesma maneira que Venturi e Stirling utilizam o corte, ou a planta, de formas distintas nos seus projetos. Portanto, não interessa o formato resoluto sobre os aspectos aqui

apresentados. O intuito é compreender como, diante de tanta diversidade, existem preceitos iniciais que conduzem o desenvolvimento do projeto, e como essas inquietações e estratégias podem ser identificadas. Seja para estabelecer associações que apresentem alguns caminhos sobre o panorama atual, ou, simplesmente, para serem utilizadas como exercícios de projetos no ensino da arquitetura.

O que se conclui é que essa transformação entre a maneira como a teoria e a prática se relacionam é consequência do rompimento com as estruturas dogmáticas que sempre orientaram a forma de se pensar e de produzir a arquitetura. No entanto, a partir de tal ruptura com esses ideais totalizantes, tendo como marco a crise do movimento moderno, configura-se um novo cenário para que essas duas categorias – teoria e prática – se associem. A questão é que o moderno se propôs a pensar o futuro, mas quando ele chegou, suas proposições já estavam ultrapassadas. Diante desse desencontro há essa quebra de paradigma, onde identifica-se que não há mais necessidade de se estruturar um embasamento teórico responsável por pensar esse todo. Portanto, as inquietações podem estar associadas a um caso específico ou ser apenas uma variável dentro desse contexto que articula suas próprias ideias e investigações. Através dessa mudança, percebe-se que não é a ausência ou desqualificação do debate teórico que define a cena atual, mas que agora, ele apenas se apresenta de uma outra maneira. Tal qual dissera Vidler sobre a arquitetura, consequentemente as categorias que a fundamentam também devem ser percebidas e analisadas de um modo diferente. Ao fazer uma analogia com a citação do crítico norte-americano, pode-se dizer que não há mais uma presença do termo teoria. Ou, pelo menos, ‘não exatamente teoria’, tal como temos utilizado a teoria até hoje.

Sendo assim, a investigação proposta para essa dissertação conclui que os fundamentos teóricos que configuram a cena atual da arquitetura são compostos por essa diversidade de inquietações. Assim como as estratégias projetuais servem de suporte para expressar essas intenções através de uma multiplicidade de formas e estruturas, configurando o que Solà-Morales define como essa tal ‘topografia’. Portanto, as categorias aqui apresentadas servem para criar uma maior sinergia entre a teoria e a prática, permitindo que através delas possam ser desenvolvidos outras inquietações e estratégias que, apesar de diversas, possuam algumas similaridades entre si. Como propusera inicialmente Moneo, o objetivo de suas aulas não era de elevar ao ‘Olimpo’ as figuras dos arquitetos mais importantes das últimas décadas, mas sim demonstrar como, através de uma revisão sobre a relação entre a teoria e a prática na arquitetura, é possível construir um discurso acerca do desenvolvimento de projeto. O que se

faz pertinente é entender que tanto no campo profissional, mas principalmente no meio acadêmico, tendo como experimentação os ateliês de ensino de projeto, poderão ser utilizados esses princípios a fim de estruturar uma linguagem mais consistente, onde seja possível pesquisar novas formas de projetar no intuito de corresponder a dinâmica inerente à contemporaneidade. Essas estruturas, por serem mais flexíveis, podem se adaptar com mais facilidade aos diversos contextos para os quais foram projetadas. Pois é exatamente por estarmos em uma época onde as mudanças e os limites territoriais tendem a ser cada vez mais velozes e indeterminados, que existe essa necessidade de questionar uma estrutura ou um conceito que se comporte de forma rígida. Anteriormente, tal rigidez fazia sentido, pois correspondia a maneira que a sociedade se relacionava com a ideia de tempo e espaço. Na atualidade, a nossa vivência é exposta a todo momento a uma infinidade de influências sensoriais e a uma imensidão de percepções, tornando a experiência do espaço e do tempo cada vez mais complexa e, porque não dizer, efêmera. Tais impressões se tornam mais consistentes quando percebemos a diversidade territorial ao qual os arquitetos são obrigados a desenvolver e pensar suas obras, diante de um mundo extremamente globalizado e conectado. E, conseqüentemente, corresponder aos diversos personagens, tanto projetistas como críticos, que, de certo modo, influenciam e interferem no processo projetual do arquiteto contemporâneo.

Portanto, ao atravessar as diversas interpretações e reflexões às quais nos ativemos nesse trabalho, a constituição de tais categorias visa conformar essa camada cujos alicerces sejam menos firmes, permitindo assim uma maior flexibilidade e liberdade de movimentação – tanto no espaço como no tempo – de acordo com as variáveis apresentadas. Certamente por entender que as inquietações teóricas e as estratégias projetuais deverão sempre refletir às questões de determinada época, tendo que corresponder ao ciclo histórico, e, portanto, aos movimentos anteriores, sob a influência dos personagens que compõem a cena na qual estão inseridas, sejam antepassados ou contemporâneos, na busca de configurar uma relação entre a teoria e a prática, e delimitar as áreas de abrangência dentro de um determinado lugar, instigadas pelas suas perspectivas futuras e experiências passadas.

6. Bibliografia

1. BOIS, Yve-Alain. “Cúbistico, cúbico, cubista”. *Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 7, volume 9, Julho de 2006.
2. BRONSTEIN, Laís. Acerca da crítica aos objetos arquitetônicos. *Arquitextos*.160.03. Setembro de 2013.
[<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.160/4879>].
3. BROSTEIN, Laís e PASSARO, Andres. O final da trilogia. *Resenhas online*.023.01. Novembro de 2003.
[<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/02.023/3203>].
4. EISENMAN, Peter, ‘*Dall’oggetto ala relazionalità: La Casa del Fascio di Terragni*’. *Casabella*, n. 344, Milão, jan. 1970, p. 38-41, em, MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
5. EISENMAN, Peter. ‘*Diagram: na Original Scene of Writing*’. em, ANY [Architecture New York], 1998. *Diagram Diaries*.
6. EISENMAN, Peter. ‘*The Futility of the Objects*’: ‘*Decomposition and the Process of Difference*’. Harvard Architecture Review, Inc. & Massachusetts Institute of Technology, 1984. MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
7. EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*. Nova York: Universe Publishing, 1999. p. 173, em, MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
8. FRAMPTON, Keneth. *Perspectivas para um regionalismo crítico*. 1983, em, NESBITT, Kate [org.]. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica [1965.1995]*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
9. GOIA, Mario. Um elogio da arquitetura. *Folha de São Paulo* [Ilustrada], São Paulo, 9 de fevereiro de 2009. [<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0902200907.htm>]
10. KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
11. KOOLHAAS, Rem; G. Oorthuys. ‘*Ivan Leonidov’s Dom Norkmtizjprom, Moscow*’, *Oppositions* 2, Nova York, jan. 1974, em, MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
12. KOOLHAAS, Rem. ‘*Life in the Metropolis or The Culture of congestion*’. *Architectural Design*, 5/77, em, MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

13. KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Ed. PUC-Rio, 2006.
14. LEONIDIO, Otávio. Palavra de arquiteto. Resenhas online.096.03. Dezembro de 2009. [<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/08.096/3011>].
15. MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
16. MONEO, Rafael. '*Paradigmas fin de siglo. Los 90 entre la compacidad y la fragmentación*'. *Arquitectura Viva*, n. 66, 1999.
17. MONEO, Rafael. '*Permanencia de lo efímero. La construccion como arte trascendente*'. *A&V. Monografias de Arquitectura y Vivienda*, Frank O. Gehry. 1985-90, n. 25, Madri, 1990, p. 9-12, em, MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
18. MONTANER, Josep Maria. '*Sistemas arquitectónicos contemporâneos*'. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
19. NESBITT, Kate [org.]. Uma Nova Agenda para a Arquitetura: antologia teórica [1965.1995]. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
20. PESSOA, Fernando. Livro do desassossego. São Paulo, Companhia de Bolso, 2006, p. 259, em, MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
21. ROCHA, Alessandro Rodrigues. Experiência e discernimento: recepção da palavra em uma cultura pós-moderna. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Teologia, 2010.
22. ROSSI, Aldo. A arquitetura da cidade. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2001;
23. ROSSI, Aldo. Autobiografia científica. Barcelona: Gustavo Gili. 1998.
24. ROWE, Collin [com SLUTZKY, Robert]. 'Transparência: literal e fenomenal'. GÁVEA – Revista de História da Arte e Arquitetura da PUC-Rio, nº 2, setembro de 1985.
25. RUDOLPH, Paul. n.t. *The Yale Architectural Journal*, New Haven, 1961, p. 51. em, MONEO, Rafael. Inquietação teórica e estratégia projetual na obra de oito arquitetos contemporâneos. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
26. SCOFFIER, Richard. Os quatro conceitos fundamentais da arquitetura contemporânea, em, Coleção PROARQ, Beatriz Santos de Oliveira, Guilherme Lassance, Gustavo Rocha-Peixoto e Laís Bronstein [org.]. Leituras em teoria da arquitetura 1. Conceitos. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.
27. SEGRE, Roberto. Materialidade do Objeto: Interface entre o homem e natureza, em, Coleção PROARQ, Beatriz Santos de Oliveira, Guilherme Lassance, Gustavo Rocha-

- Peixoto e Laís Bronstein [org.]. Leituras em teoria da arquitetura 3. Objetos, Rio de Janeiro, Viana & Mosley, 2009.
28. SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *‘Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea’*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
 29. SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Territorios [Arquitectura líquida]*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
 30. SYKES, A. K. [org.] O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
 31. VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição na Arquitetura*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.
 32. VENTURI, Robert. *Aprendendo com Las Vegas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
 33. VIDLER, Anthony. O campo ampliado da arquitetura. 2005, em, SYKES, A. K. [org.] O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
 34. VIDLER, Anthony. Terceira Tipologia. 1976, em, Kate Nesbitt [org.]. *Uma Nova Agenda para a Arquitetura [antologia teórica 1965-1995]*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
 35. ZAERA-POLO, Alejandro. *Arquitetura em diálogo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2015
 36. ‘The Pritzker Architecture Prize’. Rafael Moneo. *1996 Laureate. Biography*. [http://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/file_fields/field_files_inline/1996_bio_0.pdf]
 37. Coleção PROARQ, Beatriz Santos de Oliveira, Guilherme Lassance, Gustavo Rocha-Peixoto e Laís Bronstein [org.]. *Leituras em teoria da arquitetura 1. Conceitos*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.
 38. Coleção PROARQ, Beatriz Santos de Oliveira, Guilherme Lassance, Gustavo Rocha-Peixoto e Laís Bronstein [org.]. *Leituras em teoria da arquitetura 3. Objetos*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

ANEXO A . Fichamento do livro ‘Inquietações teóricas e estratégias projetuais’

James Stirling

Segundo Moneo, o fator de destaque para inclusão de James Stirling no rol dos principais arquitetos a serem analisados em sua obra acerca da arquitetura contemporânea é a relevância e a diversidade da produção do arquiteto britânico. Moneo destaca que o fato de começar suas aulas com Stirling não leva em conta a ordem cronológica, e sim a importância da sua produção arquitetônica como uma espécie de elo entre o fim do movimento moderno e as novas vertentes que surgiram a partir de meados do século XX. Essa intenção se confirma pelo fato de Venturi ser o arquiteto analisado em seguida, mesmo sendo mais velho que Stirling.

“Sua figura permite conectar o que pode ser considerado herança linguística das vanguardas – ainda viva no início dos anos 1960 – ao gosto pelo complexo que veio depois”.²⁴⁷

A partir de uma contextualização acerca da produção arquitetônica de Stirling, Moneo procura definir quais os parâmetros influenciaram a identidade e as estratégias adotadas pelo arquiteto inglês no decorrer de sua carreira. Essa contextualização, serve para definir uma narrativa, que, *a priori*, pode ser dividida em três fases. Essa divisão possui outras ramificações no decorrer e aprofundamento das obras analisadas por Moneo em suas aulas, e que pode ser definida de acordo com os seguintes pontos.

Em um primeiro momento percebe-se a construção de uma identidade através da relação direta com os parâmetros estabelecidos pela arquitetura moderna, calcados principalmente nos dogmas corbusianos, associada à intenção de questioná-los a fim de entender quais os novos caminhos que se originariam dessas premissas. Em seguida seria o que pode se definir como a utilização do corte como elemento de representação que visa estabelecer a compreensão construtiva de suas obras, e dessa maneira contrapor aos princípios mais tradicionais, que calcavam o desenvolvimento do projeto a partir das plantas. E por último a revisão da maneira de projetar a partir das influências presentes nos conceitos da época, tendo como ênfase as

²⁴⁷ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 10.

obras teóricas de Rossi e Venturi²⁴⁸, que buscavam estabelecer uma maior relação da arquitetura com a cidade.

Moderno e anti moderno

A fim de melhor representar essa ideia de uma produção arquitetônica que pode ser categorizada em fases, Moneo utiliza uma diversidade de projetos que definem claramente a vasta produção de Stirling. As obras relacionadas compreendem às várias influências que contextualizam os pensamentos que circundavam a produção arquitetônica nesse momento, o qual pode ser interpretado como um período de transição na arquitetura. Inicialmente, a partir de alguns projetos que não foram executados, Moneo pontua as inquietações de Stirling dentro de um cenário onde o questionamento aos ideais modernos ainda se faz presente. No entanto, existe certa incoerência e ambiguidade nesse processo de se desassociar dos dogmas *corbusianos*. Por um lado, os primeiros projetos possuem mais referências com as obras do mestre modernista, seja pela composição dos elementos de fachada e seu frontalidade, como ocorre no caso da Casa Core and Crosswall, ou pela racionalidade das plantas, tendo como exemplo a Universidade de Sheffield. Porém, a partir das características apresentadas em outros projetos, Stirling passa a rever sua posição sobre tais normas e começa a adotar elementos formais que representem esse distanciamento, a fim de se aproximar de uma tradição construtiva. Esses pensamentos remetem à essa transição da época e que, associados a influência de grupos como Team X, buscam um caminho que configure uma maior relação ente a estrutura e a definição da forma. Nesse caso, é importante ressaltar que tanto a causa como as consequências inerentes a um momento em que a arquitetura moderna começa a ser confrontada, são determinantes na formação da identidade arquitetônica de Stirling. Essa balança que hora pesa para um lado, remetendo as origens modernistas, e hora pesa para outro lado, questionando tais dogmas, é uma constante na obra do arquiteto britânico.

O corte

Com o intuito de definir o corte como um princípio estratégico na obra de Stirling, Moneo identifica tal procedimento como elemento matriz em diversas de suas obras. Sendo assim,

²⁴⁸ A publicação dos dois manifestos de Venturi e Rossi, ambos de 1966, representaram uma grande influência no cenário da arquitetura da época. Ao questionar os conceitos modernistas, os conceitos presentes nos dois livros permitiram uma reflexão sobre a forma de se projetar, tendo como referência o desenho da cidade e os elementos arquitetônicos a definiram ao longo dos anos.

Stirling continua seu caminho em contrapor os princípios corbusianos ao se desprender da planta como resolução de seus projetos, e utilizar o corte como desenho síntese de suas obras. Essa estratégia permite que o arquiteto britânico tenha uma maior compreensão do que seria a verticalização de suas obras, e também gerar uma maior diversidade de acontecimentos dentro do espaço que ele projeta. Esse caráter diverso fica claro em algumas obras, como a Escola de Engenharia de Leicester, que Moneo considera como projeto que melhor expressa essa vertente de Stirling. Nesse sentido, vale ressaltar alguns elementos que são características inerentes das obras do arquiteto britânico, na visão do arquiteto espanhol.

A utilização do vidro como sólido é uma delas. Stirling suscita uma contraposição ao que na verdade seria um material utilizado inicialmente como elemento de fechamento, e cuja principal propriedade é a capacidade de vedação sem criar uma barreira visual e sensorial entre exterior e interior. Como o próprio Moneo define, “[...] *a arquitetura é, antes de tudo, um fenômeno plástico [...]*”,²⁴⁹ e por isso, Stirling busca definir o vidro como um volume sólido. É interessante enfatizar que Moneo relaciona essa busca da utilização do vidro para definir uma volumetria com outras duas obras: a Sociedade das Nações em Genebra, de Hannes Meyer, de 1927, e o edifício dos Laboratórios Johnson em Milwaukee, de Frank Lloyd Wright, de 1950. Moneo faz questão de destacar os mecanismos que Stirling utiliza para estabelecer as interseções volumétricas que conformam o espaço destinado ao sistema de ‘*sheds*’ dos ateliês, e também ao volume da torre destinada aos escritórios.

“[...] A condição abstrata dessa arquitetura se reforça ao não estabelecer distinção nenhuma entre os elementos verticais e oblíquos do fechamento: tudo aqui é volume”.

“Essa consciência da nova manipulação do vidro, essa possibilidade de solidificá-lo e contribuir com isso à construção de uma arquitetura abstrata, se faz patente na torre, onde o vidro passa por cima de lajes e parapeitos, estabelecendo a continuidade coma superfície das placas cerâmicas [...]”.²⁵⁰

Outra característica que Moneo destaca como recorrente nas obras de Stirling é a diversidade e riqueza de episódios. No caso do projeto de Leicester, o arquiteto britânico procura valorizar

²⁴⁹ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., 26.

²⁵⁰ Idem.

cada elemento que configuram os dois volumes – base e torre – que dão corpo ao edifício. Segundo o arquiteto espanhol, essa capacidade de trabalhar com extremo apreço entre as diversas escalas da arquitetura é a dialética que se faz presente em toda a obra do arquiteto britânico. Pois é através desse processo que ele consegue que cada elemento tenha sua independência técnica e formal, mas também que o conjunto arquitetônico possa ser apreendido de forma unitária e concisa.

No entanto, é com relação ao corte que Moneo consolida as fases das obras de Stirling. E para confirmar sua tese, faz questão de utilizar esse projeto como referência da estratégia dele de projetar através das secções verticais, reiterando que certas resoluções arquitetônicas adotadas por Stirling, só são possíveis pela utilização do corte como gênese projetual.

Vale ressaltar uma leve insinuação que Moneo faz a ao referenciar Stirling “[...] *como um descobridor entusiasta do valor sensorial, tátil, da arquitetura*”.²⁵¹ Como poderá ser percebido no decorrer das obras analisadas, tal característica será responsável pela afirmação da ideia de uma arquitetura que possui vários ‘episódios’, e que também ganhará destaque quando Stirling passa a se utilizar de outro conceito muito presente na obra de Le Corbusier: a ‘*promenade architecturale*’.

A extrusão do corte

A partir da definição do corte como elemento estruturador dos projetos de Stirling, é pertinente ressaltar que o seu processo de desenvolvimento passa por transformações. E por isso, Moneo conduz sua leitura embasada em dois aspectos: a utilização do corte como elemento que resolve o projeto como um todo, e a configuração do vidro como volume sólido. Essa ideia fica mais evidente nos projetos para a Faculdade de História da Universidade de Cambridge e a Sede Central da Dorman Long. Em ambos os casos a estratégia é similar, tendo como premissa a configuração de um núcleo vertical, que interliga os pavimentos sobrepostos, cuja relação se dá através de um vazio que conforma uma espécie de prisma. Esse vazio central está definido pela lâmina de vidro, que pressupõe um fechamento contínuo na fachada e acompanha todos os níveis. Nas duas obras o volume de vidro possui uma inclinação, que se evidencia na representação do corte. É exatamente essa espacialidade que Moneo busca dar ênfase em sua leitura, onde o edifício possui uma complexidade espacial,

²⁵¹ Idem. p. 27.

tanto na percepção do seu interior como do seu exterior, tendo como fio condutor as estruturas verticais que são atenuadas pelos planos oblíquos.

No entanto, a utilização do corte como gênese funciona para projetos com uma escala específica, onde Stirling consegue resolver o equilíbrio entre os volumes verticais e os espaços horizontais/oblíquos, mais próximos do solo. A partir de alguns projetos que necessitam de uma estrutura mais contínua, Stirling se utiliza do que Moneo denomina como extrusão do corte, e que seria uma espécie de evolução da estratégia inicial. Essa solução surge a partir do momento que ele passa a ter que resolver projetos que necessitam de uma conformação mais longitudinal e linear, estabelecendo um conflito com as premissas baseadas no corte. Ao citar o projeto do Centro de Treinamento Olivetti, Moneo já insere na sua narrativa, respostas que não mais são oriundas das secções verticais do projeto, e sim das variações presentes na estrutura planar do edifício. Elementos como rampas, além da necessidade de fragmentar a estrutura do edifício a partir do seu plano horizontal, representam as inquietações de Stirling acerca de criar uma diversidade de experiências em suas obras. Sendo assim, ele busca inserir a complexidade e multiplicidade de episódios na maneira como os espaços se conformam horizontalmente. Um dos exemplos apresentados por Moneo é o projeto para o dormitório de estudantes da Universidade de St. Andrews. Como a própria sua descrição enfatiza, a complexidade e ambiguidade presentes nas estratégias adotadas pelo britânico, demonstram mais uma vez o talento de Stirling em gerar uma espacialidade diversa, mas ao mesmo tempo simples.

