

7. Arquitetura e racionalismo

7.1. Racionalismo moderno: deslocamentos da filosofia, ciência e arte

De acordo com Jürgen Habermas (1929) “Enquanto a teoria da modernidade se orientou pelas categorias da filosofia da reflexão, pelos conceitos de conhecimento, de tomada de consciência e de consciência de si, é óbvia a relação interna com o conceito de razão ou de racionalidade.”²⁶² Por outro lado, o pensamento moderno se caracteriza também por uma consciência histórica inédita, uma outra relação com tempo definida como “presentificação reflexiva do lugar que nos é próprio a partir do horizonte da história em sua totalidade”, distinguindo-se do passado “pelo fato de que se abre ao futuro.”²⁶³ Citando alguns trechos do ensaio de Reinhart Koselleck, “Campo de Experiência e Horizonte de Expectativas” (1979), Habermas enfatiza que essa consciência do presente aparece expressa no conceito de “novos tempos” ou “tempos modernos”, a partir “da cesura que o Iluminismo e a Revolução Francesa significaram para os seus contemporâneos mais esclarecidos”, constituindo uma perspectiva para a filosofia da história ²⁶⁴ segundo a qual a modernidade é o início de uma nova época histórica onde o presente gera continuamente o novo a partir de si – daí o uso generalizado da idéia de movimento – ao mesmo tempo em que se acredita romper com o passado. Segundo os termos de Habermas, a essas noções segue-se que

²⁶² HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. P. 109.

²⁶³ Idem. PP. 10-11.

²⁶⁴ A Filosofia da História, tal como concebida por G. W. F. Hegel, se, por um lado, demonstra uma aguda percepção da virada epistemológica que se operava então na cultura ocidental, por outro deu a ela uma concepção idealista na qual a noção linear da história aparece sob o signo de um apologetico progresso do espírito como se vê no comentário e citações seguintes de Habermas: “O espírito do tempo (*Zeitgeist*), um dos novos termos que inspiram Hegel, caracteriza o presente como uma transição que se consome na consciência da aceleração e na expectativa da heterogeneidade do futuro: ‘Não é difícil ver’ escreve Hegel no prefácio à *Fenomenologia do Espírito*, ‘que nosso tempo é um tempo de nascimento e de passagem para um novo período. O espírito rompeu com o seu mundo de existência e representação e está a ponto de submergi-lo no passado, e [se dedica] à tarefa de sua transformação... A frivolidade e o tédio que se propagam pelo que existe e o pressentimento indeterminado do desconhecido são indícios de algo diverso que se aproxima. Esse desmoronamento gradual é interrompido pela aurora, que revela num clarão a imagem do novo mundo.’ Com esse ‘magnífico despertar’ alcançamos, assim pensa ainda o velho Hegel, ‘o último estágio da história, o nosso mundo, os nossos dias.’” Idem.

Um presente que se compreende a partir do horizonte dos novos tempos, como a atualidade da época mais recente, tem de reconstituir a ruptura com o passado como uma *renovação contínua*. É nesse sentido que os conceitos de movimento, que no século XVIII, juntamente com as expressões “modernidade” ou “novos tempos”, se inserem e adquirem os seus novos significados, válidos até hoje: revolução, progresso, emancipação, desenvolvimento, crise, espírito do tempo etc. Estas expressões tornaram-se palavras-chave da filosofia hegeliana. Elas lançam uma luz histórico-conceitual sobre o problema que se põe à cultura ocidental como consciência moderna, elucidada com o auxílio do conceito antitético de “tempos modernos”: a modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, *ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade*. A modernidade vê-se referida a si mesma, sem a possibilidade de apelar para subterfúgios. Isso explica a suscetibilidade da sua autocompreensão, a dinâmica das tentativas de afirmar-se a si mesma, que prosseguem sem descanso até os nossos dias.²⁶⁵ [grifos do autor]

Seguindo o raciocínio de Habermas, encontra-se a afirmação de que foi no “domínio da crítica estética que, pela primeira vez, se tomou consciência do problema de uma fundamentação da modernidade a partir de si mesma”, algo que se esclarece pelo acompanhamento da história do conceito de “moderno”. Tomando como referência concepções contidas no ensaio de H. R. Jauss, “Origem e Significado da Idéia de Progresso na *Querelle des Anciens et des Modernes*” (1964), Habermas assinala que o processo de distanciamento do modelo da arte antiga foi introduzido, no início do século XVIII, pela “célebre” *Querelle*, quando o “partido dos modernos insurgem-se contra a autocompreensão do classicismo francês” assimilando o “conceito aristotélico de perfeição ao de progresso, tal como este foi sugerido pela ciência natural moderna.” Ao questionar a prática da imitação dos modelos antigos e as “normas de uma beleza absoluta”, “supratemporal”, através de argumentos “histórico-críticos”, os “modernos” mostravam que já tinham noção de “critérios do belo relativo ou condicionado temporalmente, articulando com isso a autocompreensão do Iluminismo francês como a de um novo começo de época.” No entanto, o adjetivo “moderno”, conforme Habermas, foi “substantivado só muito mais tarde, aproximadamente nos meados do século XIX e, pela primeira vez, ainda no domínio das belas-artes. Isso explica por que as expressões *Moderne* ou *Modernität*, *Modernité*, conservam até hoje um núcleo de significado estético, marcado pela autocompreensão da arte de vanguarda.” Assim o filósofo considera que “Na experiência fundamental da modernidade estética, intensifica-se o problema da autofundamentação, pois aqui