Influências pós-modernas

No entanto, como Moneo gosta de acentuar, as inquietações de Stirling são influenciadas pelos pensamentos e direcionamentos do universo da arquitetura ao seu redor, e que nesse momento buscavam estabelecer os novos paradigmas da arquitetura a partir dos rompimentos com os dogmas modernistas do início do século XX. Nesse sentido, Moneo destaca o projeto desenvolvido por Stirling para Centro cívico Derby, onde é possível perceber certa relação com os fundamentos praticados por outros dois arquitetos analisados no livro, e que exercem forte influência no panorama da arquitetura nesse período – Aldo Rossi e Robert Venturi. Esses conceitos, que serão mais aprofundados nos capítulos a seguir, são determinantes para a apreensão de Stirling, e definem como o arquiteto britânico estava sempre na busca de

compreender e expressar as inquietações inerentes a sua época.²⁵² Especificamente nesse projeto, Moneo enfatiza a participação da figura de Leon Krier, que teria começado a trabalhar no escritório de Stirling. Krier já possuía uma produção com base nos preceitos pós-modernistas da época, considerando no desenho de suas obras uma forte referência a história da cidade constituída e os elementos arquitetônicos que a conformam. Tais princípios são destacados nesse projeto, tal qual o a arcada, que pressupõe a extrusão do corte, e que conforma toda a galeria e circunda a ‘*piazza*’, servindo de articulação entre os demais espaços do conjunto. E é a partir desse espraiamento da arquitetura para a escala da cidade que Moneo percebe uma mudança na forma como Stirling passa a conceber seus projetos, dando mais ênfase a planta como elemento gerador. Sendo assim, os acontecimentos e episódios passam a ser representados no plano horizontal, enfatizando a ideia de percurso e ‘*promenade*’, que podem ser percebidos claramente no projeto da Staatsgalerie, em Stuttgart.

Planta e ‘promenade’

A análise da Staatsgalerie, que Moneo define como sendo o projeto mais completo da segunda fase do arquiteto britânico, permite que ele reforce os preceitos acerca da dialética presente na obra de Stirling. Ao decorrer sobre tal projeto, tal qual fez ao analisar a Escola de Engenharia da Universidade de Leicester, o arquiteto espanhol consolida sua narrativa ao apresentar diversas características que justificam a importância de tal projeto, tanto na carreira de Stirling, como no contexto da arquitetura da época.

A partir da descrição do contexto urbano que o projeto está inserido, Moneo destaca a estratégia de implantação de Stirling, que permite ao arquiteto britânico dissociar o projeto do entorno imediato, e criar uma grande plataforma elevada para desenvolver todos os episódios inerentes ao seu repertório arquitetônico. Se antes a extrusão do corte definia a forma como o edifício se estruturava, nesse caso, é a partir da extrusão de volumes que se estabelecerão as premissas do projeto, tendo como ponto de partida a secção horizontal. É pertinente destacar a ênfase que Moneo dá aos elementos como o círculo e o ‘U’ invertido, que de certa maneira são variações da extrusão do corte, porém com um ponto central de convergência. E que nesse caso, possuem uma ideia de extrusão infinita, onde a relação entre o dentro e o fora não são mais tão perceptíveis. O que permite uma leitura mais direta com os signos e elementos

²⁵² A partir da dialética entre inquietação e estratégia estabelecida por Moneo, é possível identificar uma relação de como os arquitetos voltados mais a prática, possuem uma influência dos preceitos desenvolvidos pelos ‘inquietos’.

históricos apresentados por Stirling a partir das influências de Krier e dos pensamentos pós-modernos da época. Diante dessa premissa, Moneo entende a arquitetura criada por Stirling como uma extensão da paisagem da cidade na escala da arquitetura. Essa leitura se estabelece através da criação de uma profusão de elementos que são representados nos desníveis criados sobre a plataforma externa, nos encontros dos planos curvos com os volumes sólidos, nas diversas maneiras como os materiais são utilizados e paginados, e no contraste das aberturas das fenestraçãoes com os pórticos. Enfim, como o próprio Moneo descreve, “*Trata-se de uma arquitetura que não permite o descanso, onde o olhar fica detido numa multiplicidade de incidentes aos quais o arquiteto de atenção e que nossos olhos fortemente descobrem [...]*”.²⁵³

A fim de enfatizar a identidade da arquitetura de Stirling como um processo que expressa exatamente o espírito da época, Moneo consegue estabelecer tal ambiguidade ao fazer referência às formas ‘corbusianas’, e também às características pós-modernas. Toda a diversidade espacial presente nesse projeto pressupõe o percurso daqueles que vivenciam esse espaço. Dessa maneira, a ‘*promenade architecturale*’ tão presente na obra de Le Corbusier, ganha destaque e novos contornos, pois, se na obra do arquiteto suíço ela possuía uma estrutura destacada dos espaços, definindo um percurso linear e sucessivo, no projeto do arquiteto britânico ela se mistura com a própria arquitetura. Outra referência a obra de Le Corbusier destacada por Moneo são as formas curvas presentes na fachada do ‘foyer’, onde Stirling reitera seu intuito de trabalhar o vidro como elemento sólido. Os preceitos pós-modernos podem ser percebidos em diversos elementos da concepção do projeto, tendo em vista que se trata da ampliação da Alte Staatsgalerie.

Portanto, é pertinente ressaltar que a narrativa elaborada por Moneo acerca da maneira como Stirling projeta sempre se pauta em conceitos oriundos de outros arquitetos. Seja através da influência dos dogmas modernos de Le Corbusier, presentes na fase inicial da sua carreira, ou pela influência de Leon Krier, que juntamente com as ideias de Colin Rowe e Fred Koetter, definem novas variáveis na sua estratégia projetual. Logo, é possível afirmar que Stirling define sua identidade através da prática. E para isso, o arquiteto britânico possui uma vasta capacidade de análise dos elementos de representação na arquitetura, onde a todo o momento busca evoluir e transitar em diversos percursos. E é dessa maneira que Stirling constrói um repertório amplo de estratégias e variações, e que confirma a grande importância da sua atuação no cenário em que está inserido.

²⁵³ Idem. p. 43.

Venturi & Scott Brown

Para Rafael Moneo, a obra de Robert Venturi ‘Complexidade e contradição em Arquitetura’, de 1966, define exatamente o que ele compreende como o conceito de inquietação teórica. Através da sua afirmação, define que a abordagem sobre “[...] *o estudo da arquitetura nos últimos tempos resulta mais em ensaios críticos ditados pela inquietação do que na elaboração de uma teoria sistemática [...]. O texto citado é um exame casuístico que permite a reflexão crítica. É uma divagação teórica e não uma teoria [...]*”.²⁵⁴ A partir de tal premissa, é possível perceber que, para Moneo, a maneira como Venturi constrói sua teoria acerca da produção arquitetônica a partir da crise do movimento moderno, pressupõe menos uma intenção de se restabelecer os dogmas e moldes que vão estruturar uma nova linguagem na prática arquitetônica, e serve mais como um ensaio crítico, sem propor formatos ou resoluções. Tal leitura se aproxima às ideias desenvolvidas por Solá-Morales de se ter uma estrutura menos rígida e mais flexível, frágil. A relevância de Venturi está exatamente na construção de um formato que rompe com os paradigmas que até então eram calcados em cânones deterministas, e que pressupunham definir uma linguagem a ser seguida na produção dos projetos. Mesmo que não tenham sido originalmente incluídos nas aulas lecionadas em Harvard, Moneo percebeu a necessidade de incluir o casal de arquitetos americanos – Robert Venturi e Denise Scott Brown –, diante da grande importância das suas obras, tanto as teóricas como as arquitetônicas, no cenário da arquitetura contemporânea.

“Venturi, tentando explorar a disciplina a partir do construído, para mostrar o quanto ela resiste à norma e está atento ao singular [...]”,²⁵⁵

Sendo assim, a abordagem da leitura de Moneo sobre Venturi tem as suas duas principais obras teóricas – ‘Complexidade e contradição em arquitetura’ e ‘Aprendendo com Las Vegas’, de 1972 – como fio condutor na análise dos seus projetos. A partir da construção dessa dialética, a apresentação de Venturi, de forma similar a presente no capítulo de Stirling, também pode ser dividida em partes. Por mais que ambas as fases estejam associadas à crítica ao movimento moderno, como ele mesmo afirma que “[...] *suas ideias sobre arquitetura ‘são*

²⁵⁴ Idem. p. 9

²⁵⁵ Idem. p. 10

inevitavelmente um produto crítico que acompanha minhas obras [...]”²⁵⁶ Moneo define que há uma diferença entre elas. “[...] *Se no seu primeiro livro Venturi ataca o modernismo usando a Academia, em Aprendendo com Las Vegas o faz usando os argumentos e as obras dos populistas, que defendem a ‘maioria silenciosa’ ante os excessos elitistas dos intelectuais*”.²⁵⁷ E se for estabelecida uma comparação com Stirling, pode se destacar que a formalização dos seus projetos corresponde muito mais as suas próprias inquietações, do que no caso do arquiteto britânico, que buscava expressar nas suas obras os pensamentos da época, cujo próprio Venturi serviu como influência. E é a partir de diversas citações de ambas as obras teóricas, que Moneo busca costurar essa relação, apresentando como é possível identificar nos projetos do arquiteto americano os conceitos desenvolvidos por Venturi em seus livros.

‘Complexidade e contradição na arquitetura’ [O ‘primeiro’ Venturi]

Diante de um contexto onde os cânones da arquitetura modernista já eram extremamente difundidos e estabelecidos, o surgimento do texto ‘Complexidade e contradição’, segundo Moneo, “[...] *é, em primeiro lugar um discurso contra a tirania ideológica da arquitetura moderna*”.²⁵⁸ A partir desse discurso, Moneo estabelece que esse ‘primeiro’ Venturi busca exatamente romper com as certezas difundidas até então. Ao citar críticos literários como T. S. Eliot e W. Empson, ele busca definir como Venturi, a partir de referências extraordinárias ao universo da arquitetura, percebe que esse movimento de desprendimento na direção de uma prática com mais liberdade também está presente em outras formas de expressão. Como define o arquiteto espanhol, são “[...] *a complexidade, a ambiguidade e a tensão o que mais o seduz, aquilo que ele gostaria de ser capaz de analisar e explicar* [...]”.²⁵⁹ E é a partir desse princípio que Moneo analisa as obras de Venturi, a fim de abordar os diversos conceitos elaborados por Venturi – ‘*both-and*’, ‘*inflection*’, dualidade, dentre outros. Conceitos esses que estabelecem o repertório de dispositivos formais que Venturi utiliza para desenvolver seus projetos na fase inicial da sua carreira.

²⁵⁶ Idem. p. 53.

²⁵⁷ Idem. p. 77.

²⁵⁸ Idem. p. 52.

²⁵⁹ Idem. p. 54.

A casa Vanna Venturi, como define Moneo, é “[...] *em si um manifesto. [...] o paradigma e a ilustração do ideário venturiano [...]*”.²⁶⁰ Nesse sentido, Moneo busca definir o que ele considera como sendo esse ‘primeiro’ Venturi. Esse arquiteto que busca transcender e “[...] *abraçar toda a história [...]*”²⁶¹ que premeia a memória do autor da obra, onde “[...] *a arquitetura, a partir da experiência, converte-se numa operação contínua do reconhecimento [...]*”.²⁶² Moneo decorre também sobre o processo de desenvolvimento do projeto que surge a partir da planta, tendo as fachadas – frontal e posterior – como elementos que rompem com a complexidade espacial do interior da casa, gerando certa tensão, sempre tão cara a Venturi. Complexidade essa que Moneo define como ‘experiências arquitetônicas’, e possuem certa particularidade, tal qual os ‘episódios’ identificados nas obras de Stirling. E é através dessa leitura sobre as fachadas que Moneo identifica características como simetria e frontalidade, que fazem referência a linguagem clássica da arquitetura. Essas estratégias de projeto configuram uma das principais características do desenho ‘venturiano’, que é a capacidade de expressar em seus projetos a ruptura com as normas e padrões, tendo como objetivo expor a complexidade da obra, e que para Venturi é uma qualidade inerente a arquitetura.²⁶³ A capacidade do desenho dessa fachada de se manter potente com o passar dos anos e ainda assim permanecer icônica, é, segundo Moneo, reflexo dessa complexidade tão cara ao arquiteto norte-americano.

No último parágrafo, Moneo faz questão de reiterar a importância desse projeto como expressão do “[...] *que Venturi entende como arquitetura. A arquitetura é vista como um fim em si, à vista de esquecer o meio em que é produzida, no caso um subúrbio americano típico. Esta casa é claramente ambígua, ao ignorar tanto o meio social quanto o físico no qual se inscreve. A análise da implantação não deixa dúvidas. A fachada frontal é alheia a qualquer referência contextual: este Venturi inicial parece mais interessado em fazer da casa um manifesto do que responder diretamente ao que demandavam o lugar e o programa. Daí sua*

²⁶⁰ Idem. p. 60.

²⁶¹ Idem.

²⁶² Idem.

²⁶³ “Não se pode pretender resolver todos os problemas. É verdade que durante o século XX os arquitetos foram altamente seletivos ao determinar quais os problemas desejavam resolver. Mies, por exemplo, faz belos edifícios exatamente porque ignora vários aspectos do edifício. Se resolvesse mais problemas, seus edifícios seriam muito menos potentes”. RUDOLPH, Paul. 1961, p. 51. em. MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 53.

*obsessão em converter esta obra em um desdobramento espetacular de episódios semelhantes às experiências arquitetônicas que estavam em sua memória”.*²⁶⁴

Nas obras analisadas em seguida, Moneo dá continuidade na construção da sua narrativa a fim de identificar os elementos presentes na arquitetura de Venturi, que expressam os estudos aos quais o arquiteto americano se aprofundou na fase inicial da sua carreira. Em projetos como a Guild House, na Filadélfia, de 1961, o complexo cívico de North Canton, em Ohio, de 1965, e a estação de bombeiros de Columbus, em Indiana, de 1966, o arquiteto espanhol destaca a capacidade de Venturi de desenvolver seus projetos sem que seja necessário inventar novos dispositivos ou elementos a fim de se ter uma arquitetura dita de vanguarda. A expressão da fachada nesses projetos também é outro ponto de destaque, onde o arquiteto americano a partir de uma operação inicial que faz referência a arquitetura clássica, aplica uma série de operações em seguida, com o intuito de adensar a complexidade e, principalmente, a ambiguidade, como características quase que onipresentes nos seus projetos. Outros dois pontos de destaque nas análises feitas por Moneo são referentes à elaboração das plantas, que quase sempre pressupõe uma solução não óbvia, que resulta na volumetria do edifício, e o destaque que se dá ao acesso à essas arquiteturas.

A partir de então, Moneo percorre por alguns projetos que pressupõem essa ideia de mudança do que seria o Venturi de ‘Complexidade e Contradição’, para o Venturi de ‘Aprendendo com Las Vegas’. Tal transformação se dá através da forma como Venturi passa a desenvolver os seus projetos utilizando a fachada como elemento potente – como sempre o fizera. No entanto, a partir de agora, ela não mais dialoga com uma tipologia formal que remete a memória, mas sim passa a ser um plano que se comunica com a cidade a fim de expressar a identidade do edifício. Essa premissa que Moneo identifica na obra de Venturi, fica evidente na sua análise do projeto das Casas Tubek e Wiscloki, em Massachussets, de 1970. Através desse projeto, o arquiteto espanhol enfatiza que a tipologia, na obra de Venturi, tem uma autonomia formal que se expressa através dos limites que definem a volumetria do edifício, mas que está dissociada das demais resoluções que o arquiteto utiliza no desenvolvimento do projeto. Tal autonomia permite que a forma do objeto se torne independente da conformação espacial interna, onde a divisão dos ambientes rompe com eixos que são configurados a partir das premissas da fachada, ou a abertura de fenestrações que não tem como origem a composição externa da obra. Essa interdependência dos diversos elementos que compõem a

²⁶⁴ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 63.

sua arquitetura, e que já era percebida nos seus primeiros projetos, passam a ser mais consistentes e ricos, enfatizando os conceitos de ambiguidade e complexidade tão característicos em Venturi. Através da afirmação de Moneo sobre a maneira como Venturi se utiliza da ideia de tipo, é possível fazer uma relação com ‘A terceira tipologia’²⁶⁵ fundamentada por Anthony Vidler.

“[...] A arquitetura, que era no passado uma arte de imitação, uma descrição da natureza, volta a sê-lo, mas desta vez tendo como modelo a própria arquitetura. Ele retorna à mimese, mas de si mesma, refletindo a realidade da história – uma história que se apresenta fracionada e fragmentada”.²⁶⁶

‘Aprendendo com Las Vegas’ [o segundo Venturi]

Sendo assim, Moneo se utiliza da obra teórica que o arquiteto americano desenvolveu sobre a cidade de Las Vegas. O livro ‘Aprendendo com Las Vegas’, a fim de melhor fundamentar sua análise sobre a estratégias que Venturi desenvolve em seus projetos. Dessa maneira, o arquiteto espanhol constrói o que pode ser identificado como uma espécie de dialética presente na obra do arquiteto americano – tanto na produção teórica como na prática. A seu ver, há uma relação direta do que Venturi define como as premissas as quais a arquitetura deve responder, e as resoluções que ele aplica no desenvolvimento das suas obras. A fim de justificar seu argumento, Moneo se baseia na premissa de que, anteriormente, suas obras se

²⁶⁵ Diante das críticas ao movimento moderno, surge um eventual anseio por resgatar um vocabulário do passado, com base em elementos formais tradicionais, aos quais os modernistas rejeitaram. Dessa maneira, se estabelece uma nova tipologia, segundo Vidler, que tem como principal característica a relação da arquitetura com a cidade.

“Poderíamos caracterizar o atributo fundamental dessa terceira tipologia não como a adoção de uma ideia abstrata, nem de uma utopia tecnológica, mas da cidade tradicional como seu foco de interesse. É a cidade que lhe oferece o material para classificação, e as formas dos seus artefatos é que lhe fornecem as bases de sua reorganização”. VIDLER, Anthony. 2005. p. 285.

A partir dessa definição, é possível perceber uma diferença clara da terceira tipologia para as outras duas. Na primeira e na segunda a busca por determinar uma classificação tipológica tinha como base uma relação das formas arquitetônicas com elementos externos à arquitetura, sendo no caso da primeira a natureza e as formas geométricas primárias, e na segunda os desenhos de uma espécie da ordem natural oriunda das regras de produção industrial, que possibilitaria uma forma ‘verdadeira’ baseado nos critérios técnicos e objetivos das máquinas.

²⁶⁶ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 73.

arguiam da crítica ao movimento moderno para consolidar seu discurso – o que define como sendo a primeira fase de Venturi. Porém, nessa segunda fase, por mais que ainda associado à crítica, Venturi passa a adotar um discurso mais consolidado, onde os seus projetos passam a ter um discurso próprio. De certa maneira, no entender de Moneo, se antes as suas obras eram reativas à crise do movimento moderno, a partir desse momento elas passam a se apresentar de forma propositiva. E esse discurso, segundo o arquiteto espanhol, fica claro quando, ao se referir ao que seria a essência da arquitetura, Venturi afirma que o símbolo deve se sobrepor ao espaço. A partir dessa prerrogativa, Venturi consolida sua crítica à arquitetura moderna, cujo o principal objetivo era atender às necessidades do espaço, pois, segundo os dogmas da época, a arquitetura é considerada como a ‘arte do espaço’. No entanto, a partir dos estudos desenvolvidos sobre a cidade de Las Vegas, o arquiteto americano passa a desenvolver uma nova identidade na forma de expressão das suas obras, onde se percebe uma dissociação dos sistemas que conformam a estrutura arquitetônica. Ao citar os conceitos do ‘galpão decorado’ e do ‘edifício pato’ – ambos conceitos apresentados por Venturi e seus sócios, e que são colocados como duas estratégias opostas para desenvolvimento do edifício – Moneo identifica como o arquiteto norte-americano compreende essa dualidade acerca da obra arquitetônica. Pois o ‘pato’ não permite essa autonomia entre as partes, e *“num forte contraste, um ‘galpão decorado’ está presente ‘onde os sistemas’ de espaço e estrutura estão diretamente a serviço do programa e o ornamento se aplica sobre estes com independência”*.²⁶⁷ A fim de consolidar a dialética presente na sua leitura a respeito da produção arquitetônica de Venturi, seja ela através das suas obras teóricas ou dos seus projetos, Moneo afirma que o discurso de Venturi não está mais apoiado nos cânones da linguagem clássica da arquitetura. A estratégia de Venturi deixa de ser a utilização de elementos formais associados à imagem, à memória histórica, e passa a ter como referência a identidade popular, que está presente no modo de se expressar da cultura e da sociedade norte-americana.²⁶⁸

Dando sequência a sua narrativa, Moneo seleciona algumas obras que expressam as inquietações descritas em e seus livros. Dentre esses projetos, vale destacar as análises feitas sobre dois edifícios que partem da premissa de ser a expansão de estruturas pré-existentes.

²⁶⁷ Idem. p. 76.

²⁶⁸ *“Se no seu primeiro livro Venturi ataca o modernismo usando a Academia, em Aprendendo com Las Vegas o faz usando os argumentos e as obras dos populistas, que defendem a ‘maioria silenciosa’ ante os excessos elitistas dos intelectuais. Por isso transforma Aprendendo com Las Vegas no paladino do americanismo, da sociedade que gerou o capitalismo, da cultura de massas que possui mais pontos de contato com a cultura antiga do que se acreditava”*. Idem. p. 77.

São eles o anexo do Allen Memorial Art Museum, em Ohio, de 1973, e a ampliação da National Gallery, em Londres, de 1986-91. Segundo Moneo, por terem que lidar com uma arquitetura existente, ambos os projetos permitem que Venturi coloque em questão uma de suas principais inquietações, que é a relação da obra arquitetônica com o contexto em que ela está inserida. Sempre levando em consideração a expressão da obra original, e tendo como referência todos os elementos e sistemas que compõem e estruturam tal arquitetura. A estratégia utilizada por Venturi e seus sócios no projeto de Ohio, para Moneo, estabelece que “*os arquitetos adotam [...] uma atitude respeitosa*”.²⁶⁹ Tal respeito pode ser identificado na utilização de um volume intermediário que articula o edifício anexo ao existente. Segundo ele, a partir dessa operação os arquitetos passam a ter mais liberdade para exercer nesse volume de transição os procedimentos que melhor expressam suas intenções. Seja através da inserção de planos oblíquos que reconfiguram a conformação espacial e que se contrapõem a estrutura da planta, seguindo a ortogonalidade do edifício original. Ou na composição da fachada através da utilização de um padrão modular xadrez, que apresenta um caráter muito mais decorativo do que de um elemento de composição. Moneo faz questão de destacar a inserção de uma coluna jônica em escala exacerbada em uma das aberturas do volume intermediário, e relaciona esse gesto como uma referência às obras dos artistas pop.

Antes da análise do projeto da National Gallery de Londres, Moneo apresenta alguns projetos que expõem as premissas utilizadas por Venturi no que se refere a expressão do edifício, principalmente em relação à composição da fachada. A partir da utilização de padrões provenientes do material que reveste a superfície externa do edifício [Sede da ISI Coproration, na Filadélfia, de 1978], ou da inserção de elementos de caráter historicista [Edifício de uso misto em Bagdá, de 1981, e Lewis Thomas Laboratory em Nova Jersey, de 1983], e até mesmo da aplicação de elementos provenientes de uma composição gráfica [BASCO Showroom, de 1979 e BEST Products, de 1977, ambos na Pensilvânia], Moneo aponta a capacidade, e principalmente a diversidade, que Venturi e seus sócios possuem de projetar, tendo o conceito de ‘galpão decorado’ como premissa.

No entanto, é a ampliação da National Gallery de Londres o projeto que Moneo mais se dedica em sua análise, podendo ser considerado, junto com a Casa Vanna Venturi, as obras paradigmáticas da carreira de Venturi. Ao citar o projeto de Seattle como precursor do projeto de Londres, Moneo destaca as estratégias utilizadas por Venturi e Scott Brown tanto na

²⁶⁹ Idem.

resolução da planta como na forma como o edifício se insere no terreno. E Moneo enfatiza a capacidade do arquiteto de dissociar os diversos elementos que compõem o edifício ao afirmar:

“[...] Cada um desses planos abstratos, virtuais, usa uma textura material diferente, e o resultado é uma sobreposição complexa de estruturas autônomas que não permite identificar nenhuma forma dominante. Complexidade deliberada, isenta de qualquer solução de conflito. A arquitetura de Venturi e Scott Brown é complexa, mas não espontânea. Trata-se mais de resultado de um método que de uma resposta à necessidade – diferente dos exemplos que Venturi nos ensinou no seu livro”.²⁷⁰

Partindo dessa prerrogativa, Moneo constrói sua análise com foco no projeto para a ampliação da National Gallery, destacando as características do edifício que expressam da melhor maneira a estratégia de Venturi e Scott Brown. Novamente, Moneo identifica o desenho da planta do projeto como a gênese das intenções dos arquitetos norte-americanos. Segundo sua leitura, a tipologia da planta do pavimento das salas de exposição do museu original, e a maneira como a conformação dos espaços se dá a partir dela, é o ponto de partida para o projeto do edifício anexo. “[...] *Venturi e Scott Brown realizam a ligação entre os esquemas cruciformes do edifício original e as novas alas por meio de um eixo, que estabelece a continuidade com o edifício original existente e permite a ocupação do novo terreno [...]*”.²⁷¹ Essa estratégia inicial é responsável pelas demais resoluções adotadas no desenvolvimento do projeto, tendo como destaque a construção de um eixo ortogonal ao eixo primário, que é demarcado pela escada por onde o visitante acessa o nível das salas do novo edifício.²⁷² Além da maneira como o edifício se comunica, demonstrando como os arquitetos americanos definem os elementos que compõem a fachada dependendo para onde a edificação está voltada. “[...] *Venturi e Scott Brown entendem que cada uma das fachadas – situadas em condições urbanas muito diferentes – demanda uma arquitetura diferente. A coerência formal não procede de sua estrutura interna [...]*”.²⁷³ Tal afirmação serve para destacar como se

²⁷⁰ Idem. p. 84.

²⁷¹ Idem. p. 87.

²⁷² Estratégia similar a utilizada no projeto do Seattle Art Museum.

²⁷³ Idem. p. 89.

Moneo busca construir sua análise a respeito de Venturi, tendo como princípio a capacidade do arquiteto norte-americano de responder através das suas obras às inquietações presentes em seus livros, com extrema coerência. E, provavelmente, esse projeto é o que melhor ilustra o que Moneo considera os dois ‘Venturis’, representando o equilíbrio por ele encontrado e que “[...] *proporcionou a Venturi e Scott Brown a ocasião de comprovar a validade de suas teorias diante de um problema arquitetônico que apresentava não apenas questões estritamente disciplinares, mas também urbanísticas e simbólicas [...]*”.²⁷⁴

Aldo Rossi

Seguindo o mesmo formato, Moneo, assim como fizera com Venturi, se apoia na produção das obras teóricas de Aldo Rossi a fim de construir a narrativa que conduzirá a sua análise sobre o arquiteto italiano. No entanto, se no caso de Venturi a obra ‘Complexidade e contradição’ representava o que Moneo considera mais próximo da sua ideia sobre inquietações teóricas, o livro ‘A arquitetura da cidade’ – que foi publicado no mesmo ano que o primeiro livro de Venturi –, de Rossi, se apresenta “*mais como expressão das ideias de um arquiteto que emprega a palavra do que por sua contribuição em estabelecer uma teoria*”.²⁷⁵ Sendo assim, o arquiteto espanhol faz referência aos pensamentos que influenciaram a formação de Rossi, onde a crítica à arquitetura moderna na escola milanesa se fazia extremamente presente. Tal atmosfera é representada por nomes como Ernesto Rogers e aqueles que faziam parte do editorial da publicação da revista ‘Casabella’, onde eram apresentados diversos textos que confrontavam os preceitos modernistas, e que acabaram sendo sensíveis à percepção de Aldo Rossi. Ao estabelecer um contraponto com as ideias de Bruno Zevi acerca do movimento moderno – que identificava uma linha evolutiva, onde a arquitetura moderna se aproximava da sua essência como expressão da arte do espaço –, Moneo define que a visão de Rossi está mais alinhada com o intuito de estabelecer a arquitetura como uma ciência positiva, e menos associada à arte.

“[...] Rossi desejava que a arquitetura fosse uma ciência positiva e que o trabalho dos arquitetos fosse visto como algo não muito distante daquele realizado pelos cientistas: se as ciências naturais e humanas eram capazes de explicar e ordenar o território no qual atuavam, não

²⁷⁴ Idem. 86-7.

²⁷⁵ Idem. p. 9.

havia razão para pensar que a arquitetura não pudesse fazer o mesmo [...]”.²⁷⁶

Além de estabelecer a produção teórica de Rossi como fio condutor da sua análise, Moneo utiliza outra estratégia similar para falar dos demais arquitetos abordados nas aulas: definir o que seriam as fases da produção desses arquitetos. No caso de Rossi, o arquiteto espanhol deixa claro que a primeira fase estaria relacionada com a obra ‘Arquitetura da Cidade’, e a segunda fase refletiria mais as inquietações presentes na obra ‘Autobiografia científica’, ao afirmar que “[...] *uma linha imaginária divide em duas partes [...] a que permite ver o primeiro Rossi como escravo do conhecimento e a que enxerga o segundo Rossi como vítima do sentimento [...]*”.²⁷⁷

‘A arquitetura da cidade’ [O Rossi do conhecimento]

Ao partir dessa resolução, Moneo busca definir quais seriam as principais características presentes na identidade desse ‘primeiro’ Aldo Rossi, e de que maneira o arquiteto italiano busca representar tais inquietações em suas obras. Nesse sentido, destaca a importância do livro de Rossi no cenário da arquitetura na época em que foi lançado. Tal relevância permitiu que o arquiteto italiano estabelecesse diversos conceitos que influenciaram toda uma geração de arquitetos. A fim de definir o território onde a arquitetura se estabelece, Rossi afirma que “[...] *a cidade [...] é ‘a mais completa representação da condição humana [...]*”²⁷⁸ e por isso é o território onde a arquitetura se situa. Outros dois princípios destacados por Moneo na obra de Rossi é a condição atemporal da arquitetura, e a importância do tipo arquitetônico. Como destaca o arquiteto espanhol, “[...] *Rossi insiste na permanência da arquitetura, em sua condição atemporal, o que leva imediatamente a descolá-la das suas obrigações funcionais [...]*”.²⁷⁹ Em relação ao tipo, Moneo faz referência a citação presente no livro do arquiteto italiano, onde ele diz que “[...] *o tipo ‘é a própria ideia da arquitetura, aquilo que está mais próximo de sua essência. É, portanto, aquilo que, não obstante qualquer mudança, sempre se impôs ‘ao sentimento e à razão’, como o princípio da arquitetura e da cidade’ [...]*”.²⁸⁰ Outro

²⁷⁶ Idem. p. 98.

²⁷⁷ Idem. p. 100.

²⁷⁸ Idem. p. 98.

²⁷⁹ Idem. p. 99.

²⁸⁰ Idem.

ponto de destaque colocado por Moneo, é a relação da arquitetura com a ‘construção’, com o ato de construir, que “*é para Rossi algo crucial, pois possibilita a materialização dos conceitos apresentados previamente. Fazer arquitetura é ‘construir’*”.²⁸¹

Sendo assim, Moneo relaciona um conjunto de obras que permitem apresentar as estratégias utilizadas por Rossi em seus projetos, e que melhor representam os conceitos característicos dessa primeira fase do arquiteto italiano. Projetos como o das residências populares, em Callepio e o Centro de Direzone di Torino, inicialmente, apontam a utilização de formas volumétricas básicas que definem os limites da arquitetura, associado ao intuito de estabelecer uma conexão com o desenho da cidade. A evolução desses princípios está presente no Monumento alla Resistenza, em Cuneo, onde a complexidade através da utilização da forma volumétrica básica busca signos que vão além da morfologia, e expõe o usuário à uma experiência que o arquiteto espanhol define como teatral. Essa experimentação do vazio, é destacada por Moneo no projeto de Rossi para o Teatro Paganini della Pilotta, em Parma, de 1964, assim como a presença da história, da memória. E é nesse sentido que Rossi se direciona “[...] *na procura dos princípios teóricos que o encaminharão à construção da cidade [...]*”.²⁸² E é no projeto da praça da prefeitura de Segrate, de 1965, onde Moneo identifica o intuito de Rossi de construir um espaço público carregado de referências e de signos, e que remetem a temporalidade, e por isso se consolidam como monumentos. Essa ideia de monumentalidade pode ser associada ao conceito apresentado por Solá-Morales, onde a relação com tempo e a memória são mais relevantes.

O conceito de conhecimento, ao qual Moneo se refere como o principal termo nessa primeira fase de Rossi, corresponde às resoluções que o arquiteto italiano adota em seus projetos, como o da escola de San Sabba, em Trieste, de 1968-69, e o da prefeitura de Scandicci, de 1968. Moneo destaca como o estudo desenvolvido pelo arquiteto italiano sobre a história da arquitetura em seu livro é de suma importância para que ele possa ‘construir’ suas obras com extrema facilidade. Através das seguintes afirmações, o arquiteto espanhol deixa claro esse seu raciocínio.

“[...] foi útil a análise da arquitetura histórica realizada por Rossi em *A arquitetura da cidade*. [...] se valer dos mecanismos

²⁸¹ Idem. p. 100.

²⁸² Idem. p. 106.

detectados na cidade, e que os princípios com os quais ela se constrói permanecem. Rossi sabe do valor de sua análise para decifrar a construção da cidade e trata de aplicar em seus projetos a experiência adquirida, por meio de contemplação e da averiguação”.

[...]

“[...] Conhecendo os elementos da arquitetura, construir se torna algo simples que, na opinião de Rossi, se reduz a estabelecer uma sequência [...]”.

[...]

“Construir é tão somente isso, entender como se manipulam os elementos. Trata-se de ter a coragem de aceitar a realidade da arquitetura, sem medo de identificá-la com as imagens por meio das quais aprendemos a distinguir as diferenças que permitem falar de tipos diversos [...]”.²⁸³

Nesse último trecho, Moneo consegue sintetizar como as inquietações apresentadas por Rossi em seu livro estão diretamente relacionadas com a compreensão sobre os elementos que conformam a cidade e a arquitetura através da história. Essa síntese, segundo a narrativa do arquiteto espanhol, pode ser identificada na obra que considera como o ápice da carreira de Rossi. Assim como nas análises de Stirling e Venturi, o arquiteto espanhol define aquelas que considera as obras paradigmáticas desses arquitetos, e onde a expressão das intenções deles é extremamente potente. Sendo assim, Moneo considera que o cemitério de San Cataldo, em Módena, de 1971-84, faz parte desse conjunto de projetos que “[...] *condensam todos os seus interesses e sentimentos* [...]”.²⁸⁴ Para ele, há nesse projeto para ampliação do cemitério existente, as premissas de um desenho carregado de referência históricas, onde se destaca a simetria na implantação, associado à força da forma volumétrica do cubo, que potencializa a unidade do conjunto. No entanto, a referência ao céu emoldurado pelo cubo vazado na sua cobertura, assim como a condução de uma narrativa na experimentação da obra, são alguns

²⁸³ Idem. p. 109-10.

²⁸⁴ Idem. p. 113.

sinais que o arquiteto espanhol identifica como a transformação na concepção arquitetônica de Rossi.

‘Autobiografia científica’ [o Rossi do sentimento]

A ida de Rossi para os Estados Unidos, em 1976, a convite do Institute for Architecture and Urban Studies, é considerado por Moneo como o momento de transformação do Rossi científico, do conhecimento, para o que passa a ser o Rossi do sentimento.

“[...] A viagem aos Estados Unidos traz uma mudança substancial tanto na obra de Rossi como na percepção que se tem dela. O país o faz perceber que sua arquitetura consistia, antes de tudo, em seus desenhos. [...] Todo o mecanismo idealista exposto em *A arquitetura da cidade*, que levava do tipo à forma urbana e ao território, dos usos à construção, e que tivera como resultado obras como Glallaratese ou a casa de Borgo Ticino, desaparece. Resta somente a iconografia. O desenho se transformará nessa ‘outra’ realidade de que falamos, que pouco tem a ver com a cidade presente na origem de suas reflexões. O desenho dita qual será essa nova realidade que, em último caso, confunde-se com a arquitetura [...]”.²⁸⁵

Segundo Moneo, Rossi passa a questionar seus ideais e refletir sobre seus conceitos, ao perceber que seus princípios sobre o desenho da cidade passam a ser utilizados como normativas para ensino da arquitetura. “[...] *em algumas escolas seus princípios se convertem em normas. [...] ensina-se a construir a cidade ‘segundo Rossi’ [...]*”. Essa percepção faz com que Rossi reveja a maneira como pensa a arquitetura e toda a objetividade presente nos seus questionamentos, passando a adotar mais um discurso de subjetividade. A fim de afirmar essa mudança identificada no perfil do arquiteto italiano, Moneo utiliza o livro ‘Autobiografia científica’ para conduzir a narrativa do que considera a segunda fase da produção arquitetônica de Aldo Rossi. Tal qual fizera na sua análise sobre Venturi, o arquiteto espanhol estabelece as fases do arquiteto italiano através da relação que suas obras construídas possuem com as inquietações presentes em suas obras teóricas. Alguns trechos do livro utilizados por Moneo servem para confirmar sua ideia.

²⁸⁵ Idem. p. 116.

“[...] escrevi *A arquitetura da cidade*, um livro afortunado. [...] queria escrever um livro definitivo [...]. Desprezava as lembranças [...] Procurava, por trás dos sentimentos, as leis imutáveis de uma tipologia sem tempo [...]. Como uma amante sustentado pelo próprio egoísmo, frequentemente ignorava os sentimentos secretos que aquelas cidades despertavam em mim. Bastava-me conhecer o sistema que as governava. Talvez quisesse simplesmente me libertar da cidade. Na verdade, descobria a minha própria arquitetura [...]”.²⁸⁶

O trecho grifado acima é, segundo Moneo, uma afirmação do arquiteto italiano que pressupõe essa transformação da visão de Rossi sobre a arquitetura, partindo do geral para o específico. Do objetivo para o subjetivo. Esses parâmetros são destacados nos demais trechos que Moneo reproduz a seguir, através das citações de Rossi. Fica claro nessas afirmações a importância da história, e principalmente da memória na nova forma de Rossi apreender e expor sua visão sobre a arquitetura. E é possível identificar também uma conexão com as noções de ‘monumentalidade’ e de ‘acontecimento’, segundo as colocações feitas por Solá-Morales no seu texto sobre a ‘arquitetura frágil’. As ideias do arquiteto italiano passam a ter uma conotação onde o tempo e a experiência se colocam como variáveis de extrema importância na apreensão do que seria a essência da arquitetura para Rossi. “*O projeto definido no tempo e no lugar*”.²⁸⁷

“Se tivesse de falar de arquitetura, diria que se trata mais de um ritual do que de um processo criativo [...]”.

[...]

“Eu sempre disse que os lugares são mais fortes do que as pessoas, que o cenário fixo num teatro é mais potente do que o ato. Este é o princípio teórico não da minha arquitetura, mas da própria arquitetura [...]”.²⁸⁸

²⁸⁶ Idem. p. 117.

²⁸⁷ Idem. p. 118.

²⁸⁸ Idem. p. 118-9.

Em seguida, Moneo utiliza diversas imagens extraídas do livro ‘Autobiografia Científica’ a fim de apresentar quais os projetos que Rossi admira. No entanto, tal admiração é pautada muito mais pela atmosfera que as imagens ilustram, do que propriamente sobre aspectos pragmáticos das obras. A expressão oriunda dessas imagens, que, segundo Moneo, “[...] *Rossi selecionou com tanto cuidado, informam o que para ele constitui a essência da arquitetura. Uma arquitetura transcendida pelo sentimento e da qual, graças à sua ajuda, podemos nos aproximar [...]*”.²⁸⁹

A partir dessa introdução acerca do livro, Moneo dá continuidade à sua ideia do que seria essa fase do arquiteto italiano a partir da análise de uma série obras que ele utiliza para confirmar sua teoria. Vale enfatizar o destaque dado ao projeto para o ‘Piccolo Teatro del Mondo’, de 1979, onde Moneo destaca como Rossi busca associar à estrutura efêmera características intrínsecas a cidade de Veneza. “[...] *O arquiteto não deixa dúvida quanto ao fato de que o valor dessa arquitetura efêmera e flutuante sobre o canal é idêntico ao daquela que deu fama a Veneza [...]*”.²⁹⁰ O desenvolvimento da análise é permeado por alguns projetos aos quais Moneo pouco se identifica, e por isso dedica pouco tempo a eles. Prefere apenas pontuar como a produção arquitetônica de Rossi, nesse período, acaba refletindo características que apresentam formas e estruturas, que expressam a subjetividade que representa essa nova fase do arquiteto italiano. Essa estratégia de repetição de elementos associados a identidade de Rossi, é uma das críticas feitas por Moneo, que acredita que “[...] *os desenhos de Rossi começam a ser redundantes, obsessivos. Temos a sensação de que o arquiteto não consegue ir além de repetição das imagens cunhadas pelos arquitetos do Iluminismo, nos quais tanto insistiu ao longo de sua carreira [...]*”.²⁹¹

No entanto, alguns outros projetos merecem destaque na narrativa de Moneo, tal qual o edifício Aurora em Turim e o Hotel em Fukuoka, ambos de 1987, que considera ambos os projetos como os mais bem resolvidos por Rossi, e que de certa forma refletem bastante as questões que o arquiteto italiano busca desenvolver. O projeto de Turim se destaca pela premissa do desenho que permite a relação da escala do edifício com a cidade. A utilização de elementos tipológicos possibilita que o edifício conforme o quarteirão de diferentes maneiras, e por isso, sua presença, apesar da escala, permite uma certa diversidade, sem que haja uma

²⁸⁹ Idem. p. 123.