²⁶⁵ Idem. PP. 11-12.

o horizonte da experiência de tempo se reduz à subjetividade descentrada, que se afasta das convenções cotidianas.”²⁶⁶

O recurso à análise desenvolvida por Habermas, tal como resumidamente exposta acima, permite delinear um quadro conceitual da modernidade que leva a pensar alguns pontos fundamentais para a reflexão que ora se propõe. O lugar que o autor confere ao campo da estética, situando-a na própria gênese das transformações gerais do pensamento e das atividades que, em torno do final do século XVIII, configuram a “modernidade epistemológica”, para usar a designação sintética de H. U. Gumbrecht, traz à tona a questão de como as diferentes artes visuais se posicionam frente a essas transformações que foram igualmente protagonizadas e mutuamente influenciadas pelo discurso filosófico e pela pesquisa científica. Se, na esfera da especulação filosófica Habermas destaca tanto a condição auto-reflexiva como novo paradigma do pensamento – o qual se enuncia na *Crítica* kantiana – assim como a concepção hegeliana de tempo histórico como agente incondicional de mudanças, na área da ciência, o método empírico almeja o estatuto de um saber absoluto, entendendo-se o progresso técnico como principal agente de mudanças. Nesse cenário, entre a filosofia e a ciência, replica-se o conflito moderno entre a razão crítica e a razão instrumental ou entre a lógica conceitual-especulativa, em que o conhecimento é subjetivado e relativizado, e a lógica prática e funcional, em que o conhecimento é passível de comprovação. Nessas duas vias antitéticas de produção de conhecimentos encontra-se, conforme assinalado por Habermas, e citado logo no início desta Introdução, uma relação interna e evidente com o conceito de racionalidade.

Frente a uma tal polaridade a questão de como se situa e atua a atividade artística, nos termos da concepção e da condição moderna, começa a delinear-se no século XVIII a partir da objeção ao estatuto autoritarista conferido ao modelo clássico-acadêmico. O artista, de um modo geral, busca a liberação da imaginação e visa a autonomia de seu trabalho. Porém, é no século seguinte que o fazer artístico, confrontando diretamente a resistência de um sistema conservador e decadente, parte decididamente para “extrair de si mesmo sua normatividade”, de acordo com a reflexividade moderna pela qual se torna uma pesquisa auto-

²⁶⁶ Idem, P.2.

referente, sem, no entanto, como já apontado, deixar de ser elaboração e construção de visões do mundo. Todavia, a autonomia conquistada pela arte possui laços não apenas com o discurso crítico e idealista da filosofia, mas também com a positividade da pesquisa científica.

Na dimensão teórica, a concepção de pura visibilidade de Fiedler, descende, em seu aspecto mais relevante, da teoria do conhecimento de Kant, associada à teoria da linguagem, o que permitiu o desenvolvimento de um conceito fundamental de forma como pura aparência e não como substância ou coisa em si. Tampouco a forma para Fiedler é portadora de uma essência ou idéia que se esconde por trás de sua aparência: na própria aparência da forma reside seu sentido. Conforme detalhadamente esclarecido no item 3, essa noção estende-se a qualquer campo da produção de conhecimento, e à própria realidade, que só se manifesta e ordena através do discurso da linguagem. Sendo a linguagem também uma forma, constituída por uma relação de interdependência com o pensamento, e regida por determinadas convenções relacionadas ao seu objeto de conhecimento, este se constitui em relação à visada subjetiva do sujeito. A íntima relação entre o pensamento de Fiedler e o grande laboratório de experiências em que a arte moderna se transformou, transformando os paradigmas da inteligência formal e visual do século XX, é uma indicação suficiente da conexão entre os campos da especulação filosófica e da pesquisa artística. Alan Colquhoun comenta que Alois Riegl e Henrich Wölfflin, além de Franz Wickhoff, foram “fortemente influenciados pela teoria da ‘visibilidade pura’ de Konrad Fiedler e todos, por sua vez, influenciaram a atmosfera intelectual da vanguarda artística do início do século XX.”²⁶⁷

Por outro lado, a relação da arte moderna com a ciência comporta outros dados de certo modo resultantes da valorização conferida no século XIX à razão técnica como motor do progresso. Em alguns momentos é possível notar uma vontade de aproximação da arte com a ciência, algo que se percebe, por exemplo, na ambigüidade da pesquisa Impressionista que, se por um lado, se esforça por captar a pura sensação ótica, no sentido fiedleriano de que ela seria parte integrante das qualidades específicas das artes visuais, por outro, há um grau de positivismo

²⁶⁷COLQUHOUN, Alan. “Racionalismo: um Conceito Filosófico na Arquitetura”. In: *Modernidade e tradição Clássica. Ensaio sobre Arquitetura*. P.85.

em sua busca de fundamentos científicos para representar o modo como a percepção visual opera a fim de transferi-lo para a imagem artística, acreditando alcançar assim a representação da realidade que se apreende pelo olhar.