²⁹⁰ Idem. p. 124.

²⁹¹ Idem. p. 128.

compreensão total da forma. O destaque do projeto do hotel no Japão se destina a potência da fachada, e a capacidade de Rossi de pensar a essência da arquitetura independentemente do lugar que ela está inserida. Essa percepção, segundo o arquiteto espanhol, pode ser identificada pela intenção de estabelecer mais uma valorização do edifício em relação a sua inserção no sítio, do que elaborar uma arquitetura fruto da concepção dos espaços que a conforma. Tal reflexão é similar à feita por Moneo na análise de Venturi, e permite se identificar esse contraponto entre os dois arquitetos em relação a um dos princípios da arquitetura modernista, de compreender a arquitetura como a expressão da arte do espaço. Esse questionamento pode ser representado em Rossi, através da afirmação de Moneo em relação a essa obra, ao ressaltar que “[...] a rejeição [...] de uma arquitetura nascida do controle dos espaços é relevante aqui. Prevalece a forma estática do edifício, como se fosse um meteorito arquitetônico, apresenta-se como fragmento da história da arquitetura, indiferente ao lugar [...]”.²⁹²

O último projeto analisado no capítulo – o Museu desenvolvido para a cidade de Maastricht, na Alemanha – é, para Moneo, a síntese da obra de Rossi, cujo objetivo essencial da obra está mais destinado a imagem do que a construção. Essa transformação é destacada pelo arquiteto espanhol quando ele menciona um desenho feito por Rossi do seu quarto, onde constam essas duas simetrias da sua personalidade.

“[...] Se no início de sua carreira a construção era uma metáfora que lhe permitia entender a cidade e a arquitetura, no começo dos anos 1990 ele já nos acostumara a ver o mundo como imagens [...]”.²⁹³

Essas estratégias, segundo Moneo, são intrínsecas ao processo de formação da identidade de Rossi, onde ele destinou boa parte da sua carreira ao estudo da essência da arquitetura através das tipologias arquitetônicas e a definição de uma linguagem da forma na arquitetura. “[...] *Aquela vontade de conhecimento, que tanto atraiu as pessoas da minha geração, acabou transformada em expressão dos sentimentos, que, como eu dizia, encontra refúgio nos objetos, embora resista em ser transferida à arquitetura*”.²⁹⁴

²⁹² Idem. p. 133.

²⁹³ Idem.

²⁹⁴ Idem.

Peter Eisenman

No capítulo destinado ao arquiteto norte americano Peter Eisenman, é possível destacar uma espécie de divisor de águas na maneira como Moneo conduz a análise feita em seu livro. Como poderá ser identificada em outra etapa dessa dissertação, a primeira parte do livro é composta, basicamente, pelos arquitetos definidos pelo conceito das ‘inquietações teóricas’ – exceto pela presença de Stirling –, se opondo aos outros quatro arquitetos analisados, que poderiam estar mais associados à prática das ‘estratégias projetuais’. No entanto, dentre todos os arquitetos analisados que possuem um forte embasamento teórico como ferramenta de sustentação da prática da arquitetura, Eisenman é, provavelmente, aquele que possui uma maior relação entre o desenvolvimento das suas ideias, vinculadas às estratégias e experimentações que aplica nas suas obras.

Ao iniciar sua leitura sobre a obra de Eisenman, Moneo destaca a importância do arquiteto norte-americano no cenário da arquitetura principalmente pela sua capacidade de ser uma espécie de catalisador da cultura arquitetônica. A abordagem acerca da carreira de Eisenman, segundo Moneo, é indissociável da sua biografia, e deixa claro que essa seria a intenção do arquiteto que, “[...] *diferentemente de Stirling – que, de certo modo, queria que a sua pessoa passasse despercebida, preferindo ser julgado por suas obras –, Peter Eisenman deseja que seu trabalho seja entendido como a sua biografia [...]*”.²⁹⁵ Sendo assim, para o arquiteto espanhol, no caso de Eisenman “[...] *a personagem [...] é tão importante quanto a própria arquitetura [...]*”,²⁹⁶ e por isso, busca pontuar sua narrativa associando a figura do arquiteto com as obras que ele produz, como se fossem as duas faces de uma mesma moeda.

Sendo assim, Moneo cita a formação acadêmica de Eisenman e aqueles que a influenciaram, e a relevância que tiveram na sua maneira de pensar e questionar a arquitetura moderna – tal qual ocorrera nos arquitetos analisados anteriormente. No entanto, segundo o arquiteto espanhol, existe uma diferença na maneira como Eisenman aborda a arquitetura moderna em relação à Rossi e Venturi. “[...] *Eisenman tenta recuperar para a arquitetura os ideais da modernidade: a arquitetura moderna alcançara seu fim – o autêntico espírito da*

²⁹⁵ Idem. p. 137.

²⁹⁶ Idem.

*modernidade – por ter sido distraído com questões de estilo e por fazer do funcionalismo o seu estandarte [...]”.*²⁹⁷

A fim de construir a identidade de Eisenman, Moneo adota uma prática que aplica com recorrência em seu livro – e que será visto com mais cuidado mais a frente –, ao relacioná-lo com outros arquitetos analisados até o momento – no caso com Venturi e Rossi. A comparação com Venturi, estabelece que estaria numa posição oposta aos ideais ‘venturianos’, deixando claro que “[...] *Eisenman não quer nem ouvir falar do simbólico; procura definir as normas e comportamentos da linguagem arquitetônica como algo que se explica por si [...]”.*²⁹⁸ E no que se refere a Rossi, “[...] *Eisenman recebeu com tanto interesse a chegada de Aldo Rossi aos Estados Unidos, apesar da distância abismal entre as duas visões de autonomia: para Rossi, a autonomia encontra sua confirmação na história, para Eisenman, na elaboração de uma linguagem autossuficiente”.*²⁹⁹

O ‘primeiro’ Eisenman

Ao utilizar da mesma prática adotada nos capítulos anteriores, Moneo também define que a carreira de Eisenman se divide em fases. Porém, diferentemente do que ocorrera na leitura de Venturi e Rossi, o arquiteto espanhol não apresenta os projetos de Eisenman como uma reflexão direta das suas publicações teóricas. Nesse primeiro momento, Eisenman procura estabelecer esse olhar crítico em relação à arquitetura com base na premissa de resgatar o autêntico espírito da modernidade. Esse intuito o torna responsável pela criação de importantes eventos da cultura arquitetônica na época, tais como o Institute for Architecture and Urban Studies,³⁰⁰ que dá origem a revista ‘*Oppositions*’. Ambos – instituto e revista –, permitiram que ocorresse a divulgação nos EUA dos pensamentos e reflexões que permeavam o panorama da arquitetura na época, e que eram originários de arquitetos europeus, principalmente. Diante desses questionamentos, segundo Moneo, Eisenman define as premissas do que para ele seria essa tal necessidade de atingir a plenitude do espírito

²⁹⁷ Idem.

²⁹⁸ Idem. p. 139.

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ O instituto criado por Eisenman é de extrema importância na confluência de pensamentos na cena arquitetônica da época, e tanto a vinda de Rossi como a estadia de Koolhaas através dele, reiteram sua relevância.

moderno. “[...] *A obsessão de Peter Eisenman naquela época era libertar a arquitetura de suas amarras, fazer com que ela se produzisse sem contaminação nenhuma – nem de lugar, nem de função, nem dos sistemas construtivos: a arquitetura em sua pureza era, portanto, a meta [...]*”.³⁰¹ A fim de justificar essa inquietação de Eisenman, Moneo faz referência aos fundamentos presentes no campo das ciências – teoria da relatividade e técnicas psicanalíticas –, e influências do universo das artes – representados na abstração do movimento cubista –, que estabelecem uma espécie de ‘zeitgeist’.³⁰²

Como destaca Moneo, o trabalho de Eisenman nessa fase inicial estaria compreendido nos primeiros dez anos de sua carreira, constituído na série de casas que ele desenvolve e “[...] *que enumera seguindo a ordem cronológica de sua feitura, do mesmo modo como um músico enumera suas sinfonias, explicitando com isso o caráter abstrato de sua obra [...]*”.³⁰³ A partir da relação estabelecida com a sua produção crítica, Moneo identifica que é “[...] *na leitura da obra de Terragni*³⁰⁴ *que Eisenman encontrará o terreno adequado para mostrar seus objetivos autênticos [...]*”.³⁰⁵ A construção do processo de produção arquitetônica utilizada por Eisenman em seus projetos, está associada mais aos aspectos que levaram a sua conformação do que aos aspectos sensoriais de quem a percebe. E que Moneo sugere tal distinção como um princípio maniqueísta entre o mental e o sensorial. O desprendimento de um formalismo figurativo, que esteja associado às premissas estilísticas, históricas ou atrelado ao local do projeto, faz com que Eisenman utilize outras referências para conceber suas obras.

³⁰¹ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 138.

³⁰² A associação com o texto de Colin Rowe e Robert Slutzky, ‘*Transparencia: literal y fenomenal*’, suscita a relação entre os pintores cubistas com os arquitetos modernos. Onde, através do desprendimento da representação através da técnica de figura e fundo na pintura, os cubistas alcançam o que Rowe e Slutzky entendem como a transparência fenomenológica, em contraponto à literal. Tal objetivo se apresenta com mais sucesso nas telas que configuram uma maior ambiguidade entre a forma e o plano, onde os limites são menos definidos. Ao transportar tal conceito para a arquitetura, os autores entendem que a obra de Le Corbusier, utilizando como exemplo o projeto da Casa Stein, em Garches, reproduz mais a ideia da transparência fenomenológica do que no projeto da Bauhaus de Gropius, que é mais literal. ROWE, Collin [com SLUTZKY, Robert].

³⁰³ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 139.

³⁰⁴ “[...] O processo de desenvolvimento das formas em Terragni pode ser entendido como uma tentativa de suprimir o objeto ou a leitura da estrutura superficial em favor de uma presença visível da estrutura conceitual ou profunda”. EISENMAN, Peter. 1970, p. 38-41, em. MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 140.

³⁰⁵ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 140.

“[...] neste primeiro Eisenman, uma resistência ao figurativismo que convém sublinhar: a geometria como alternativa à figura, à imagem. Uma geometria na qual os componentes abstratos da retícula – o ponto, a linha e o plano – são utilizados como elementos notacionais mínimos que permitem o surgimento das categorias citadas que, diga-se de passagem, logo se transformam em mecanismos de projeto, adquirindo, dessa forma, uma condição instrumental e operativa. Assim, o espaço abstrato sobre o qual trabalha é um espaço ainda cartesiano [...]”.³⁰⁶

A estratégia utilizada por Eisenman dá origem a um conceito que permeia e influencia a produção arquitetônica nas últimas décadas, desde seu surgimento, através das inquietações ‘eisenmanianas’ que é de criar uma arquitetura que fosse abstrata e falasse por si só, dissociada de uma autoria que responda por ela. Como enfatiza Moneo, o conceito de ‘*process*’, que busca estabelecer uma espécie de biografia do projeto, tem o intuito de apresentar todos os procedimentos utilizados para desenvolvimento da obra arquitetônica em questão. Mais uma vez, ao comparar com Rossi, Moneo destaca que Eisenman está mais interessado em criar uma arquitetura que se manifeste na sua gestação – no projeto que deu origem a ela –, do que uma arquitetura que se referencie à ideia de tipo.

Ao analisar as onze casas que refletem os conceitos expostos, Moneo consegue identificar diversos elementos que representam os questionamentos colocados por Eisenman, nessa primeira fase da sua carreira. A fim de dar um caráter mais unitário à sua análise, Moneo constitui uma narrativa sequencial baseada na maneira como o arquiteto identifica suas obras. E através da utilização das imagens das casas, e principalmente dos desenhos e diagramas que expressam o processo que deu origem a cada uma delas, Moneo consegue expressar suas considerações acerca dos projetos. Dentre as diversas características inerentes ao processo projetual de Eisenman, existem algumas que são mais recorrentes.

Inicialmente, vale destacar aquela que Moneo considera como uma das premissas mais essenciais da arquitetura ‘eisenmaniana’, e que identifica como parte do processo de desenvolvimento de quase todas as casas analisadas: a decomposição do cubo tripartido

³⁰⁶ Idem. p. 141.

associado a uma malha que remete aos diagramas de Wittkower.³⁰⁷ É, segundo o arquiteto espanhol, é a partir dessa estratégia inicial que surgem os demais procedimentos e conceitos utilizados por Eisenman. A ideia de explorar componentes geométricos – pontos, linhas e planos – a fim de definir os elementos construtivos que conformam o espaço, permite que Eisenman explore os limites da expressão que cada um desses elementos possui. Como destaca o arquiteto espanhol, no decorrer do processo de desenvolvimento, Eisenman acaba por romper com as associações óbvias que determinado elemento teria se estivesse projetando uma casa de modo tradicional. “[...] *o pilar – mais do que uma peça estrutural, capaz de suportar cargas – é o resultado da intersecção de dois planos [quando se deseja que cumpra a sua missão estética] ou do simples vazio que mantêm a vigência da retícula [quando se quer indicar que pode haver colunas virtuais que não suportam carga alguma] [...]*”.³⁰⁸ Outro ponto importante relatado por Moneo em seu discurso é a relação que Eisenman estabelece com a construção do vazio, que para ele representa “[...] *a noção de ausência que estará sempre presente em sua arquitetura [...]*”.³⁰⁹ Conceitos como o de ‘*overlapping*’ são ativadores para que Eisenman represente a narrativa do processo da criação das suas obras, a fim de tê-lo evidenciado na forma arquitetônica. Como afirma Moneo, a ideia de expressar a ‘*biografia*’ do projeto está presente em todas as casas, cuja intenção de Eisenman está muito mais relacionada com o caminho que o projeto percorre do que o seu resultado final. E tal intenção está diretamente relacionada com a ausência de meios de representação tradicionais na concepção do projeto.

“[...] O processo ajuda a entender a norma. A arquitetura como processo implica um resultado no qual a forma é, até certo ponto, algo inesperado. Poderíamos dizer que para Eisenman pouco importam os resultados. O que aqui se busca não é um projeto pré-determinado, imaginado previamente ou sujeito a modelo do qual se tem consciência. A arquitetura é, simplesmente, o fim do processo. Por

³⁰⁷ O livro ‘Princípios arquiteturais na Idade do Humanismo’ [1958] de Rudolph Wittkower [1901-1971], que foi professor da Universidade Columbia entre os anos 1950 e 1960, apresenta os estudos diagramáticos feitos por ele sobre as obras de Palladio. Porém, ao estudar o trabalho do historiador alemão, Eisenman faz seguinte afirmação: *Os desenhos de ‘nine-squares’ de Wittkower dos projetos de Palladio são diagramas que ajudam a explicar o trabalho de Palladio, mas não mostram como Palladio trabalhava*”. EISENMAN, Peter. 1998. p. 27.

³⁰⁸ MONEO, Rafael. 2008 op. cit., p. 144.

³⁰⁹ Idem.

isso, poderíamos afirmar que para projetar uma casa como essa não se ‘desenharam’ nem fachadas nem cortes. Poderiam até ter sido desenhados, mas isso não quer dizer que tenha sido buscada uma imagem final como meta. Eisenman continua usando os sistemas convencionais – planta, corte, elevação – para representar a arquitetura, mas não os utiliza como origem do projeto”.³¹⁰

A autonomia que Eisenman busca nos seus projetos, é, segundo Moneo, a característica que marcará a transformação da segunda fase do arquiteto americano. Nesse primeiro momento, ele está preocupado na busca da autonomia da forma, onde a arquitetura deve estar dissociada das referências inerentes a ela – tais como lugar, história, função. Moneo então define que a Casa II é a que melhor expressa esse objetivo, pois “[...] *ao confundir seus fechamentos brancos com o chão nevado, a casa II atinge a condição abstrata que Eisenman reivindica*”.³¹¹ E é através desse intuito de construir o que Moneo define como a sintaxe da arquitetura, que o arquiteto americano consegue construir o “*repertório de mecanismos gráfico-formais – que atingem o seu ápice em projetos como o da casa VI – consolida-se como a substância de sua arquitetura, substância que impregnará e se manterá em seus futuros trabalhos*”.³¹² A conclusão dessa primeira fase de Eisenman é identificada por Moneo através da análise sobre a casa XIa, onde define que esse projeto expressa uma espécie de síntese da obra do arquiteto americano até então. A utilização de mecanismos formais que representam as dialéticas que se opõem – côncavo/convexo, céu/terra, interior/exterior – refutam ao esquema da fita de Moebius, que, para Moneo, é uma das importantes referências das formas arquitetônicas criadas por Eisenman, ao longo da sua carreira.

O segundo Eisenman

Para Moneo, a segunda fase de Eisenman represente uma grande mudança no que se refere as inquietações inerentes a sua primeira fase. Se antes o objetivo dele era de enfatizar muito mais o processo e não os fins, nesse segundo momento, Moneo identifica um caráter teleológico nas obras do arquiteto americano. Nesse sentido, os projetos por ele desenvolvidos passam a carregar mais significados inerentes ao contexto em que ele está inserido, dando principal

³¹⁰ Idem. p. 148.

³¹¹ Idem. p. 146.

³¹² Idem. p. 153.

ênfase às referências históricas. ”A *fantasia de uma arquitetura autônoma desaparece para dar lugar a outra, contaminada pelo mundo externo com o qual, queira-se ou não é preciso contar. A arquitetura refletiria – e não podia ser de outro modo – a instabilidade da história*”.³¹³ Essa relação, Moneo percebe ser um reflexo de diversos pensamentos que envolvem a atmosfera do período do pós-guerra, onde se pressupõe uma revisão sobre a ideia de que a humanidade estaria sempre em uma linha evolutiva. E para confirmar, utiliza o seguinte trecho do texto de Eisenman, ‘*The Futility of the Objects*’, onde ele expõe tais questões.

“Esta capacidade de sugerir um fim *no* presente rompeu a tríade clássica do passado, presente e futuro, e, por conseguinte sua capacidade de progresso e continuidade. Antes o presente era visto como um momento situado no passado e o futuro. Agora o presente contém dois polos não relacionados: uma *memória* desse tempo anterior, onde cabia o futuro, e uma *iminência*, a presença do fim, o fim do futuro, um novo tipo de tempo”.³¹⁴

Para Moneo, a presença de conceitos de outros pensadores que Eisenman adota no seu discurso, demonstra como ele é um arquiteto que está conectado com o mundo ao seu redor, e como isso tem um reflexo direto na sua obra. Ao recorrer a figuras do campo da linguagem, da filosofia, da psicologia, dentre outros fora do universo da arquitetura, tais como Chomsky, Slutzky, Foucault, Lacan, Deleuze e Derrida, Eisenman reforça que não é mais a autonomia de uma forma arquitetônica que lhe interessa. E, segundo Moneo, as possibilidades de buscar referências que justifiquem suas obras, estão alheias ao campo da arquitetura, pois “[...] *o mundo exterior transforma-se em aliado do Peter Eisenman no estabelecimento da metáfora*”.³¹⁵ Moneo destaca que o pensamento ‘desconstrutivista’ tem grande influência nessa nova maneira de pensar e projetar arquitetura no universo ‘eisenmaniano’. É através das estruturas presentes na filosofia do ‘desconstrutivismo’ que o arquiteto americano busca estabelecer relações com a arquitetura. No entanto, Moneo coloca que as intenções de Eisenman são mais no sentido de compreender a ideia de decomposição da estrutura presente

³¹³ Idem. p. 158.

³¹⁴ Peter Eisenman. 1984. p. 159. em. MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 159.

³¹⁵ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 159.

nas ideias ‘desconstrutivistas’, do que suscitar as referências que permitiram o surgimento de um movimento que estaria mais ligado aos resultados formais e figurativos.³¹⁶

Para se aproximar das intenções de Eisenman, Moneo utiliza trechos do texto ‘*The Futility of the Objects*’, onde o arquiteto americano expõe, através de exemplos encontrados em alguns ‘*palazzos*’ italianos, os conceitos que lhe interessam explorar na arquitetura. E então, o arquiteto espanhol analisa como os projetos de Eisenman correspondem a tais conceitos, e destaca a importância de “[...] *distinguir e separar o conceito de decomposição do conceito de desconstrução*”.³¹⁷

Os princípios adotados no desenvolvimento do projeto para a intervenção no Cannaregio em Veneza, demonstram como Eisenman passa a utilizar as referências do lugar, e principalmente do tempo histórico, na concepção de suas obras. Novamente, é possível traçar um paralelo com a ideia de ‘arqueologia’ colocada por Solá-Morales, onde as sobreposições de camadas presentes no discurso de Eisenman, expõem as diversas temporalidades que permeiam a sua obra. Ao fazer a seguinte afirmação, Moneo identifica que esse projeto representa uma nova etapa ‘eisenmaniana’.