Entretanto, de um modo geral, o posição inicial da arte e do artista na sociedade moderna, como bem define Giulio Carlo Argan, é de uma permanente tensão, tendo em conta que “Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocasse a transformação das estruturas e finalidades da arte, que constituíra o ápice e o modelo da produção artesanal.” Os artistas tornam-se, conforme os termos do historiador, “intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes. O artista *bohémien* é um burguês que repudia a burguesia, da qual despreza o conformismo, o negociismo, a mediocridade cultural.”²⁶⁸ Um dos exemplos mais claros dessa fissura entre valores inconciliáveis verifica-se na trajetória de Van Gogh que, conforme análise de Argan, dá início “ao drama do artista que se sente excluído de uma sociedade que não utiliza seu trabalho, fazendo dele um desajustado, candidato à loucura e ao suicídio. E não só o artista: uma sociedade exclusiva do lucro não pode senão rejeitar aquele que, preocupado com a condição e o destino da humanidade, desmascara sua má consciência. [Em Van Gogh] a arte deve se inserir no ativismo geral como uma força ativa, todavia de sinal contrário: cintilante descoberta da verdade contra a tendência crescente à alienação e mistificação. A técnica da pintura deve opor-se à técnica mecânica da indústria, como um *fazer* gerado pelas forças profundas do ser: o *fazer ético* do homem contra o *fazer mecânico* da máquina.”²⁶⁹ (grifos em itálico do autor, sublinhados meu).

O caso talvez o mais radical, de Van Gogh representa, entre outras posições assumidas pela da arte moderna, aquela em que o artista ao mesmo tempo em que se volta para a reflexão e pesquisa das questões relativas à lógica interna e exclusiva do seu fazer, se coloca numa posição de distanciamento crítico, entendendo o espaço da produção artística como último reduto de liberdade e resistência frente a uma realidade com a qual não se identifica e que parece hostil. Preservar esse distanciamento é condição vital para evitar qualquer

²⁶⁸ ARGAN. Giulio Carlo. *Arte Moderna*. PP 14 -17.

²⁶⁹ Idem. PP. 123-124.

contaminação de valores associados a essa realidade e garantia para o exercício de um trabalho guiado pela sensibilidade poética e liberdade.

A experiência traumática da primeira guerra, contrariando o determinismo positivista da história, é responsável porém por um deslocamento do lugar até então definido como próprio da arte. Esse deslocamento tem o efeito de provocar, entre alguns artistas, uma inflexão na compreensão do sentido e da função que a arte deveria ter no âmbito de uma sociedade que havia deixado se levar pelo irracionalismo da guerra. Se antes, de modo geral, o artista se protegia e isolava para assegurar sua livre pesquisa, no pós-guerra manifesta-se o sentimento, até certo ponto de fundo moral, de que havia um dever a cumprir. Sendo portador de valores herdados do Iluminismo e dotado de um saber capaz de produzir objetos exemplares, alguns artistas desenvolvem uma convicção de que através de seu trabalho poderiam intervir na realidade clamando pelo restabelecimento da razão. De acordo com esse novo contexto e ponto de vista, configura-se a intenção, como define Argan, “de reformar na estrutura o *funcionamento* interno e portanto o processo genético da operação artística, com o intuito de poder propô-la como modelo de função: não mais se reconhece um valor *em si* na obra de arte, mas apenas um valor de demonstração de um procedimento exemplar ou, mais precisamente, de um tipo de procedimento que implica e renova a experiência da realidade. Pode-se dizer, pois, que nesse período se realiza a transformação do sistema ou estrutura da arte, passando de representativa a funcional.”²⁷⁰ (grifos em itálico do autor, sublinhado meu)

O raciocínio de Argan, ao descrever a nova proposição designada para arte – de ser a “demonstração de um procedimento exemplar” para uma sociedade em crise – entende que nessa “transformação” há uma renúncia ao componente que ele designa como representativo da arte, algo que, pelo menos do ponto de vista contemporâneo, não parece evidente. Pois os movimentos artísticos mais diretamente envolvidos com essa nova perspectiva – que subentende na arquitetura a construção do conceito de funcionalismo e a absorção da noção moderna de projeto –, o Construtivismo russo e o Neo-Plasticismo holandês, estavam simultaneamente radicalizando a pesquisa iniciada pelo Cubismo,

²⁷⁰ Idem, Ibidem.