“[...] *O resultado é um projeto que nos faz ver como a arquitetura arbitrária de Eisenman vive no meio de outra, a da cidade de Veneza, transformando Le Corbusier em testemunha de um futuro possível. [...] o contexto, portanto, é visto não como algo herdado e recebido, mas como realidade que o arquiteto parece ser forçado a inventar continuamente [...]*”.³¹⁸

Esse procedimento, segundo Moneo, também está presente no projeto de habitação social desenvolvido por Eisenman em Berlim, conhecido como Checkpoint Charlie. “[...] *Eisenman não renunciará ao lugar, mas também não se submeterá a ele. Aceitará que o lugar tem passado, mas não ficará preso a ele. [...] o arquiteto inventa o lugar [...]*”.³¹⁹ Outro projeto

³¹⁶ Na citação de Solà-Morales acerca do desconstrutivismo, vale ressaltar sua analogia sobre ser um movimento que surge em um momento onde a ausência de determinações, ele se coloca apenas como representações da metáfora do vazio. [ver referência 125].

³¹⁷ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 163.

³¹⁸ Idem. p. 164-5.

³¹⁹ Idem. p. 166.

que pressupõe essa reinvenção do lugar é o Wexner Center, em Columbus. Para Moneo, há nessa obra, diversas referências ao contexto, onde o desenho da malha – que antes tinha uma rigidez normativa – passa a extrapolar os limites do terreno a fim de responder as diversas forças do lugar e do tempo. Já no projeto intitulado ‘Romeu e Julieta’, em Verona, Moneo percebe a diferença dos conceitos apresentados acima, onde Eisenman busca aplicar os princípios da desconstrução, que tem origem na literatura. A utilização de modelos tridimensionais em escalas diferentes, passa a definir que a autonomia da obra seja proveniente da interpretação do ‘leitor’ da obra.

Há no capítulo destinado ao Eisenman, um *post-scriptum*, ao qual Moneo continua sua análise após a publicação do livro ‘*Diagram diaries*’ [1999], de autoria do arquiteto norte-americano. Nesse escrito adicional, o arquiteto espanhol consegue estabelecer uma síntese sobre a sua abordagem, constituída pelas duas fases da carreira de Eisenman, onde identifica que o projeto para “[...] o Cannaregio pode ser considerado um ponto de inflexão onde se encontram o passado recente e o remoto, fazendo com que um lugar tão específico como aquele bairro veneziano se encontrem o inevitável e o arbitrário [...]”.³²⁰ E a partir dessa interpretação, entende que a síntese da obra de Eisenman está exatamente na conciliação da ‘interioridade’ com a ‘exterioridade’, permitindo que o arquiteto norte-americano se aproprie do conceito de diagrama como uma nova forma de expressão da arquitetura. O que reitera a importância de Eisenman e sua grande relevância no cenário da arquitetura, tendo em vista que na atualidade, é praticamente indissociável a utilização do diagrama como construção do discurso projetual de qualquer projeto, além da influência que esse conceito representou em várias escolas de arquitetura, refletindo na forma de comunicação de vários arquitetos, como o próprio Rem Koolhaas. O “[...] diagrama não é somente uma explicação ou alguma coisa que vem a posteriori, mas que atua como intermediário no processo de geração do espaço e do tempo real [...]”.³²¹

Álvaro Siza

Dando continuidade aos arquitetos apresentados, no capítulo seguinte, Moneo aborda a obra do arquiteto português Álvaro Siza Vieira. Há no discurso do arquiteto espanhol sobre Siza um grande apreço pela sua obra, que se reflete na abordagem inicial. Moneo destaca que Siza

³²⁰ Idem. p. 178.

³²¹ EISENMAN, Peter. 1999. p. 179. em. MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 179.

é, dentre os arquitetos analisados nas suas aulas, “[...] *o mais genuíno representante de uma arquitetura entendida como a continuidade do que foram o pensamento e os princípios do movimento modernos* [...]”.³²² E ressalta que é possível identificar em sua arquitetura a presença de arquitetos como Le Corbusier, Frank L. Wright, além da forte influência de Adolf Loos e de, sobretudo, Alvar Aalto. Moneo entende que Siza é um arquiteto que se sobressai aos demais arquitetos analisados no que se refere a prática da atividade. E que por isso, possui a capacidade de representar o que seria a essência da arquitetura. A fim de ilustrar o ‘perfil intelectual do indivíduo’, o arquiteto espanhol estabelece uma relação com o poeta conterrâneo de Siza, o português Fernando Pessoa. Ao reproduzir poemas do escritor português, Moneo conforma uma série de analogias que, a seu ver, refletem o que seria essência da obra de Siza. Conceitos como de fenomenologia e a experiência do espaço construído, além da expressão através dos materiais utilizados, e principalmente a questão da temporalidade presente na obra de Siza, são representados através dos poemas de Pessoa. Segundo Moneo, o parágrafo citado a seguir ilustra o que seria a arquitetura de Siza, sem que sejam necessários quaisquer comentários.

“Benditos sejam os instantes, os milímetros, e as sombras das pequenas coisas, ainda mais do que elas! Os instantes. Os milímetros – que impressão de assombro e de ousadia que a sua existência lado a lado e mito aproximada numa fita métrica me causa. Às vezes sofro de gozo com estas coisas. Tenho um / orgulho tosco / nisso.

Sou uma placa fotográfica prolixamente impressionável. Todos os detalhes se me gravam desproporcionadamente a fazerem parte de um todo. Só me ocupa de mim. O mundo exterior é-me sempre evidentemente sensação. Nunca me esqueço do que sinto”.³²³

Ao contrário dos arquitetos do campo das ‘inquietações teóricas’, Siza, não possui sua obra atrelada a conceitos publicados em livros e textos de sua autoria.³²⁴ No entanto, se por um lado Moneo se apoia nas palavras de Fernando Pessoa, por outro ele se utiliza de alguns

³²² MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 185.

³²³ PESSOA, Fernando. 2006, p. 259. em. MONEO, Rafael. op. cit. p. 186.

³²⁴ “[...] Embora tenha escrito relativamente pouco, de fato, dispomos de pouco mais de cinquenta páginas – densas e todas aproveitáveis –, nas quais fala sobre como trabalha, estabelecendo até oito considerações sobre o que poderia ser entendido como seu método”. MONEO, Rafael. op. cit. p., 189.

conceitos desenvolvidos por Siza para explicar seus projetos. Segundo ele, Siza “[...] *trabalha [...] reconhecendo a realidade. Está atento a paisagem, aos materiais, aos sistemas de construção, aos usos, às pessoas que ocuparão o construído [...]*”. E diante dessa constatação, afirma como a obra de Siza pressupõe o valor do instante, e de que forma os espaços e formas que ele concebe traduzem esse princípio. Ao contrapor a qualidade das arquiteturas de Rossi, onde a imponência do ato era o que mais se destacava, Moneo enfatiza que é na potência da materialização de suas obras que a arquitetura de Siza acontece. E de certo modo, isso se reflete em todos os projetos analisados, onde exceto por um único projeto [a casa Mário Bahia, em Gondomar, de 1983], todos foram executados.

A fim de apontar quais seriam as premissas que definem como Siza desenvolve seu trabalho, e quais os elementos que estruturam o seu método projetual, Moneo recorre ao texto que o arquiteto português apresentou para uma exposição sobre sua obra.³²⁵ Ao resumir tais princípios, faz a seguinte relação.

“lugar: origem da arquitetura;

distância: proporcionada pelo fato de ser o outro quem constrói a obra;

discussão: atender a quem usufruirá da obra;

contingência: a solução para os problemas específicos que cada obra apresenta é contada pelo arquiteto nos conflitos que acompanham a realidade em que trabalha;

incerteza: ante a falta de clareza quanto às metas almejadas ao iniciar o trabalho. Não se trata de resignação, mas, ao contrário, há certa satisfação em saber que toda obra bem-feita acaba sendo uma surpresa;

mediação: a arquitetura como algo que exige o trabalho coletivo, a aceitação de limitações [construtivas, funcionais, legais, etc.] que implicam a renúncia da expressão direta;

insatisfação: ao constatar que toda obra de arquitetura é, para o arquiteto, inacabada, ao sentir que não pôde dar uma resposta capaz de conjugar todos os conflitos relacionados à realidade;

evidência: a arquitetura como ocasião para experimentar a singularidade das coisas, que em sua evidência nos fazem entrever sua condição mais essencial. Há certo parentesco entre essa ideia de Siza e a definição agostiniana de beleza como o resplendor da verdade: com um tom

³²⁵ Idem. p. 188.

mais franciscano, Siza nos lembra da beleza ‘da singularidade das coisas evidentes’, sugerindo que nelas há espaço para a arquitetura”.

Sendo assim, Moneo utilizará tais parâmetros para construir sua análise sobre as obras de Siza. E deixa claro que, ao comparar com os arquitetos analisados até o momento, Siza, juntamente com Stirling, são os arquitetos pelos quais ele possui maior admiração no que se refere ao dom para prática da profissão.

“[...] Se admitíssemos que a arquitetura tem a ver com as artes virtuais e com certa capacidade de manipulação plástica da realidade, e se tivéssemos de falar dos quatro arquitetos comentados até agora, quanto a habilidade e méritos para o exercício da profissão, não haveria dúvida em apontar Stirling e Siza como os mais capazes e dotados. Rossi e Eisenman fizeram [e Venturi e Scott Brown³²⁶] um grande esforço para atingir uma expressão plástica própria, e pode-se dizer que suas obras ganharam coerência e complexidade ao longo dos anos, permitindo nos afirmar que a sua arquitetura inicial tinha mais intenções do que êxitos [...]”.³²⁷

O Jovem Siza

Tal qual fizera na análise dos demais arquitetos até agora, Moneo também cria uma narrativa onde consegue identificar as fases do arquiteto português. E isso se evidencia no que Moneo considera ser uma das principais características de Siza, que é o seu talento assombrosamente precoce, e que já está presente em suas primeiras obras. Interessante ressaltar que, assim como fizera com Stirling, é a prática da arquitetura que evidencia as fases do arquiteto.

Nesse primeiro momento, ao analisar projetos como o Restaurante Boa Nova, de 1958-63, e a Piscina das Marés, de 1961-66 – ambos localizados em Leça de Palmeira –, Moneo identifica aqueles parâmetros que são tão importantes para o desenvolvimento da arquitetura de Siza. Ressalta primeiramente a importância do lugar, ao apresentar como Siza consegue destacar a

³²⁶ Essa afirmação de Moneo permite fazer duas observações. Primeiramente, não há a referência ao casal Venturi e Scott Brown nessa citação, pois eles não faziam parte do ciclo de aulas proferidas em Harvard. E segundo, já é possível perceber certa identificação entre o arquiteto espanhol com os arquitetos que fazem parte do grupo dos ‘estratégicos’.

³²⁷ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 193.

sua obra através do encontro de opostos, onde o objeto possui uma harmonia com a paisagem, mesmo que se contraste a ela. Em relação ao projeto do restaurante, Moneo descreve que Siza, “[...] disposto a sublinhar as diferenças, insiste que o volume e os muros que o envolvem se produzem de modo fragmentado, transformando a fratura e a descontinuidade em substâncias da forma. [...] confirma, já no início da sua carreira, a importância que o lugar desempenha em toda sua obra. [...] o encontro entre o construído e o solo, que, aqui, é também fundação e nos fala de uma natureza expectante sobre a qual se erguerá a construção, estabelecendo uma dialética que se entretém com o contraste”.³²⁸ As referências ao conceito de arquitetura minimalista, assim com as influências da arquitetura ‘wrightiana’, são recorrentes na fala de Moneo na descrição desses projetos. No entanto, é através da matéria que Siza expõe que “[...] os materiais querem ser eles mesmos, pretendem manter sua integridade sem passar pela mediação pressuposta na aceitação de seu uso tradicional [...]”.³²⁹

Tais parâmetros continuam a ser pontuados na construção da narrativa de Moneo, ao analisar os projetos de Siza relacionados a habitação, seja nas unidades unifamiliares – casa Manuel Magalhães, no Porto, de 1967-70, e casa Beires, em Póvoa do Varzim, de 1973-76 –, ou nos conjuntos habitacionais – em Caxinas, Vila do Conde, de 1970-72, e o Saal de Bouça, no Porto, de 1973-77. Destaca como o arquiteto português dá enorme valor ao acesso em seus projetos, e de que modo a frontalidade reitera esse princípio. “[...] Tudo está frontalizado e, não obstante, unido num conjunto de linhas e planos – paredes e volumes – assistindo, assim, à transformação de uma série de episódios plásticos abstratos em algo tão cotidiano e real como uma casa”.³³⁰ Outra característica pertinente identificada por Moneo é a relação entre cheios e vazios presente nos projetos das unidades unifamiliares. Considera que, para Siza, o vazio é o coração do projeto, e isso poderá ser percebido em diversas obras ao longo de sua carreira. E por isso, o limite entre interior e exterior nas obras do arquiteto português se apresenta de forma indeterminada, contribuindo para o argumento de Moneo sobre a qualidade de Siza em trabalhar com elementos que se contrapõem. Ou, como prefere dizer, “[...] a atitude complacente de Siza diante de um conflito [...]”.³³¹ Referente aos projetos dos

³²⁸ Idem. p. 194.

³²⁹ Idem. p. 197.

³³⁰ Idem. p. 198.

³³¹ Idem. p. 203.

conjuntos habitacionais, Moneo destaca o traço político da personalidade de Siza, e como o arquiteto português se utiliza de uma prática projetual recorrente no seu ofício, que é compreender as necessidades dos moradores. A relação com os geradores formais, seja através da manipulação da planta, ou do corte, estão presentes também na fala de Moneo, onde percebe que a qualidade dos projetos do arquiteto português está diretamente associada a essa premissa. E por isso, diante de toda a complexidade espacial, e da diversidade de episódios arquitetônicos presente em suas obras, Moneo enaltece a “[...] *contínua presença do arquiteto, apesar de sua insistência em não aparecer como protagonista [...] que nos faz sentir o tempo todo a presença da arquitetura [...]*”.³³²

O Siza maduro

Segundo Moneo, o projeto de Siza para o Banco Pinto & Sotto Mayor, de 1974, em Oliveira de Azeméis, pode ser considerado como um ponto de ruptura entre a fase inicial do arquiteto português, e o que seria a sua maturidade. “[...] *Sem dúvida, numa obra como esta nos encontramos diante do melhor Siza*”.³³³ A recorrência da estratégia do acesso lateral, a fim de romper com a frontalidade rasa e plana do objeto arquitetônico, assim como uma espacialidade que referencia o instante, e não ao movimento, são conceitos muito caros a Siza, aos quais Moneo faz questão de pontuar. Diferentemente do que foi visto até o momento na obra de outros arquitetos, o controle que Siza tem do desenho presente em seus projetos, é, segundo Moneo, a demonstração de um arquiteto que possui um repertório próprio para desenvolvimento da arquitetura. Principalmente no que se refere a estrutura espacial, Moneo considera esse “[...] *um projeto que respira arquitetura e tenta oferecer a experiência dela a partir do que se acredita ser a sua própria essência: o espaço puro enquanto tal, sem as limitações normalmente impostas pelo uso. [...] Siza, sempre que pode, prescinde de qualquer referência tipológica*”.³³⁴ E no que se refere a unidade do projeto, Siza não abre mão da descontinuidade, como Gehry busca fazer, na percepção de Moneo.

Ao adotar o projeto do banco como paradigma, Moneo analisa como esse conceito da maturidade de Siza está presente em outros projetos que foram desenvolvidos depois desse. No projeto para a residência de seu irmão, Antônio Carlos Siza, em Santo Tirso, de 1976-78,

³³² Idem. p. 207.

³³³ Idem. p. 209

³³⁴ Idem. 208.

Moneo identifica a existência de uma diversidade de repertórios que serão aplicados em projetos futuros. Fruto da liberdade de fazer o projeto para um parente, possibilita a Siza um desenho mais solto e autônomo. Tomando o pátio como peça chave do projeto, Siza estabelece uma conformação interessante entre os espaços a fim de gerar ambientes complexos, mas que estejam em harmonia com o todo, e que possibilite tirar partido dos espaços intersticiais gerados por um desenho de planta pouco ortodoxo e complexo. “*A experiência do pátio, sem ir muito longe, aparecerá em uma obra tão definitiva como a Faculdade de Arquitetura do Porto, e se repetirá em outras como a escola de Educação de Setúbal, o Pavilhão Carlos Ramos no Porto, a Reitoria da Universidade de Alicante, etc*”.³³⁵ Há de se destacar no projeto de habitações na Quinta da Malagueira, em Évora, de 1977, a utilização do pátio novamente, que nesse caso pressupõe possíveis ampliações. E também o caráter urbanístico utilizado por Siza no que se refere a adoção das passarelas, que, na visão de Moneo, remetem a referências tipológicas, o que é algo raro na obra do arquiteto português.

No entanto, nessa segunda fase de Siza, diante dos diversos projetos apresentados, Moneo destaca três que talvez representem de forma mais sintética o que é a expressão da arquitetura de Siza, e os conceitos aos quais ele tanto se dedica em seus projetos. São eles o Pavilhão Carlos Ramos, no Porto, de 1985-86, o Centro Galego de Arte Contemporânea, em Santiago de Compostela, de 1988-93, e a Escola de Arquitetura do Porto, de 1985-96. Nesses três projetos, Moneo identifica o que considera a essência da arquitetura de Siza. E através dessas obras, compreende que quando se tem como autor um arquiteto desse porte, é possível perceber as diversas maneiras de conformação que o conceito do pátio central gera. A referência ao vazio, ao qual Moneo destaca em vários momentos, passa a ser uma constante no projeto do arquiteto português, tendo esse elemento central como espaço de extrema importância nesses projetos citados. E sempre correspondendo aos múltiplos episódios e a constante relação entre os espaços externos e internos, onde os limites entre eles se configuram de forma indeterminada. “[...] *A eficácia da obliquidade como mecanismo gerador dos espaços se revela nos violentos e sempre bem resolvidos encontros das superfícies límpidas [...]*”.³³⁶ E é no projeto para a Escola de Arquitetura do Porto, que Moneo identifica tratar-se uma espécie de ‘arquitetura de arquiteturas’. E ao identificar essa

³³⁵ Idem. p. 212.

³³⁶ Idem. p. 227.

diversidade, Moneo consegue estabelecer como a arquitetura de Siza atinge um nível de excelência, capaz de representar o estado da arquitetura no período de mudança entre o século XX e o século XXI.

“Mesmo assim, convivem no Porto tanto a arquitetura com que Siza nos acostumara quanto esta, nascida da nova sensibilidade de fim de século. Talvez essa camuflagem seja necessária para transmitir o legado do que foi a ideia de arquitetura na segunda metade do século XX para pessoas que viverão no século recém-iniciado”.³³⁷

Frank O. Gehry

A partir da proposta de construir uma narrativa que percebe uma certa cronologia, é possível identificar como o olhar de Moneo se torna mais aproximado de certos personagens, conforme ocorre a evolução das suas aulas. Obviamente isso se deve ao fato dos arquitetos estarem cada vez mais próximos da mesma atmosfera que ele, permitindo uma melhor compreensão do contexto que estão inseridos. Da mesma forma como se identifica na sua análise sobre Siza, o mesmo ocorre em relação ao arquiteto de origem canadense, mas naturalizado nos Estados Unidos, Frank O. Gehry. Por isso, Moneo fala com propriedade sobre a relevância do arquiteto norte americano através da seguinte citação.

“De todos os arquitetos cuja obra analisamos nestas aulas, Frank Gehry é provavelmente o que abriu uma brecha mais decisiva e clara na cultura arquitetônica da década de 1970. Creio ser possível afirmar, com certeza de um amplo consenso, que sua obra foi a que exerceu maior influência sobre seus colegas de profissão nos anos 1980 [...]”.³³⁸

Nesse sentido, confirmando esse olhar mais próximo, Moneo introduz sua análise sobre Gehry a partir de um texto de sua autoria – ‘*Permanencia de lo efímero*’³³⁹ –, no qual

³³⁷ Idem. p. 229.

³³⁸ Idem. p. 233.

³³⁹ O texto de Moneo sobre Gehry apresenta não somente o seu interesse em estudar a obra dos arquitetos contemporâneos, mas também sugere uma espécie de metalinguagem. Configurando uma espécie de sobreposição de camadas, que de certo modo conforma a tal superfície da topografia da arquitetura contemporânea.

identifica alguns parâmetros presentes na arquitetura do arquiteto norte americano. Ele parte da argumentação que as características da cidade de Los Angeles, de algum modo, teriam influenciado a prática arquitetônica de Gehry, principalmente por se tratar de um lugar de não permanência e que remete as ideias de transformação e movimento. Dando continuidade, identifica o caráter efêmero de Los Angeles, assim como a cultura do indivíduo, que para ele, pode ser representada pelo objeto do automóvel, e que também remete ao conceito de liberdade. Todas essas fundamentações são necessárias para que o arquiteto espanhol aponte aquelas que acredita ser as inquietações que Gehry busca responder através das suas obras. Uma arquitetura que não necessariamente está preocupada com o contexto ou com referências tipológicas, mas sim em construir uma estrutura que seja autônoma em relação ao tempo e ao lugar que está inserida – no caso, a cidade de Los Angeles. Segundo Moneo, “[...] *Ser contextual em Los Angeles é ignorar o contexto. Sua integração é mais profunda e mais radical porque supõe construir como Los Angeles, não em Los Angeles [...]*”.³⁴⁰

Além da referência a cidade onde Gehry iniciou a sua carreira, Moneo relaciona uma série de outros fatores que definem o contexto em que Gehry estava inserido. No que se refere a produção norte americana, há uma desilusão com a arquitetura pós-moderna de arquitetos como Michael Graves, e seus seguidores. E o discurso dos Five Architects se aproximava mais aos ideais europeus do que representar a essência da cultura americana. Nesse sentido, Moneo reitera sua afirmação de que Gehry surge como a expressão do que realmente seria a arquitetura norte americana, em contraposição aos ensinamentos e ideais vindos do velho mundo.