elaborando uma poética elementar da linguagem e efetivando o rompimento da arte moderna com referentes externos ao seu próprio campo. Portanto, as duas direções para as quais esses movimentos apontam, longe de serem excludentes, são complementares, ou seja, a concepção da arte abstrata de base geométrica e racional e a intenção de representar um modelo de ordem tendo em vista conduzir a configuração de uma nova sociedade, socialista ou funcional, estavam condicionadas entre si. É de se notar que nesse último aspecto, projetivo, dos movimentos construtivistas, subjaz uma certa assimilação da teleologia hegeliana, com toda sua carga idealista. No entanto, contrariando a previsão de Hegel que decretara o fim da arte, é a ela que caberia agora guiar o progresso histórico rumo a uma realidade regulada pela razão. Na base desse projeto encontra-se uma elaboração artística cuja concepção formal, acredita-se, é dotada de uma potência transformadora, de modo que o conceito de forma implícito nesse novo contexto acentua seu dado inteligível, com o diferencial de que nesse momento tal conceito se associa a uma finalidade definida *a priori*. Para que essa finalidade se cumprisse a concepção formal, desdobrando o fundamental conceito fidleriano de clareza, busca agora a transparência da articulação de seus elementos constitutivos a fim de corresponder às noções modernas de racionalidade e funcionalidade. É nesse ponto que se coloca uma das questões mais importantes desse deslocamento efetivado pela arte que é a sua interseção com os fundamentos da arquitetura moderna. Essa questão será examinada a seguir adiantando desde já que, como assinala Alan Colquhoun, “Entre todas as artes, a arquitetura é aquela em que é menos possível se excluir a idéia de racionalidade” admitindo que a definição de “racional” em arquitetura não é um conceito estático e imutável, “mas um conceito que tem variado segundo a constelação de idéias predominantes em determinadas fases históricas.”²⁷¹ No entanto, costuma-se entendê-lo como um procedimento mental que, conforme Colquhoun, envolve “a intervenção de uma regra ou lei entre a experiência direta do mundo e qualquer *práxis* ou *techné* como a arquitetura, [e] é esta noção – a de que a arquitetura é o resultado da aplicação de regras gerais, segundo a idéia de ordens, estabelecidas como uma operação da

²⁷¹ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica. Ensaios sobre Arquitetura*. P. 67.

razão – que deve ser tomada como a definição mais geral do racionalismo em arquitetura.”²⁷²

7.2.

Arquitetura moderna: racionalismo e funcionalismo

A teoria da arquitetura moderna, assim como a crítica, tomou um contorno bastante distinto daquele que se formou na área da pintura e escultura, ainda que “a influência da teoria artística geral sobre a arquitetura [tenha sido] tão forte quanto, ou mesmo mais forte do que, a da tecnologia, como [Sigfried] Giedion demonstrou tão eloqüentemente em *Espaço, Tempo e Arquitetura*.”²⁷³ Para Alan Colquhoun, a arte moderna se distanciou da realidade extrínseca à ela tornando-se uma

[...] exploração das formas puras, cujos significados eram imanentes e reflexivos [e] foi com essa aparência que a arte tornou-se o paradigma para a arquitetura na década de 20. A antiga ligação entre arquitetura enquanto abrigo e a arquitetura enquanto significado transcendental havia se perdido e uma nova unidade que atribuía valor transcendental à função em si foi vislumbrada dentro da teoria do funcionalismo. Essa ficção fundamentava-se em determinada constelação de eventos culturais; uma vez tendo essa constelação se dissolvido, a fusão entre propósito material e significado transcendental também se perderia. O resultado é que tudo o que não pode ser atribuído à conveniência prática é deixado sem um corpo teórico que o sustente.²⁷⁴

A citação acima é importante na medida em que esclarece até que ponto a teoria – que geralmente define o escopo de uma disciplina – da arquitetura moderna estava vinculada à teoria do funcionalismo e o quanto o processo de depuração formal das outras artes visuais foi incorporado e instrumentalizado pois se adequava, pela clareza de sua geometria, à chamada “estética da máquina”, um termo que designa o desejo da arquitetura moderna de aderir ao presente, ao *Zeitgeist* moderno segundo o conceito de progresso permanente das técnicas mecânicas de produção, abrindo, desse modo, um “horizonte de expectativas” no sentido que Koselleck dá a essa categoria da história, como uma específica orientação para o futuro da época moderna, na qual a experiência do progresso

²⁷² Idem. P.68.

²⁷³ Cf. Colquhoun. *Op. Cit.* Introdução, P. 18.