“[...] quando a arquitetura de Frank Gehry irrompe no cenário americano, afastando-se violentamente do entusiasmo historicista dos pós-modernos e dos devaneios linguísticos dos Five, o público dos Estados Unidos celebrou-a como um sopro de ar fresco, [...] A cultura americana é reconhecida pelo pragmatismo e imediatismo. A arquitetura de Gehry é, em uma frase, a expressão do individualismo encontrado em Los Angeles, que é, em última análise, a principal característica da sociedade americana [...]”.³⁴¹

³⁴⁰ MONEO, Rafael. 1990, p. 9-12, em, MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 234.

³⁴¹ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 235.

A fase inicial de Gehry

Segundo a estrutura presente nas aulas direcionadas aos outros arquitetos analisados, Moneo também define que a produção arquitetônica de Gehry pode ser dividida em duas fases. No entanto, em virtude de se tratar de uma obra aberta e em constante atividade, essa sua leitura não é tão precisa como ocorreria com os demais arquitetos. No caso de Gehry, tal divisão em fases, parece ser muito mais para identificar como é o seu processo de criação, do que querer classificar os momentos da sua carreira. Nesse intuito, Moneo se utiliza de um discurso que passa a ser relevante no decorrer das suas aulas, que é estabelecer uma relação com outros arquitetos analisados até o momento. Sendo assim, Moneo considera alguns contrapontos em comparação às obras de Siza, de Rossi e de Eisenman. No que se refere ao arquiteto português, essa diferença estaria presente na ideia de Gehry em mostrar como a arquitetura foi construída, como ela foi feita, ao contrário da intenção de Siza em expor a ‘poesia na construção’, sem mostrar como se deu o processo de execução. Além do fato de que para Siza, o lugar tem extrema relevância, e para Gehry, segundo Moneo, o contexto não é tão relevante no seu processo, mas sim o programa. Com relação ao arquiteto italiano, Moneo destaca a importância dada por Rossi à composição figurativa, enquanto que a arquitetura de Gehry é fundamentalmente abstrata. Porém, é a partir das comparações com Eisenman que Moneo consegue apresentar uma série de parâmetros que permite uma melhor compreensão do processo projetual de Gehry. A utilização da maquete em ambos os casos é de extrema relevância. No entanto, se no início de sua carreira, Eisenman considerava a maquete como o objeto final da sua busca, no caso de Gehry o modelo é o meio pelo qual o arquiteto chegará a obra final. Se para Eisenman o intuito era a representação, para Gehry é a aproximação ao objeto, a fim de compreender sua construção, na tentativa de eliminar os diversos fatores que influenciam o processo de construção na arquitetura. Gehry está mais preocupado em expressar o processo de construção do que o processo de concepção – como queria Eisenman. E por isso, Moneo relaciona a todo momento na sua narrativa, que Gehry tem um caráter expressionista em sua obra, visando atingir o que os artistas conseguem na produção de uma obra de arte, por exemplo.

“[...] a obra de Gehry, sobretudo no começo de sua carreira, é extremamente frágil, débil, no sentido mais literal. E aquele objeto frágil, condizente com a condição efêmera e mutante de Los Angeles, só pode perdurar se for reconhecido como obra de arte [...]. A durabilidade é adquirida não pela resistência dos materiais, mas pelo

valor conferido ao edifício. Paradoxalmente, o espírito dura mais que a matéria”.³⁴²

No entanto, existe, na visão de Moneo, uma estratégia presente na prática projetual de Gehry. “[...] para Gehry é possível dizer que o fundamental é o programa. Ao encontrar-se com ele, o arquiteto se põe a desmembrá-lo, processo que a reflete com extrema clareza e que origina um conceito que vai além da fragmentação e ruptura. [...] o momento em que elementos independentes, membros de organismos separados, começam a viver juntos”.³⁴³ Há, nesse sentido, a liberdade para que o arquiteto canado-estadunidense se aproprie desses elementos e consiga expressar o processo construtivo de suas obras, tendo a valorização do material utilizado e a estética do inacabado como características de extrema relevância nessa fase inicial da sua carreira. Nesse sentido, o arquiteto espanhol constrói um interessante argumento a respeito do que podemos identificar como uma espécie de paradigma da obra de Gehry. Ao contrapor o que seriam as fases da sua carreira, considera o princípio do movimento como sendo uma constante em sua obra. Porém, se no início da sua carreira, tal premissa ocorre a partir dos diversos elementos que conformam o objeto – e toda a ‘verdade construtiva da obra inacabada’, através da utilização de diversos tipos de material – o movimento se faz presente de outra maneira nas obras mais recentes, onde se percebe uma intenção de unidade, através da utilização de uma superfície uniforme que conforma esse todo – a partir da utilização de um único material de revestimento externo.

“[...] creio perceber no Gehry mais recente um viés curioso, que me leva a enxergar, sobretudo a partir do projeto do Vitra, um Gehry interessado em recuperar uma visão peculiar do que significava a arquitetura unitária e contínua. Eu me atreveria a dizer que ele percebeu sintomas de esgotamento no mecanismo que levava a recomposição do fragmentário, no procedimento posterior ao desmembramento dos programas, e que se sente agora atraído por uma arquitetura na qual a força do unitário seja notada. Deixemos claro que essa vontade de unidade nada tem a ver com uma arquitetura

³⁴² Idem. p. 237.

³⁴³ Idem. p. 236.

totalitária, e o que pretendo dizer ficará claro quando associarmos os conceitos de continuidade e unidade ao de movimento [...]”.³⁴⁴

Sendo assim, os primeiros projetos analisados por Moneo, levam em consideração essa ideia, onde há uma manipulação livre dos volumes, tendo como foco principal a interpretação do programa. Basicamente, os projetos iniciais são residências unifamiliares, onde Moneo busca identificar a estratégia projetual de Gehry. Desde o primeiro projeto denominado Casa Steeves, de 1958-9 – onde identifica influências de diversos arquitetos americanos como Wright, Schindler e Neutra – até o projeto de supermercado de Santa Monica, na Califórnia, de 1972-80 – que permite estabelecer associações com as obras de Venturi e Eisenman –, Moneo consolida sua ideia de que a obra de Gehry está muito mais imersa na cultura da arquitetura americana, do que influenciada pelos pensamentos que sopram do continente europeu. Numa espécie de linha evolutiva – talvez como fizera Eisenman na sua série de casas – Moneo apresenta como Gehry busca nos projetos voltados para residências unifamiliares, atender à algumas premissas, tais como, “[...] *fragmentar os espaços e atenuar a tirania da ortogonalidade. [...]*”; e “[...] *explora [...] o que pode um edifício que teve sua pele retirada [...]*”.³⁴⁵ Ou até mesmo no projeto de sua própria residência em Santa Monica, de 1977-8, onde ao intervir em uma casa existente, consegue dar mais realismo à ideia de uma arquitetura inacabada, através da estratégia de desconstruir a estrutura existente e inserir novos elementos que enfatizem esse princípio.

Dando sequência a sua narrativa, Moneo permeia outros projetos que vão desde outras residências, até objetos de design, tais como as cadeiras desenvolvidas por Gehry a partir da experimentação de materiais como cartão ondulado, e também uma ‘*folly*’, desenvolvida para uma exposição, onde faz referência a forma do peixe, que, para ele, é o “[...] *paradigma de todas as formas [...]*”.³⁴⁶ Assim, reitera que é através desses procedimentos, que Gehry consegue desenvolver essa experimentação formal tendo o aprimoramento das suas estratégias projetuais como principal objetivo. Nesse sentido, alguns parâmetros podem ser considerados como recorrentes, tal qual a conformação de uma estrutura que possui uma composição de volumes dissociados entre si, a fim de fragmentar o programa, e a utilização de materiais diferentes, com o intuito de evidenciar tal diversidade. E que tem o uso da

³⁴⁴ Idem. p. 241.

³⁴⁵ Idem. p. 245.

³⁴⁶ Idem. p. 257.

maquete como processo de desenvolvimento dessas premissas, cuja intenção é conseguir se aproximar o máximo possível da construção do projeto.

A partir da repetição desse processo, Moneo define o projeto da casa Norton, em Venice, de 1982-4, como sendo a síntese dessa primeira fase de Gehry, onde ele atinge um nível de clareza sobre o seu método projetual, que o permite dispor “[...] *da fórmula para construir não esta, mas toda casa que quiser. É todo um repertório, ou melhor, uma síntese do que pode ser comunicado com um vocabulário e uma sintaxe já dominados [...]*”.³⁴⁷ O arquiteto espanhol admira tanto a obra, que chega a citar as casas de Le Corbusier e de Alvar Aalto – Villa Savoye e Villa Mairea, respectivamente –, como resultado do mesmo grau de ambição dos seus autores.

O Gehry pós-80

A partir dessa leitura, Moneo define o que seria a fase seguinte na carreira de Gehry, que, segundo ele, tem início em meados dos anos 80. Nessa segunda etapa, seus projetos possuem uma clara evolução dos preceitos que Gehry tanto desenvolveu ao longo da sua vida, mas que, devido ao grande impacto que ele ganhou no cenário mundial da arquitetura, passam a ter que responder a variáveis mais complexas. E por isso, acabam por interferir na liberdade que possuía quando estava envolto a um programa menos complicado, e em um sítio que de alguma maneira correspondia às suas inquietações. Inicialmente, projetos residências como os das casas Winston, em Minnesota, de 1982-7, e Schnabel, na Califórnia, de 1986-9, representam essa mudança no processo de Gehry. Mesmo com a utilização da composição por volumes díspares que organizam uma estrutura espacial independente, eles passam a ter mais unidade, seja pela hierarquia que Gehry utiliza ou pela materialização através de um único revestimento. Segundo Moneo, “[...] *o arquiteto volta a insistir em um espaço central que origina uma série de volumes autônomos, aos quais conferirá usos diferentes [...]*”.³⁴⁸ Essa autonomia é identificada também em projetos como o Turtle Creek Development, em Dallas, de 1985-6, ou o Edifício de escritório para a Chiat/Day, em Venice, de 1985-91. O vasto reportório de formas e de diversidades de Gehry fica evidente na proposta para os três tipos de edifícios diferentes no projeto do Texas, e também no conjunto do projeto da Califórnia, que possui duas estruturas de aspectos bastante diversos, tendo como elemento de articulação um

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Idem. p. 266.

binóculo. Como cita Moneo, “*O edifício de escritório para a Chiat/Day, de 1991, ilustra a importância que a escolha arbitrária da forma pode ter na arquitetura. Mais uma vez, Gehry nos diz, parafraseando Arquimedes: ‘Dê-me uma forma qualquer... e eu transformarei em arquitetura’.* Em vez de a forma seguir a função, a arquitetura é que segue a forma”.³⁴⁹ No entanto, Moneo aponta algumas das limitações impostas aos projetos de Gehry, mesmo se tratando de ícones da carreira do arquiteto canado-estadunidense, ao analisar a obra Nationale Nederlanden, em Praga, de 1992-6, mais conhecido como ‘Ginger e Fred’. Segundo o arquiteto espanhol, “[...] *tanto a volumetria quanto os ingredientes anedóticos com os quais se pretende animá-la acabam parecendo gratuitos e desnecessários [...]*”.³⁵⁰ Em seguida, cita o projeto American Center, em Paris, como outro exemplo da dificuldade de Gehry em impor seu desenho em contextos que não aqueles que potencializam as premissas da sua obra, como acontece no território de Los Angeles. Em um tecido urbano consolidado e imponente como o parisiense, e diante de normas construtivas e legais mais restritivas, Gehry acaba tendo sua liberdade cerceada, da mesma forma que ocorrera em Praga.

Os dois últimos projetos analisados – o Vitra Design Museum, na Basileia, de 1987-9, e o Guggenheim de Bilbao, de 1991-7 – permitem que em sua análise, Moneo apresente a enorme admiração que tem pelo arquiteto canado-estadunidense, e também como essas obras representam o ápice da arquitetura de Gehry até o momento. A partir da busca que pretendia de criar uma relação contínua entre exterior e interior ao utilizar elementos independentes, nesses dois projetos, ele parece conseguir tal síntese. Ao associar a fragmentação volumétrica com a liberdade formal, Gehry passa a produzir obras onde é quase impossível definir os limites do dentro e do fora. A utilização de um único material, seja a superfície branca do projeto da Basileia, ou a ‘pele’ de titânio do projeto de Bilbao, permite que essa unidade fique mais evidente. Como define Moneo, trata-se de “[...] *uma arquitetura que, acredito, não podemos chamar de fragmentária, mas de unitária, contínua e móvel [...]*”.³⁵¹ E, ao comparar a obra de Gehry a de artistas como Charles Moore e Frank Stella, onde em suas esculturas a superfície extrapola os limites do interior e do exterior, “[...] *essa ideia leva, em última instância, a uma figuração em que a unidade prevalece e o movimento se apresenta como*

³⁴⁹ Idem. p. 269.

³⁵⁰ Idem. p. 273.

³⁵¹ Idem. p. 274.

atributo indispensável [...].³⁵² Diante das diversas referências às quais Moneo decorre através dessas duas obras, é fato que esses três conceitos são os que mais se destacam: o da liberdade formal, o da continuidade entre interior e exterior, e da unidade dos dois objetos. Sendo assim, Moneo estabelece esses preceitos como se fossem uma espécie de paradigma da obra de Gehry, sempre amparado pela sua busca em se tornar cada vez mais o autor da forma por ele concebida. Para Moneo, se colocar como o criador de formas, assim como ocorre com o escultor ao esculpir sua obra de arte, é o grande anseio de Gehry. No que se refere a continuidade, tal ideia fica clara através das seguintes afirmações feitas pelo arquiteto espanhol, seja no caso do Vitra ou do Guggenheim, respectivamente.

“[...] Neste projeto, assistimos à tentativa de dissolver a distinção entre dentro e fora, entre interior e exterior. Ele pretende que seja impossível estabelecer tal distinção em sua arquitetura, e nos mostra a possibilidade de construir uma realidade onde o exterior, apropriando-se do movimento, e o interior, insistindo na continuidade e na unidade, sejam reflexo de uma única coisa: um espaço indefinível e fluido”.³⁵³

“[...] Mas, como em Vitra, elas ficam em segundo plano ante a força que o edifício possui como sensação pura. Gehry foi acumulando experiência ao longo da vida e, em uma obra como esta, parece haver encontrado a plenitude. Pois, de fato a obra desfruta da continuidade unitária percebida em Vitra, sem nenhum surgimento de hierarquias subestruturais impostas. Um êxito completo”.³⁵⁴

Sobre a liberdade formal, Moneo define que a evolução do repertório do próprio arquiteto, atrelado ao desenvolvimento do uso do computador, permite que a arbitrariedade da forma, antes associada a repertórios formais, agora pode ser concebida pelo próprio arquiteto.

“[...] Gehry aprende a trabalhar com a liberdade, mas aqui tal liberdade não é simplesmente negação, [...] A liberdade conquistada

³⁵² Idem. p. 274.

³⁵³ Idem. p. 277.

³⁵⁴ Idem. p. 279.

por Gehry é apresentada neste projeto em todo o seu esplendor. [...]”³⁵⁵

“[...] A extensão do que entendemos como linguagem arquitetônica a um mundo infinito de formas que não precisam, necessariamente, ser descritas pelas geometrias convencionais destrói os limites do território onde o arquiteto pode se mover. [...] Gehry consegue transformar-se naquilo que com tanto afincava: em inventor de formas. [...] faz uso da arbitrariedade como suporte de um mundo formal que deve ser considerado como próprio. [...] agora as formas, empregadas arbitrariamente, deixam de ser as que conhecemos e se convertem em expressão pessoal e direta do arquiteto [...]”³⁵⁶

Rem Koolhaas

O penúltimo arquiteto analisado na lista de Moneo, o holandês Rem Koolhaas, representa um retorno ao grupo dos arquitetos que, na visão dialética do arquiteto espanhol, possuem uma relação mais próxima com as inquietações teóricas. No entanto, dentre todos os arquitetos analisados, é possível afirmar que Koolhaas seja o personagem mais ambíguo, permeando as duas principais categorias presentes no livro de Moneo. Nesse sentido, pode se estabelecer uma aproximação dessa possível evolução da dialética entre teoria e prática dos arquitetos analisados, com as questões colocadas por Solá-Morales sobre a ‘topografia da arquitetura contemporânea’. Porém, a abordagem feita por Moneo, em relação a Koolhaas, diferentemente da maneira como foi feita com os demais arquitetos até então, não pressupõe uma leitura das fases da sua carreira. Se a estrutura utilizada para nomes como os de Rossi e Venturi, eram bem claras e definidas pelas obras teóricas de cada um deles, ou no caso dos demais – Stirling, Eisenman, Siza e Gehry –, o mesmo não ocorre aqui. Assim como veremos mais a frente, essa dificuldade de Moneo em estabelecer uma visão mais completa da obra de Koolhaas – e o mesmo se aplica no caso dos arquitetos suíços Herzog & De Meuron – talvez seja consequência da impossibilidade de se fazer uma leitura sobre arquitetos com uma produção arquitetônica mais próxima e recente.

³⁵⁵ Idem. p. 277.

³⁵⁶ Idem. p. 278.

Da mesma maneira que fizera com o capítulo destinado ao Gehry, Moneo aponta a biografia de Koolhaas como um dos caminhos para compreensão da sua obra. O arquiteto espanhol cita a formação literária, primeiramente, na área do jornalismo, e que depois enveredou para a área do cinema, como características relevantes na trajetória do que seria a construção da identidade de Koolhaas. “*Dessa formação literária e cinematográfica, anterior à sua vocação como arquiteto, deriva o entusiasmo que ele sente pela cidade [...]*”.³⁵⁷ E, segundo Moneo, é a partir desse interesse que Koolhaas vai estudar na AA [Architectural Association School of Architecture], em Londres, cujos ensinamentos eram bastante permeados pela força das ideias de grupos como o Archigram, que pressupunham “[...] *uma visão da arquitetura em que prevalecia a ação e a tecnologia, com um sentimento deliberado da forma [...]*”.³⁵⁸ Em seguida, a ida para a escola de arquitetura de Cornell, nos EUA, permite que Koolhaas absorva os ensinamentos do arquiteto alemão Oswald Mathias Ungers, e que acaba sendo uma das grandes influências na formação do arquiteto holandês. Dando sequência na sua análise sobre a formação de Koolhaas, Moneo descreve a presença do arquiteto holandês no Institute for Architecture and Urban Studies, de Eisenman, onde, durante esse período, dedica-se a produção de uma das suas principais obras teóricas, o livro ‘Nova York delirante’, de 1978. Esse detalhe é interessante por estabelecer uma espécie de rede de relacionamentos presentes nos arquitetos analisados no seu livro, onde fica evidente a importância deles e a influência que exercem entre si. E, assim como ocorreu com os demais, no caso de Koolhaas não poderia ser diferente, tendo em vista que suas ideias e pensamentos influenciaram – e ainda influenciam – toda uma geração de arquitetos. Arquitetos esses que, posteriormente, foram denominados como ‘*baby rems*’.³⁵⁹

³⁵⁷ Idem. p. 283.

³⁵⁸ Idem.

³⁵⁹ O termo ‘*baby rems*’ possui um caráter irônico para se referir aos arquitetos que possuem no seu currículo uma relação direta com Koolhaas. Muitos deles passaram algum tempo trabalhando no seu escritório, o OMA, onde tiveram a oportunidade de apreender os métodos utilizados por ele como estratégias projetuais. O resultado é uma quantidade significativa de arquitetos que possuem na sua forma de expressar uma linguagem bastante similar com a que Koolhaas utiliza para representar seus projetos. Dentre os nomes mais conhecidos, podemos citar a iraniana Zaha Hadid, a norte americana Laurinda Spear [do escritório *Arquitectonica*], o espanhol Alejandro Zaera-Polo, o dinamarquês Bjarke Ingels, [do *BIG*], e seu ex-sócio, o belga Julien De Smedt, [do escritório *JDS Architects*].

‘Nova York delirante’

Traçando um paralelo com a relação entre Gehry e sua cidade ‘natal’, Los Angeles, Moneo também entende que um dos principais pilares da obra de Koolhaas é definido pelas impressões que ele teve da cidade de Nova York, cujo resultado é o livro ‘Nova York delirante’. A partir desse livro, o arquiteto espanhol define os diversos conceitos e características presentes na arquitetura do arquiteto holandês, que considera que “[...] *Nova York é a cidade moderna por excelência [...] construída simplesmente sob a pressão da economia submetida às forças de um capitalismo desenfreado – aparecem e se manifestam em todo o seu esplendor as formas do verdadeiro progresso [...]*”,³⁶⁰ e serve como principal exemplo de “[...] *resultados formais quando perdemos o respeito pelas linguagens e normas convencionais e atendemos apenas às forças autênticas que modelam o mundo moderno: a tecnologia e a economia [...]*”.³⁶¹ A referência aos diversos meandros do imaginário da cultura norte americana, serve para que Moneo identifique uma série de conceitos que determinam a formação da identidade crítica de Koolhaas. E, de certo modo, tanto na visão de Moneo como na de outros estudiosos sobre a obra do arquiteto holandês, é essa visão crítica um dos principais alicerces da maneira como Koolhaas expressa sua arquitetura. Moneo cita a contraposição que ele estabelece aos ensinamentos das vanguardas russas, ao propor uma arquitetura de massa que não se deixe levar pelas utopias, como fizeram os soviéticos. Para reiterar essa sua ideia, Moneo se apoia na importante declaração de Koolhaas, feita no livro ‘Conversas com estudantes’, onde aponta não somente essa relação com a vontade de se desprender da utopia, mas como seu posicionamento crítico aos preceitos do movimento moderno.

“Meu trabalho é deliberadamente não utópico: tenta operar conscientemente dentro dos limites das condições prevalentes, sem sofrimento, discordâncias ou qualquer outro tipo de narcisismo, que somente justificam certas falhas internas. Por isso meu trabalho assume uma postura crítica em relação a esse tipo de utopia moderna. [...] para mim o mais importante é fazer com que essas forças convirjam e se articulem, mas sem a pureza dos projetos utópicos.

³⁶⁰ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 284.

³⁶¹ Idem.

Nesse sentido, meu trabalho é positivo ante à modernização, mas crítico com o modernismo entendido como movimento artístico”.³⁶²

Essa visão crítica, faz com que Moneo aponte a arquitetura de Koolhaas como reflexo da cultura de massa. Porém, diferentemente de Venturi, ele não busca estabelecer parâmetros iconográficos, tal qual o arquiteto norte americano, a fim de associar essa identidade com a cultura de massa, e sim “[...] *de produzir, de construir uma cidade que tem a lógica e uma razão de ser intrínseca, mesmo que nos seja apresentada sem rosto e como o resultado de intervenções em que o desejo do lucro prevalece e onde não há, de modo algum, vontade de forma [...]*”.³⁶³ Tal princípio, aponta para diversos termos que Koolhaas cultiva no intuito de expressar suas ideias, como é o caso da ‘cultura da congestão’, que, na visão de Moneo, tem os arranha-céus nova-iorquinos como ícones dessa premissa. E é exatamente a partir das referências aos arranha-céus que Moneo identifica como Koolhaas estabelece essa relação entre a forma e o conteúdo na arquitetura. E para isso, se utiliza de uma citação presente no livro ‘*Life in the Metropolis or The Culture of Congestion*’, de autoria do arquiteto holandês.

“O exterior e o interior de tais estruturas – os arranha-céus – pertencem a dois mundos arquitetônicos diferentes. O primeiro, o exterior, está preocupado exclusivamente com a aparência do edifício como objeto escultórico mais ou menos sereno. Quanto ao segundo, o interior, está em permanente estado fluido, ocupando, com seus constantes programas e iconografias, a atenção dos voláteis cidadãos metropolitanos, presos em seus superestimulados sistemas nervosos e com a perpétua ameaça de serem dominados pelo tédio”.³⁶⁴

Novamente, Moneo se utiliza de referências aprestamadas nos capítulos anteriores, e que, a partir da evolução de sua narrativa, acaba aumentando o repertório que embasam suas colocações. No caso de Koolhaas, além da relação feita com o populismo de Venturi, já citado, ele se utiliza dessas comparações para identificar o arquiteto holandês como o único, dentre os arquitetos estudados até o momento, que possui uma ideia de modelo a ser produzida através da sua arquitetura, em contraposição às referências utilizadas por Siza,

³⁶² KOOLHAAS, Rem. 1974, em, MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 285.

³⁶³ MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 286.

³⁶⁴ KOOLHAAS, Rem. 1977, p. 324, em, MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 287-8.

Rossi, Eisenman, Stirling e Gehry.³⁶⁵ E, para apontar outra importante característica presente na arquitetura de Koolhaas, que é o programa, Moneo estabelece uma comparação na maneira como Gehry lida com tal categoria. Porém, apesar de serem os dois únicos arquitetos que se utilizam do programa como gênese na concepção dos seus projetos, há uma distinção no modo como cada um lida com tal preceito. Se para Gehry há uma relação mais direta e objetiva, para Koolhaas, a busca é por uma estrutura que atenda as transformações e diversidades inerentes a contemporaneidade. Por isso, Moneo determina que o objetivo de Koolhaas é “[...] *construir edifícios que não restrinjam a liberdade de ação, [...] sua proposta para construir é a não arquitetura, [...] uma estrutura capaz de absorver uma série interminável de significados [...]*”.³⁶⁶ Seria o que o próprio Koolhaas define como o ‘contêiner total’, atrelado a uma diversidade de referências que vão desde os vanguardistas russos até os arquitetos americanos do período entre guerras.

Ainda sobre a maneira como Koolhaas entende a relação entre arquitetura e a cidade, Moneo mais uma vez se utiliza de referências apresentadas nos capítulos sobre Siza e Gehry. Se para o arquiteto português sua obra possui uma relação direta com o específico, com o lugar, o arquiteto holandês busca que “[...] *sua arquitetura seja global, universal, não relacionada a determinadas condições de lugar [...]*”.³⁶⁷ Porém, diferentemente da arquitetura do arquiteto canadense-estadunidense, onde sua dissociação do contexto se dá muito mais pelo fato de ser uma obra com caráter autoral “[...] *vista como uma obra de arte com valor singular, apreciável em todo o mundo [...]*”.³⁶⁸ O que importa para Koolhaas é que seja uma arquitetura útil, onde a busca pela escala adequada corresponda muito mais ao contexto em que ela será utilizada do que o sítio a qual ela pertence, por mais que essa associação muitas vezes não seja possível de se alcançar. Para embasar tais afirmações, Moneo se utiliza do livro ‘*S, M, X*,

³⁶⁵ “[...] *Por isso, ela [a arquitetura de Koolhaas] reconhece modelos. [...] vimos como o trabalho de Siza nasceu repleto de referências à arquitetura moderna, porém, sem modelos. Os conceitos de tipo e de modelo em Rossi pertencem ao âmbito platônico de um mundo sonhado. Os modelos de Eisenman são forma a uma fantasia na qual a estrutura sintática primária prevalece Stirling está mais preocupado com os estilos [em última instância, com a história] do que com modelos. Gehry busca ignorá-los. Koolhaas é seguramente o único dos arquitetos cujo trabalho estamos examinando que sabe como deve parecer sua arquitetura. [...] o modelo, para Koolhaas, é a cidade espontânea, fruto de um desenvolvimento não controlado [...]*”. MONEO, Rafael. 2008. op. cit., p. 288.

³⁶⁶ Idem. p. 289.

³⁶⁷ Idem. p. 290.

³⁶⁸ Idem.

XL', onde Koolhaas apresenta suas obras divididas através de categorias associadas à escala de cada uma delas. Para Moneo, Koolhaas identifica que os parâmetros geradores da arquitetura contemporânea são muito mais um reflexo das variáveis inerentes ao próprio projeto, do que um desejo ou gesto autoral. Esse distanciamento entre autor e obra, é apresentado por Moneo, através da comparação com o artista norte-americano Andy Warhol.

*“[...] Como acontecia com Warhol, Koolhaas se satisfaz na fria presença da iconografia conhecida. Nenhum dos dois vê razão alguma para acrescentar nada. Como Warhol, Koolhaas se dirige agressivamente à sociedade, insistindo em refleti-la em seu trabalho [...]”.*³⁶⁹

E por fim, na sua introdução, Moneo aponta aquele que muitos entendem como a principal ferramenta projetual utilizada por Koolhaas na concepção das suas obras. O corte, que, para o arquiteto espanhol, pode ser lido como o ‘corte livre’, e no qual estão inseridos e representados os diversos instrumentos e questionamentos desenvolvidos por ele ao longo de sua carreira.

“Da leitura da cidade contemporânea feita por Koolhaas infere-se um conceito que pode ser entendido como seu corolário, e que, para mim, possui um valor singular: o conceito do corte livre. [...] Koolhaas, aponta ao estudar o arranha-céu americano, que o edifício pode ser definido com a maior independência que o corte não define a forma. Se Le Corbusier nos ensinou a pensar em arquitetura em termos de ‘planta livre’, Koolhaas incorporou à cultura arquitetônica do final do século XX o conceito de ‘corte livre’. Ele nos ajudou a pensar em arquitetura verticalmente, assim como parece exigir a densidade de metrópole. Os edifícios não se estruturam sobrepondo níveis horizontais: eles podem ser pensados a partir do corte. Entenda-se que este não define qual deve ser a sua forma. Os edifícios adquirem sua forma atendendo à sua escala, respondendo ao papel que tem na cidade. [...]”³⁷⁰

³⁶⁹ Idem. p. 291-2.

³⁷⁰ Idem. p. 292.

As primeiras obras

No primeiro conjunto de projetos analisados, Moneo se propõe a apresentar uma série de projetos de Koolhaas que não foram executados, e que servem para representar as inquietações inerentes às ideias e referências que o influenciaram nesse início de carreira. Projetos como ‘A cidade do Globo Cativo’ e ‘Exodus [ou os Prisioneiros da Arquitetura]’, ambos de 1972, segundo Moneo, são exemplos onde os ensinamentos de Ungers e as influências de Manhattan se fazem evidentes. Seja através da presença da malha como elemento estruturador do desenho ou dos tipos arquitetônicos com clara referência aos arranha-céus.

A apresentação da análise feita por Koolhaas do edifício ‘Downtown Athletic Club’ – localizado em Manhattan, de 1931, de autoria dos arquitetos Starret & Van Vleck – serve para Moneo demonstrar como sua arquitetura se apoia nos modelos estudados por ele. E que é a partir desses modelos que diversos de seus conceitos são construídos. Nesse caso, demonstra “[...] *a prova de que é possível uma arquitetura sem a obrigação de manter uma relação biunívoca entre exterior e interior, de que não há dependência entre forma arquitetônica e uso [...]*”.³⁷¹ Além de apresentar o desprendimento da planta como gerador formal, e sim do ‘corte livre’ como a gênese que estrutura a espacialidade dos edifícios – principalmente em grandes escalas –, a fim de estabelecer também o caráter icônico inerente a uma arquitetura desse porte e sua referência na paisagem urbana.

A utilização de modelos como referência nos projetos do arquiteto holandês está presente na apresentação feita por Moneo do projeto que Koolhaas desenvolveu para o concurso da sede da prefeitura de Haia, em 1986. Ao utilizar exemplos ícones de arranha-céus nova-iorquinos, como o Rockefeller Center e o Waldorf Astoria, o arquiteto espanhol busca estreitar essa relação entre as estruturas desenhadas por Koolhaas associado às premissas fundamentadas em ‘Nova York delirante’, e que lhe permite conceber “[...] *arquiteturas genéricas capazes de serem recortadas verticalmente com liberdade [...]*”.³⁷² Além disso, Moneo destaca a grande capacidade de Koolhaas em manipular as estruturas que projeta, além da inserção de diversos programas, que estão diretamente dissociados da morfologia estabelecida para o objeto. “[...]”

³⁷¹ Idem. p. 294.

³⁷² Idem. p. 298.

O edifício é um contêiner ativado por vazios que estruturam e dão forma aos espaços interiores dos sólidos, não importa o uso que será dado a esses espaços [...].³⁷³

Outros projetos que constam nesse primeiro grupo de obras analisadas são fruto de três concursos que Koolhaas participou – ‘New Welfare Island’, em Nova York [1975]; ‘Boompjes: Slab Towers and Tower Bridge, em Rotterdam [1980]; e o Parc de La Villete, em Paris [1982]. Através desses exemplos, Moneo busca reiterar a autonomia que o arquiteto holandês pretende atribuir aos seus projetos entre forma e conteúdo – uso independente –, associado ao conceito de ‘congestão’ e da ideia do ‘todo’ do lugar, com o objetivo de se desprender do contexto.

S, M, L e XL e o ‘contêiner total’

Ao continuar sua análise sobre Koolhaas, Moneo apresenta um conjunto de projetos onde consegue identificar, ao menos, duas características que os diferenciam do primeiro grupo de projetos analisados. Primeiramente, por tratarem-se de projetos que foram executados, é interessante perceber como as ideias e conceitos teóricos de Koolhaas quando colocados em prática, passam a ter que responder às questões inerentes ao processo de execução das obras. Outro ponto a se destacar é que Moneo apresenta um conjunto de projetos que permeiam as diversas escalas da arquitetura, o que reitera a colocação feita por ele sobre a busca de Koolhaas em ajustar a escala do objeto ao seu uso específico. Nesse sentido, vale destacar a diversidade presente na produção arquitetônica de Koolhaas, a qual Moneo consegue descrever através da sua narrativa acerca do arquiteto holandês. Nesse grupo de obras analisadas constam uma escola de dança, um conjunto habitacional, uma residência unifamiliar e um terminal marítimo - sendo que esse último não foi executado –, cujo intuito é enfatizar o caráter autônomo, generalista e global intrínseco à estratégia projetual do arquiteto holandês. Se nos projetos executados, Moneo identifica algumas ideias presentes no discurso de Koolhaas, ironicamente, ainda é no projeto que não foi executado – o terminal de Zeebrugge –, que ele consegue evidenciar com mais precisão os conceitos desenvolvidos pelo holandês. Além de destacar a capacidade de Koolhaas em resolver a morfologia do edifício de forma icônica, Moneo reitera a resolução programática complexa do projeto através dos diversos níveis, remetendo a ideia do ‘corte livre’. Esse projeto serve, portanto, como

³⁷³ Idem. p. 301.

referência exemplar da tipologia definida como megaestruturas, ao qual Koolhaas tanto se dedicou ao longo de sua carreira.

*“[...] O projeto para este terminal marítimo em Zeebrugge, Bélgica, [...] é ambicioso, tanto pela escala como pelo programa. [...] a proposta iconográfica prevalece ao serem englobados, de modo unitário e sintético, todos os componentes que dão vida ao edifício. [...] Além do uso de seus princípios – congestão, corte livre, etc. – o que seduz neste projeto é a coragem de Koolhaas ao assumir o valor da iconografia [...]”.*³⁷⁴

A partir de então, Moneo percebe que Koolhaas utiliza como estratégia para concepção o conceito do ‘contêiner total’, que podem ser exemplificados pelos projetos da ‘Trés Grande Biblioteque’ de Paris, e o Centro de artes e técnicas multimídia [ZKM], em Karlsruhe, desenvolvidos em 1989. Ambos, cada um na sua escala, compreendem uma estrutura “[...] com pretensões universalistas, indiferentes ao programa e ao lugar [...]”.³⁷⁵ Dentro desses volumes está compreendida toda a diversidade programática inerente a eles, que só é possível perceber através da leitura do corte, que, como destaca Moneo, é a essência da configuração espacial dos dois projetos. E tanto no projeto francês, como no alemão, Moneo destaca que Koolhaas concebe a fachada como elemento de expressão do edifício,³⁷⁶ seja na escala arquitetônica, para representar a complexidade espacial do projeto da biblioteca de Paris, seja na escala urbana, ao utilizar a superfície como projeção de imagens. Evidentemente, essa diferença, está diretamente relacionada com as diferentes escalas de cada um dos projetos.

‘Cocktail architecture’

Os últimos projetos analisados por Moneo reiteram a proposta em identificar a capacidade de Koolhaas em trabalhar nas diversas escalas da arquitetura. No entanto, tal capacidade não se restringe apenas à escala das edificações. Moneo considera que o talento do arquiteto holandês também está presente na maneira como ele consegue transitar nas diversas

³⁷⁴ Idem. p. 306.

³⁷⁵ Idem. p. 309.

³⁷⁶ Esses dois projetos possuem uma característica recorrente nas obras de Koolhaas, que é a utilização da fachada como elemento de comunicação. Tal estratégia estaria associada ao conceito de ‘tela’, exposto no texto de Richard Scoffier sobre ‘Os quatro conceitos fundamentais da arquitetura contemporânea’.

categorias da arquitetura apresentando um vasto repertório de formas, sistemas estruturais, materiais, espacialidades, etc. Dentre os arquitetos analisados, provavelmente, é o que apresenta projetos mais diversos entre si. Porém, mesmo diante dessa pluralidade, há de se destacar que todos eles possuem um valor iconográfico muito forte. Tal observação pode ser justificada pelo impacto visual que cada um deles suscitou diante do seu surgimento, e que até hoje permeiam o imaginário da cultura arquitetônica contemporânea. Projetos como o hotel de Agadir, a Villa dall’Alva, o Kunsthal, e o centro de convenções de Lille, desde o momento em que foram concebidos até a sua execução,³⁷⁷ tiveram grande influência no cenário da arquitetura e sevem como exemplo do vasto repertório de Koolhaas. Perante essa qualidade, Moneo se atreve a referir-se à arquitetura do arquiteto holandês como ‘*cocktail architecture*’. Porém, somente através de uma estratégia projetual tão consistente, fundamentada em conceitos muito bem estruturados, é que Koolhaas consegue atravessar tantas formas e espacialidades, tendo como resultado arquiteturas tão imponentes e expressivas, independentemente da escala em que estiver projetando.

Segundo o arquiteto espanhol, o projeto para o Hotel em Agadir, no Marrocos, de 1990, que não foi executado, é “[...] *um dos mais bonitos da carreira de Koolhaas [...] impossível, porém, belíssimo. [...]*”.³⁷⁸ Para Moneo, trata-se de uma estrutura com uma espacialidade excepcional, que se pauta nos preceitos da arquitetura moderna corbusiana, cujo ponto alto é exatamente o vazio gerado pelas duas superfícies que definem o edifício, associado a ‘topografia’ do volume inferior em contraponto às aberturas presentes no plano suspenso. “[...] *a paisagem artificial que a fenda proporciona nos fascina, e não é difícil imaginar a riqueza espacial que teria, se pensarmos nos efeitos e sombras que os vazios do hotel produziram [...]*”.³⁷⁹

Nesse momento da carreira, Koolhaas já possui uma grande quantidade de projetos executados, e isso permite que Moneo utilize exemplos de obras construídas para desenvolver sua análise sobre o holandês. Para Moneo, a capacidade de manipulação de preceitos e referências do universo da arquitetura é uma das principais ferramentas projetuais de

³⁷⁷ Apesar de não ter sido executado, o projeto para o hotel em Agadir possui um grande valor iconográfico. O desenho das secções verticais colocadas de forma sucessiva, como se fosse uma ‘tomografia’ do edifício, possui um efeito plástico de extrema relevância.

³⁷⁸ Idem. p. 313.

³⁷⁹ Idem. p. 314.

Koolhaas. Essa estratégia se faz presente independentemente da escala, seja no hotel de Agadir, ou na casa do subúrbio parisiense, a Villa dall'Alva, de 1985-91. Nessa residência, o arquiteto espanhol volta a enfatizar como Koolhaas se utiliza dos princípios da arquitetura de Le Corbusier. “[...] *Le Corbusier aparece sempre como referência última, mas manipulado de modo pessoal e malévolo [...]*”.³⁸⁰ Através de um discurso que envolve diversas estratégias abordadas por Koolhaas, ao analisar esse projeto, Moneo faz um comentário que define com bastante precisão a espacialidade na arquitetura de Koolhaas. “[...] *Em Koolhaas os espaços são o resultado da justaposição de atividades a partir dos quais se enquadram pontos de vista que completam o ângulo [...]*”.³⁸¹

E nos dois últimos projetos, Moneo consegue apontar mais uma vez como Koolhaas se utiliza das diversas variáveis do universo da arquitetura para justificar as suas escolhas projetuais. No caso do Kunsthall, em Roterdã, de 1987-92, a intenção é ter uma definição dos espaços e usos de cada um deles a partir do princípio do contêiner total, mas se utilizando de uma estratégia que será bastante recorrente nas suas futuras obras, que é a articulação dos níveis através de rampas interligando-os. Nesse projeto, essa solução permite que o edifício evidencie o conceito do ‘corte livre’ na fachada. Já no projeto para Lille, Koolhaas tem que lidar com a complexidade inerente ao programa, pois se trata de um centro de convenções inserido em “[...] *um amplo e generoso espaço, porém, resultante do encontro de um sistema de tráfego ferroviário com o viário [...]*”.³⁸² E para tal, Moneo identifica uma característica interessante dentre as estratégias de Koolhaas, que é a importância da síntese da forma quando se trata de estruturas que devam atender a programas complexos que atendam ao grande público. Da mesma maneira que Koolhaas utilizou uma forma unitária no projeto do terminal marítimo de Zeebrugge, nesse projeto ele utiliza um ovoide, que Moneo justifica da seguinte maneira. “[...] *Contra volumes fragmentados ou o resultado de um processo de agregação, Koolhaas entende que os novos programas arquitetônicos de uma sociedade de massas requerem uma forma unitária e sintética que garanta sua presença no entorno cotidiano caótico [...]*”.³⁸³

³⁸⁰ Idem. p. 318.