²⁷⁴ Idem. PP. 19-20.

confere ao horizonte de expectativa uma qualidade histórica nova, que sempre pode ser encoberta pela utopia.²⁷⁵

Ao mesmo tempo, os primeiros esforços de se conceber narrativas históricas do movimento moderno em arquitetura são, segundo Colquhoun, uma tentativa de “dotar o modernismo de uma genealogia, traçando suas origens a uma conjuntura do século XIX, ou mesmo XVIII”. Os historiadores que seguiram por essa via, entre os quais o autor cita [Nikolaus] Pevsner e Giedion, [Leonardo] Benévolo, [Peter] Collins e [Kenneth] Frampton, reforçaram a “noção positivista de que a história é uma progressão contínua, coerente e, em geral, benéfica” que envolve também a noção de “novidade” sem, no entanto, deixar de entender que o presente se desenvolve a partir do passado, de modo que a “arquitetura do presente contém evidências de características herdadas.”²⁷⁶ Por fim, os arquitetos modernos, em sua grande maioria “foi motivada por ideais sociais progressistas [vendo] seu trabalho como uma grande narrativa que lhes conferia uma razão de ser coletiva e um contexto filosófico e social no qual se poderia inserir a arquitetura.”²⁷⁷

Esse quadro sucinto, traçado segundo os parâmetros da análise de Alan Colquhoun, apresenta uma visão das características que o pensamento da arquitetura moderna adquiriu ao longo da primeira metade do século XX. Nele chama atenção o fato de que não se constituiu um referencial teórico próprio e auto-reflexivo, ou constituiu-se por “empréstimos”, assimilando princípios de outras áreas do pensamento moderno. Nota-se nesse ponto uma situação de contradição pois, se por um lado, houve um significativo processamento da linguagem, da inteligência formal e estrutural da arquitetura, por outro, o discurso teórico manteve-se, de modo quase unânime e ao contrário das outras artes visuais, atrelado a elementos extrínsecos a seu campo específico, ou como mencionado acima por Colquhoun, sem sustentação em relação a tudo que não concernia ao quesito prático-funcional que predicava o projeto de transformação social. A percepção dessa contradição começou a delinear-se por volta da década

²⁷⁵ REINHART, Koselleck. “‘Espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’: duas categorias históricas”. IN: *Futuro do Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. P. 317.

²⁷⁶ Idem. P.17.

²⁷⁷ Idem, Ibidem.

de 1950, em parte pelo impacto do segundo pós-guerra que gerou uma onda de ceticismo, mas também em consequência da nova composição das forças políticas e econômicas entre as nações, na qual os Estados Unidos assume uma posição incontestada de liderança. No âmbito da cultura artística essa liderança manifesta-se pela aquisição e importação intensiva da arte europeia moderna por parte da elite financeira americana, algo bastante simbólico para um país que era visto até então como fundamentalmente pragmático e materialista. Entretanto, como esclarece o historiador e crítico Colin Rowe (1920-1999), “a arquitetura moderna europeia foi importada para a América [porém] sem o seu componente ideológico”²⁷⁸, algo que se nota desde a transmutação do conceito de Walter Gropius de “International Architecture” em “International Style”, conforme designação do arquiteto Philip Johnson e do historiador Henry-Russell Hitchcock para o catálogo da exposição montada por eles no MoMA em 1932, na qual pretendiam apresentar um panorama da arquitetura europeia ao público norte-americano. A consolidação dessa “apropriação” se dá inicialmente com a incorporação da “estética moderna como símbolo de inovação na arquitetura das grandes corporações empresariais”²⁷⁹, propagando-se na década de 1950 nos centros urbanos como um estilo amplamente utilizado, repetido e finalmente banalizado pelas empresas de construção.

Frente a um tal contexto em que se percebe, primeiro, que os “europeus não tinham sido muito bem sucedidos na implementação de sua agenda social”²⁸⁰ e, segundo, que o discurso produzido pelos teóricos e arquitetos modernos cerceara o procedimento auto-crítico, emerge, não só entre os especialistas mas também entre os próprios arquitetos, um sentimento de urgência e necessidade de se fazer uma revisão crítica da arquitetura moderna, dando assim, tardiamente, início ao pensamento reflexivo que na pintura teve início no final do século XIX, mas que na arquitetura foi “atropelado” pelo dogma do funcionalismo. Em meados dos anos 1960 Kenneth Frampton (1930) admitia a crescente carência de “uma base teórica realista sobre a qual fundar o nosso trabalho” e que ele fazia parte da “última geração de estudantes a alimentar o projeto de criar modelos

²⁷⁸ ROWE, Colin. *Five Architects*. Introdução, P. 15.

²⁷⁹ Cf. Kate Nesbitt. In: NESBITT, Kate. (org) *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. Introdução, P. 23.