³⁸¹ Idem.

³⁸² Idem. p. 321.

³⁸³ Idem.

Herzog & De Meuron

No último capítulo do livro, Moneo destina-se a analisar os arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron, que, inicialmente – assim como o casal de arquitetos Venturi & Scott Brown –, não fizeram parte do conjunto de arquitetos presentes nas aulas lecionadas em Harvard. O material referente aos arquitetos suíços é fruto de uma aula que Moneo aplicou posteriormente. Moneo justifica a presença dos arquitetos suíços através do grande impacto que suas primeiras obras suscitaram no cenário da arquitetura, principalmente o projeto para o armazém para o complexo industrial de Ricola, em Laufen, no ano de 1986. “[...] *irromperam no cenário da arquitetura contemporânea com uma obra que surpreendeu tanto seus pares quanto desconhecidos, e que pode ser vista como um delineamento do que seria o seu futuro [...]*”.³⁸⁴ Sendo assim, a abordagem de Moneo acerca da obra de Herzog & De Meuron leva em consideração a expressão do que pode ser considerado um manifesto da essência da arquitetura. Tal discurso, que também pode ser percebido na leitura de Solá-Morales acerca dos arquitetos, permite compreender como o surgimento dos suíços, em um contexto de “[...] *cansaço produzido pelo pós-modernismo, com toda a absurda iconografia que tal movimento trouxe consigo [...]*”,³⁸⁵ permite insinuar a ideia de origem aos cânones da arquitetura.

“[...] As dimensões para a Ricola, apesar de suas dimensões reduzidas, era um manifesto. A arquitetura não tinha por que depender do exterior [função/programa], nem buscar a expressão pessoal [linguagem/estilo]. Deveria ser o resultado formal de sua própria lógica. [...] A arquitetura, portanto, como resultado – como estrutura visível – de uma construção em que a forma se apresenta com expressão da lógica [...]”.³⁸⁶

Herzog & De Meuron foram contemporâneos na graduação na ETH [Escola Politécnica] de Zurique, onde Moneo destaca o fato de terem tido aulas com Aldo Rossi. Mais uma vez, percebe-se essa troca na relação entre os arquitetos analisados, onde os mais ‘velhos’ acabam

³⁸⁴ Idem. p. 325.

³⁸⁵ Idem.

³⁸⁶ Idem.

exercendo certa influência nos mais ‘novos’. “[...] *Talvez tivessem aprendido com Rossi a estabelecer distâncias entre o arquiteto e suas obras [...]*”.³⁸⁷

A importância dos materiais na obra de Herzog & De Meuron

Ao se utilizar de sua estratégia recorrente, pontuando parâmetros analisados nos arquitetos anteriores, Moneo estabelece a ausência de um princípio autoral na obra dos arquitetos suíços. “[...] *não encontramos em sua obra ‘gestos pessoais’: a marca do arquiteto não está presente como naquela que vimos ao falar de Gehry, e as plantas não tem a caligrafia peculiar de um Siza [...]*”.³⁸⁸ Para Moneo, essa ausência de uma ‘assinatura’ na arquitetura de Herzog & De Meuron, é um reflexo de um espírito da época, que tem como referência as experimentações ocorridas nas artes plásticas a partir dos anos 60. E nesse sentido, a construção se torna, na interpretação do arquiteto espanhol, a gênese e o fio condutor das estratégias projetuais da dupla suíça. E é através desse processo, que Moneo enfatiza a importância dos materiais na obra dos arquitetos suíços, e se propõe a identificar diversos projetos que representam tal preceito. E ao analisar cada um deles, aponta as formas que os arquitetos buscam expressar esse conceito.

“[...] *São os materiais que possibilitam o surgimento das formas. No projeto para a Ricola, a natureza plana dos papéis de madeira é responsável pela textura da parede, e é ali que a construção se revela como forma arquitetada. Na Blauen Haus [casa azul] em Oberwil, Suíça, os blocos de concreto se transformaram ao serem pintados. A construção com painéis requer divisões, e a elas se deve o caráter, o ‘desenho’ da superfície. Sua sensibilidade para usar os materiais resulta no experimento sofisticado que encontramos na casa de pedra em Tavole. O papel exercido pelos diferentes materiais – concreto, blocos de concreto, pedra – é crucial para definir a posição das janelas, a conexão do telhado com os muros etc. Os materiais ajudam a definir a estrutura, apreciável visualmente, da construção [...]*”.³⁸⁹

³⁸⁷ Idem. p. 327.

³⁸⁸ Idem.

³⁸⁹ Idem.

E é a partir dessa premissa, a importância do material na obra dos arquitetos suíços, que Moneo vai construindo o seu discurso acerca das obras arquitetônicas deles. Faz referência da atenção que eles dão às juntas. “[...] *o encontro dos elementos básicos, em geral resultantes de um processo industrial, requer as juntas, e, se quisermos explorar a fundo essa arquitetura, devemos prestar atenção nelas*”.³⁹⁰ E entende que, provavelmente, uma das principais contribuições dos arquitetos suíços, fruto desse profundo interesse pelos materiais, é quando suas obras pressupõem a invenção deles – dos materiais. Moneo aponta que tal ápice é atingido no projeto para a adega Dominus, onde Herzog & De Meuron se utilizam dos gabiões³⁹¹, e o transformam “[...] *num material novo e exclusivo: a experiência da adega Dominus se transforma, assim, em sensação única, que de modo algum pode ser transferida a outro lugar [...]*”.³⁹²

Diante disso, Moneo remete a obra de Herzog & De Meuron a ideia de arcaísmo, perante alguma das experiências que elas causam. Tal conceito também está relacionado ao princípio da construção, que, segundo o arquiteto espanhol, no caso da dupla suíça tal relação é tão profunda, que acaba por impedir a inserção de elementos estéticos. Porém, Moneo também aponta que a ‘obstinação’ dos arquitetos suíços pelos materiais não é somente com aqueles de caráter ‘natural’. “[...] *a atração da dupla pelos materiais é ecumênica: não exclui aqueles produzidos pela indústria [...]*”.³⁹³

As influências

Assim como ocorrera na análise dos demais arquitetos, Moneo também identifica uma relação com a arquitetura moderna nas obras dos arquitetos suíços. No caso, especificamente, com a arquitetura de Mies van der Rohe, devido à obsessão que o arquiteto alemão tinha pelo processo construtivo em suas obras. “[...] *quando a lógica da construção se converte na materialidade da arquitetura, e esse aspecto se torna a condição que governa a obra, a liberdade do arquiteto, sua capacidade de escolher livremente as formas, começa a ser*

³⁹⁰ Idem. p. 327-8.

³⁹¹ O gabião é um tipo de estrutura aramada com malha de arame galvanizado ou aço, preenchidos com pedras, geralmente utilizados para escoramento ou contenção de encostas, taludes, etc.

³⁹² MONEO, Rafael. 2008. ob. cit., p. 328.

³⁹³ Idem. p. 329.

questionada [...]”.³⁹⁴ Porém, Moneo define que a maneira como Mies lidava com a construção em suas obras é diferente da que se percebe nos projetos da dupla suíça, pois, se no caso do arquiteto alemão essa busca era por um método construtivo universal, no caso dos suíços a construção tem como princípio atender a um caráter específico. Além da referência ao arquiteto modernista alemão, Moneo também compreende que há uma relação de continuidade com a arquitetura moderna suíça. E a fim de justificar tal percepção, cita “[...] *nomes como Karl Moser, Hans Bernoulli ou O. R Salvisberg, ou mesmo o heterodoxo e inquietante Hannes Meyer [...]”*.³⁹⁵ E que características como a medida justa, a precisão e o rigor, encontradas tanto nas obras de Herzog & De Meuron, como na dos arquitetos citados, representam esse traço de uma cultura da arquitetura suíça desse período, e que também se faz presente nos projetos da dupla.

Novamente, Moneo busca relacionar os demais arquitetos presentes no livro, a fim de justificar a importância dos arquitetos suíços e de pontuar como se deu a aparição deles dois no cenário arquitetônico, que, a seu ver, ocorreu de forma diferente dos demais arquitetos. Nesse sentido, fica mais uma vez evidente como há uma divisão entre o grupo dos ‘inquietos’ e o grupo dos ‘estratégicos’, onde, claramente, a dupla de arquitetos suíços se enquadra no segundo ‘time’. Portanto, a compreensão da produção arquitetônica de Herzog & De Meuron “[...] *os distancia das atitudes mais radicais dos proclamados teórico [Eisenman, Rossi, Koolhaas], dos que fizeram provocações sofisticadas [Gehry, Venturi inicial] ou ainda dos que seguiram o caminho [árduo do trabalho profissional para serem reconhecidos [Stirling, Siza]”*.³⁹⁶ E, da mesma forma que fizera nos outros capítulos, também utiliza referências do campo das artes, que, no caso dos arquitetos suíços permitiu uma aproximação dos conceitos e estratégias utilizados pelos artistas minimalistas, tais como Donald Judd e Carl Andre. “[...] *Os artistas que, partindo do que fora chamado de arte conceitual, chegaram à tendência conhecida como minimalismo enfatizam o valor das formas mais simples e aspiram manifestar a energia contida em qualquer matéria, abandonando toda alusão tanto à representação como à expressão formal [...]”*.³⁹⁷ Apesar de não achar que haja uma relação tão estreita entre a obra dos arquitetos suíços com a arte minimalista, tal qual ocorrera na

³⁹⁴ Idem. p. 328-9.

³⁹⁵ Idem. p. 330.

³⁹⁶ Idem.

³⁹⁷ Idem. p. 329.

comparação da obra de Le Corbusier com a pintura cubista, Moneo aponta que tal associação entre a pintura e a arquitetura se tornou uma tônica da crítica, como pode ser percebido na sua comparação entre a obra de Koolhaas com a de Andy Warhol.

As primeiras obras

Assim como ocorrera com Koolhaas, Moneo também não estabelece a narrativa sobre as obras de Herzog & De Meuron através da divisão de fases. O motivo, aparentemente, é o mesmo, sendo que no caso dos arquitetos suíços, fica mais enfatizado devido à recente carreira dos dois quando Moneo resolveu escrever o livro. No entanto, se é possível estabelecer uma divisão, seria a partir do que o arquiteto espanhol entende acerca do início da carreira dos arquitetos suíços, onde eles tinham mais liberdade para impor a essência dos seus conceitos, e que, a partir do momento que ganham enorme destaque no cenário arquitetônico, passam a ter dificuldades de dar sequência a esse discurso, devido à necessidade de atender com mais agilidade à grande demanda de projetos.

“[...] As obras de Herzog & De Meuron nem sempre atingiram no fim dos anos 1980 e durante os anos 1990 a intensidade que admirávamos em seus primeiros projetos. Em algumas delas percebemos inclusive influências externas e desnecessárias, que os levaram a compreender os edifícios como máquinas comunicadoras, fazendo-os, assim, perder aquela condição opaca e hermética que tanto nos seduzia em obras do primeiro ciclo de sua carreira. [...]”³⁹⁸

Dentre as primeiras obras analisadas, Moneo destaca algumas características já aqui referenciadas, dentre elas a essência da construção; a ideia de um espaço automático, fruto do processo construtivo; a sensibilidade em relação ao caráter específico do lugar da obra; e a busca do universal, do primário; o aspecto arcaico e atemporal. Tais características são relacionadas em diversas dessas primeiras obras citadas, tais como a Casa Plywood, em Bottmingen, de 1984-5; a casa de pedra em Tavole, de 1982-8, e também o edifício de apartamentos de Hebelstrasse, na Basileia, de 1987-8. No entanto, a obra principal, que marca essa primeira fase, e que de certo modo representa uma espécie de síntese dos princípios estratégicos de Herzog & De Meuron é, segundo Moneo, o projeto do armazém da Ricola, em

³⁹⁸ Idem. p. 331.

Laufen, de 1986-7. “[...] *Nem a planta, nem o corte, nem o conceito de espaço são as referências deste trabalho. O que conta é tornar a construção visível, tangível – que, aqui, centra-se no mais simples dos elementos, a parede. O que o arquiteto manipula é a pele do vazio gerado por um retângulo [...]*”.³⁹⁹ Esse destaque de uma obra que sintetiza as ideias sobre as inquietações e estratégias de determinado arquiteto, é recorrente nas análises feitas por Moneo em seu livro.

Em seguida, Moneo analisa alguns projetos onde a prática dos arquitetos suíços passa a se relacionar com variáveis mais complexas do que aquelas apresentadas nas primeiras obras, onde, de certa maneira, eles conseguiam ter controle total sobre o objeto construído. Como ocorre nos dois projetos de edifícios residenciais na Basileia, e no conjunto habitacional na Pilotengasse, em Viena, de 1987-8/89-92. A partir desses projetos, Moneo faz forte referência a uma das principais características presentes na obra dos suíços que é a forma como eles trabalham a superfície de vedação dos edifícios. Destaca também a tônica dada por eles ao vidro, um dos materiais que recorrentemente será utilizado ao longo da carreira da dupla.

O minimalismo

A partir da leitura desse processo de projetos mais complexos, Moneo entende que existe certa continuidade em algumas características que encaminham o desenvolvimento das propostas da dupla suíça. Os projetos para o depósito de locomotivas, na Basileia, de 1989-95 e o para igreja ortodoxa, em Zurique, de 1989, demonstram tal narrativa. Tanto o depósito da locomotiva, que evidencia a ideia de repetição, a partir de um volume prismático simples, assim como o projeto da igreja, que utiliza uma espécie de ‘pele’ de vidro translúcido que envolve a volumetria que de fato configura os seus espaços. Ambos pressupõem esse envolvimento dos arquitetos suíços em representar a relação ente matéria e luz, e como a forma – ou seja, os limites da obra – se dá a partir dessas duas categorias.

Diante dessas experimentações, Moneo entende que o projeto para a galeria de arte de Slammlung Goetz, em Munique, de 1989-92, permite estreitar essa relação com o minimalismo. As estratégias identificadas por Moneo que permitem tal associação estão presentes, principalmente, no modo como os arquitetos suíços buscam “[...] *transformar o*

³⁹⁹ Idem. p. 332-3.

sólido abstrato e genérico em edifício [...]”.⁴⁰⁰ A partir daí as diversas soluções apresentadas no edifício, tal qual a relação entre os espaços internos, a ausência de fenestrações, a resolução da planta e o encontro dos materiais, são todas desenvolvidas buscando o princípio de se ter esse volume monolítico, porém, atendendo às exigências de um espaço arquitetônico.

A partir de então, Moneo percebe como as obras seguintes de Herzog & De Meuron estabelecem essa relação com o movimento artístico minimalista. Porém, para tanto, às vezes “[...] *O resultado é um edifício eficiente, no qual a exposição dos elementos construídos determina o conteúdo estético, que por sua vez se compraz num minimalismo regido pela submissão obrigatória a certas condições bem definidas [...]*”.⁴⁰¹ Interessante esse ponto colocado por Moneo, pois se assemelha com as críticas feitas pelos arquitetos pós-modernos ao que seriam as escolhas dos problemas feitos pelos modernistas, a fim de atender às suas necessidades projetuais – sendo o Venturi um dos principais críticos, tendo Mies como um dos principais alvos.⁴⁰² Dentre os projetos apresentados em seguida, alguns apresentam com mais evidência esse conflito, tal qual o Edifício de escritórios SUVA, na Basileia, de 1988-93. No entanto, em outros, como o projeto de residência para estudantes Antipodes, na Universidade de Bougogne, em Dijon, de 1990-2, “[...] *mostra como a estética minimalista de Herzog & De Meuron pode alcançar resultados inesperados quando realiza suas metas sem perder de vista o propósito estético radical [...]*”.⁴⁰³

A exaltação ao [e invenção do] material

Porém, segundo Moneo, projetos que permitam uma interferência menor do programa nas soluções inerentes ao espaço arquitetônico favorecem aos arquitetos suíços para que consigam levar ao extremo o princípio de “[...] *projetar um sólido em todo seu esplendor [...]*”.⁴⁰⁴ É o que ocorre no projeto para a torre de sinalização Basel Badischer Bahnhof, na Basileia, de 1994-89, onde, através da estratégia de recobrir todo o edifício com lâminas de cobre,

⁴⁰⁰ Idem. p. 344.

⁴⁰¹ Idem. p. 347.

⁴⁰² O resultado que os projetos da dupla Herzog & De Meuron alcançam, em alguns casos, pode ser comparada aos presentes na estética minimalista de Mies, tão criticada por Venturi. Onde, em detrimento de alcançar um caráter mais conciso no que se refere à conformação da estrutura do edifício, abre-se mão de sua funcionalidade e dos elementos que compõem a fachada ou que, de algum modo, ‘humanizam’ a obra.

⁴⁰³ MONEO, Rafael. 2008. ob. cit., p. 348.

⁴⁰⁴ Idem.

conseguem atender aos princípios da estética minimalista. Principalmente no que se refere ao caráter do volume construído, onde a exaltação ao material ocorre a partir do momento que “[...] *o sólido que [...] transformaram em edifício deseja perder seu caráter como tal e exibir somente a condição material de um dos elementos da tabela periódica [...]*”.⁴⁰⁵ E, a partir dos pequenos ajustes feitos nas lâminas, dando um caráter simbólico ao projeto, Moneo afirma que “[...] *sempre fica viva na nossa retina a força iconográfica daquele volume inesperado*”.⁴⁰⁶

No entanto, a estratégia projetual que se apresenta a partir dos procedimentos aos quais a dupla suíça recorre, que evidencia essa exaltação da matéria, tem como ápice o momento que Moneo considera como a invenção do material. Isso ocorre no projeto executado para as adegas Dominus, em Napa Valley, de 1995-7, como descreve Moneo.

“Sem dúvida as adegas Dominus [...] valeriam como justificativa para afirmar que ‘o veículo de expressão da arquitetura são os materiais’. O sólido elementar usado na obra de Herzog & De Meuron, o mais simples dos paralelepípedos, mais distante que arrogante, mais silencioso que loquaz, é agora uma muralha ciclópica formada por gabiões de rocha. [...] A matéria, neste caso, prescinde da forma [...], o que equivale a dizer que pode permanecer ausente e muda no meio, distante do contexto. Somente a matéria permanece, somente ela tem direito à expressão. Assim acontece neste projeto em que, sem dúvida, a invenção do material é seu traço mais característico. Para Herzog & De Meuron, como vimos, essa invenção marca o ponto culminante de sua carreira [...]”.⁴⁰⁷

A partir de então, as obras seguintes analisadas por Moneo não remetem a comentários mais profundos acerca dos arquitetos suíços, tendo em vista que tais projetos pressupõem o que seria a busca dessa nova fase na carreira deles. Porém, como dito anteriormente, em virtude da impossibilidade de se afastar, cronologicamente falando, da produção arquitetônica de Herzog & De Meuron, Moneo não consegue estabelecer quais seriam as novas estratégias

⁴⁰⁵ Idem.

⁴⁰⁶ Idem.

⁴⁰⁷ Idem. p. 352.

utilizadas por eles a partir do momento que identifica o ápice alcançado na obra da adega Dominus. Alguns projetos insinuam uma mudança de rumo, tal qual o Rudin Haus, em Leymen-HT, Rhin, de 1996-7, onde os arquitetos suíços abrem mão da ausência de elementos figurativos e tipológicos. “[...] *se antes Herzog & De Meuron acreditavam que a expressão arquitetônica estava depositada na matéria, agora parecem interessados em resgatar a noção de tipo, dando a entender que somente resta a imagem e não a estrutura [...]*”.⁴⁰⁸ Outro caminho sugerido por Moneo seria o abandono da busca pelo prisma perfeito, que pode ser percebido no projeto de escritórios de marketing para a Ricola, de 1997-9. Essa ausência de uma definição clara dos limites entre o espaço configurado pela arquitetura e o exterior, pode ser uma das premissas que os arquitetos suíços tenham dado sequência, se olharmos para as obras mais recentes desenvolvidas por eles. No entanto, seria uma interpretação livre que, naquela altura, Moneo não poderia identificar, e por isso sua leitura sobre Herzog & De Meuron se coloca muito mais com incertezas acerca desses novos procedimentos.

⁴⁰⁸ Idem. p. 355.

ANEXO B . Tabelas

Para acesso às tabelas relacionadas abaixo, favor utiliza o endereço eletrônico abaixo:

<https://drive.google.com/open?id=1YPBnqNV6uGbUhvoYO63xnrq2Qerha8Lq>

1. Tabela geral
2. Tabelas específicas
 - 2.1. James Stirling
 - 2.2. Robert Venturi
 - 2.3 Aldo Rossi
 - 2.4. Peter Eisenman
 - 2.5. Alvaro Siza
 - 2.6. Fran Gehry
 - 2.7. Rem Koolhaas
 - 2.8. Herzog & De Meuron
3. Tabela rizoma
4. Mapa-múndi
5. Linha do tempo