²⁸⁰ Idem, *Ibidem*.

urbanos utópicos.”²⁸¹ A passagem entre as décadas de 1960 e 1970 constituem o grande momento em que a arquitetura começa a empreender uma investigação que se volta sobre si e a questionar o estatuto dos valores propagados até então, buscando firmar sua autonomia. O sintoma mais evidente dessa nova postura é, conforme informação de Kate Nesbitt, “a organização de exposições e publicações, bem como a criação de instituições dedicadas à teoria.”²⁸² Entre os institutos formados com o propósito de se tornarem centros de estudo encontra-se o IAUS [Institute for Architecture and Urban Studies] fundado em 1967 em Nova Iorque por um grupo de arquitetos tendo à frente Peter Eisenman (1932). O IAUS se distingue pela intensa atividade editorial, de boletins, revistas e livros, além da promoção de cursos, palestras, simpósios, mesas-redondas e exposições.²⁸³

Peter Eisenman que, entre outros arquitetos, situa-se no núcleo do pensamento mais denso da teoria da arquitetura contemporânea, desenvolveu uma das análises críticas mais contundentes da teoria do funcionalismo moderno. No artigo “O pós-funcionalismo” (1976), publicado originalmente em uma das revistas do IAUS, a *Oppositions*, o arquiteto escreve que

²⁸¹ FRAMPTON, Kenneth. “Place-form and Cultural Identity”. In: THACKARA, John (org). *Design after Modernism: Beyond the Object*. PP.51-52. Apud: NESBITT, Kate. *Op. Cit.* P. 22.

²⁸² Idem, Ibidem.

²⁸³ Cf. Nesbitt, Kate. Idem, Ibidem. O IAUS manteve-se ativo até o ano de 1985 e muitos de seus membros eram professores da universidade de Princeton, inclusive Eisenman.. Outro centro que contribuiu para o debate teórico da arquitetura, numa outra linha de pensamento chamado genericamente de “neo-racionalismo”, foi o Instituto de Veneza criado em 1968 e ainda em atividade. Em torno dele fundaram-se outros centros menores ligados ao Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza. Nessa cidade reuniram-se diversos arquitetos italianos envolvidos com as questões de natureza teórica entre os quais destacam-se Manfredo Tafuri, Aldo Rossi e Vittorio Gregotti, diretor da revista *Casabella*, que ao afirmar a seguinte sentença mostra claramente a mudança de atitude que se formou no meio arquitetônico em torno da década de 1970: “Para um arquiteto, dirigir uma revista, ensinar ou participar de debates públicos é uma forma de cultivar a reflexão teórica, não como uma atividade isolada, mas como um aspecto indispensável do seu ofício projetual. Na verdade a teoria e a história foram e ainda são dois importantes componentes do projeto, pelo menos para a minha geração.” GREGOTTI, Vittorio. “The Necessity of Theory”. *Casabella* n. 494, P.13. Apud: NESBITT, Kate. *Op. Cit.* P. 23. Além disso, vários outros arquitetos se envolveram, de modo independente, com a tendência, de certa forma recente, de exercer uma constante reflexividade em torno daquilo que é da competência da arquitetura, escrevendo e publicando textos como é o caso de Bernard Tschumi, Ignasi de Sola-Morales, Álvaro Ciza, Rem Koolhaas e outros. Em comum entre todos esses arquitetos-pensadores, encontra-se a preocupação com as questões da contemporaneidade e, em alguns, a reflexão sobre os limites da teoria da modernidade em contraste com sua qualidade artística que em muitos casos vem sendo reprocessada.

Em algum momento do século XIX, ocorreu uma virada crucial no pensamento ocidental – que podemos definir como a virada do humanismo ao modernismo. Mas na maior parte das vezes, em sua obstinada adesão aos princípios da função, a arquitetura não participou nem compreendeu os aspectos fundamentais dessa mudança. Ao que parece, a diferença latente entre a natureza das teorias humanista e modernista passou despercebida para esses que hoje falam em ecletismo, pós-modernismo ou neo-funcionalismo. E a diferença não foi notada exatamente porque essas pessoas vêem no modernismo uma mera expressão estilística do funcionalismo e entendem o funcionalismo como uma proposta teórica fundamental na arquitetura. Na verdade, a idéia de modernismo rasgou uma fenda nessas atitudes, ao mostrar que a dialética forma e função tem uma base cultural.²⁸⁴

As afirmações acima são, até certo ponto, surpreendentes pela radical consideração, em última instância, de que a arquitetura moderna não estava em consonância com o pensamento moderno, uma configuração no mínimo estranha à qual Eisenman remete a uma espécie de obliteração provocada pela adesão incondicional à teoria do funcionalismo. O arquiteto fundamenta tais afirmações baseando-se na idéia de que o equilíbrio que existia “no interior da prática humanista” no qual tanto a função como a forma eram “investidos de uma visão idealista da relação entre o homem e o mundo objetivo”, foi rompido com a industrialização “devido à necessidade de compatibilizar problemas de natureza funcional mais complexa.” Assim “a arquitetura foi se tornando uma arte cada vez mais social ou programática [e] à medida que as funções adquiriam maior complexidade, a capacidade de manifestar a forma-tipo pura foi erodindo [...], perdendo importância como objetivo realizável e o equilíbrio foi perdendo força enquanto aspecto fundamental de toda a teoria.”²⁸⁵ Nesse ponto Eisenman abre um parêntese para ponderar que Le Corbusier “talvez” tenha sido o “único arquiteto na história recente a conseguir combinar uma malha ideal com a *promenade architecturale* como materialização da interação original.” Mas a perda do antigo equilíbrio provocou, de um modo geral e de acordo com o arquiteto, uma reviravolta, nos últimos cinquenta anos, que levou os arquitetos a entenderem o projeto “como o produto da aplicação de alguma versão excessivamente simplificada do preceito ‘a forma segue a função.’”²⁸⁶, uma situação que persistiu “até mesmo nos anos imediatamente posteriores à segunda Guerra Mundial, quando talvez se esperasse que ela fosse radicalmente alterada”.

²⁸⁴ EISENMAN, Peter. “O pós-funcionalismo”. In: *Uma Nova Agenda para a Arquitetura*. P. 99.

²⁸⁵ Idem. PP. 97-98.

²⁸⁶ Idem. P. 98.

Eisenman procura mostrar que até o final da década de 1960 “ainda se acreditava que as teorias e polêmicas iniciais do movimento moderno pudessem manter viva a arquitetura” citando como exemplo dessa crença o chamado “funcionalismo revisionista” inglês de Reyner Banham, Cedric Price e do grupo Archigram. Esse revisionismo, “que nada mais era do que um neo-funcionalismo” manteve, diz Eisenman, “com sua idealização da tecnologia, o mesmo positivismo ético e a mesma neutralidade estética que predominou nas polêmicas do pré-guerra.”²⁸⁷

Pode-se acrescentar aqui outro exemplo do recrudescimento do funcionalismo no pós-guerra pelos fundamentos que permeiam desde sua fundação a Escola de Ulm (1953). Apesar de dirigida inicialmente por um ex-aluno da Bauhaus, Max Bill, a noção de forma e os princípios projetuais são radicalmente direcionados para o campo da ciência, replicando um positivismo destituído porém de conotações éticas. Estas são substituídas por um objetivismo drástico pelo qual a chamada “ciência da boa forma” se define em termos de uma adequação integral à tecnologia mais avançada dos meios de produção em massa. Quando em 1956 Tomás Maldonado assume a direção da Escola a visão neo-funcionalista de Bill passa para o patamar de um funcionalismo ortodoxo conforme a concepção do que o novo diretor denominou de “operacionalismo científico”, que bania do pensamento projetivo qualquer associação com a pesquisa artística por considerá-la um dado de subjetividade, ou de expressividade, que atrapalha a comunicação da função, criando um “ruído” na relação com sujeito. Se é possível falar de ética no pensamento ulminiano, ela se apresenta enquanto preocupação em alcançar o grau mais elevado possível de depuração da forma a fim de não apenas se ajustar ao máximo às exigências produtivas, mas também para se evitar qualquer tipo de empecilho ou desperdício que viesse a dificultar e encarecer a produção em série. Nesse aspecto talvez seja possível fazer um recuo e associar tais preocupações à crítica de Adolf Loos (1870-1933) ao ornamento que está igualmente associada à condenação moral do desperdício como se percebe na afirmação de que “O ornamento é energia de trabalho desperdiçada e, portanto, saúde desperdiçada – sempre o foi. Mas hoje ele também significa material desperdiçado. E ambos significam capital

²⁸⁷ Idem, *Ibidem*.

desperdiçado.”²⁸⁸ Segundo Theodor Adorno (1903-199) a condenação de Loos ao ornamento representa também a “crítica daquilo que perdeu o seu significado funcional e simbólico”, ressaltando a “dinâmica histórica contida no conceito de ornamento” uma vez que “o que era funcional ainda ontem pode se tornar o oposto amanhã.”²⁸⁹

Entretanto, conforme Eisenman aponta em seu ensaio, “a crescente substituição de critérios morais por fundamentos de natureza mais formal” a partir de meados da década de 1960 “gerou uma situação que hoje pode ser considerada como a origem de um impasse funcionalista, uma vez que a principal justificativa teórica do modernismo para as composições formais era um imperativo *moral* que se tornou inútil na experiência contemporânea”, gerando também a percepção atual de que havia então um “positivismo fora do lugar”, algo que se deduz da possibilidade de entender o funcionalismo como igualmente descendente de uma visão idealista da realidade pela qual a arquitetura é produzida segundo um “processo eticamente constituído de ‘doação de forma’”²⁹⁰. Eisenman acredita que “por revestir essa ambição idealista com as formas radicalmente desnudas da produção tecnológica, o funcionalismo deu impressão de representar uma ruptura com o passado pré-industrial [quando] na realidade ele nada mais é que uma fase tardia do humanismo, não uma alternativa a ele.” Por isso, não se poderia considerar o funcionalismo como “manifestação direta do que se chamou de ‘sensibilidade modernista’.”²⁹¹ Esta última afirmação do arquiteto levanta uma questão de difícil resolução pois associa-se à dúvida do quanto a idéia de projeto pode comportar a noção de deslocamento do sujeito moderno, ou seja, incorporar o fim da “fábula do eu solar”, a fragmentação do sujeito e a fragmentação do mundo moderno tal como Kant apresentou através da lógica conceitual da filosofia crítica. Será o arquiteto, como aquele que projeta, sempre um ordenador e portanto um humanista? Essa é, de fato, uma das questões, entre outras, que a arquitetura moderna não se colocou pela ausência da autocrítica que as outras artes processaram, dando margem a manobras críticas tal como o fez por exemplo Duchamp, trabalhando no registro do sujeito descentrado que, de modo

²⁸⁸ LOOS, Adolf. *Sämtliche Schriften I*. P.314. Apud: ADORNO, Theodor H. “Funcionalismo hoje” In: *Gávea* 15. P. 665.

²⁸⁹ ADORNO, Theodor H. *OP. Cit.* P.657.

²⁹⁰ EISENMAN, Peter. *Op. Cit.* PP. 98-99

²⁹¹ . Idem. P.99

desconcertante problematiza, entre outras, a noção de autoria com o *ready-made*. Ou ainda o Surrealismo que coloca na agenda moderna seu lado obscuro e o dado de irracionalidade que tentava se encobrir, mas que nunca deixou ser o par, não oposto, mas constitutivo da própria razão moderna. É claro que todo discurso e esforço da arquitetura moderna, dos Construtivismos à Bauhaus, em seu apelo à razão era movido por intenções progressistas e talvez isso explique em parte sua adesão incondicional ao ideal do progresso por meio da técnica e da ciência, super-dimensionando a capacidade transformadora da sociedade por meio de uma arte engajada ou pela educação artística da massas, promovendo a cultura da razão através de uma lógica formal racional.²⁹²

Nesse ponto adianta-se uma primeira hipótese que esta pesquisa propõe tendo em vista indagar o lugar que ocupa a obra de Oscar Niemeyer no âmbito dessa “sensibilidade moderna”. Se Eisenman situa o denominado “impasse funcionalista” – derivado do esvaziamento do “imperativo *moral*” que acompanhava o idealismo positivista da teoria do funcionalismo – no final da década de 1960, demarcando aí a emergência de uma outra sensibilidade atenta aos dados formais da arquitetura, e se tomar-se a publicação do livro de Robert Venturi, *Complexidade e Contradição em Arquitetura*, publicado em 1966, como uma espécie de “divisor de águas” que ao mesmo tempo também evidencia a crise de sentido e provoca a reflexão crítica da arquitetura, surge a pergunta de como pode ser entendido, na dimensão do discurso modernista – em que o funcionalismo acaba por se tornar uma aporia no seio de sua narrativa –, o pensamento formal de Niemeyer tal como ele se constitui desde o Conjunto da Pampulha inaugurado em 1943. Poderia ser ele considerado uma representação exemplar da contradição de que fala Venturi? Ou uma representação em si de um

²⁹² Impossível resistir a acrescentar, em relação aos pontos tratados nesse parágrafo, a análise que Jürgen Habermas desenvolve acerca de algumas tendências da crítica pós-moderna à modernidade. Nesse caso, destaca-se a vertente que Habermas chama de “anarquista” que de acordo com os termos do autor se “despede” do modernismo “*como um todo*” e, ao “fazer submergir esse continente de conceitos fundamentais, que sustentam o racionalismo ocidental de Max Weber, a razão revela sua verdadeira face – é desmascarada como subjetividade subjugadora e, ao mesmo tempo, subjugada, como vontade de dominação instrumental. A força subversiva de uma crítica à La Heidegger ou à La Bataille, que arranca o véu da razão para exibir a pura vontade de poder, deve simultaneamente abalar a redoma de aço na qual se objetivou *socialmente* o espírito da modernidade. Dessa perspectiva, a modernização social não poderá sobreviver ao fim da modernidade cultural de que derivou, não poderá resistir ao anarquismo ‘imemorial’, sob cujo signo se anuncia a pós modernidade.” (grifos em itálico do autor, sublinhado meu). HABERMAS, Jürgen. *Op. Cit.* PP. 7-8.

outro viés da sensibilidade moderna com seu despreocupado e livre exercício da imaginação, tirando proveito de todas as possibilidades formais que a técnica do concreto armado possibilitava? Essas perguntas apenas antecipam algumas das questões que serão examinadas de modo mais detalhado e cuidadoso no último capítulo desta pesquisa.

É importante destacar ainda, como bem detectou Adrian Forty, que no pensamento da arquitetura moderna a forma é sempre definida em oposição a outros fatores ou valores que permeiam o debate, o pensamento e a produção arquitetônica. O autor enumera uma série dessas oposições seguindo uma ordem cronológica a partir do processo de formação do modernismo, começando pela oposição forma versus ornamento, que seria o primeiro e mais “familiar” uso do termo “forma” como meio de descrever e validar a noção de uma arquitetura que deveria se despojar do elemento ornamental. Forty cita o crítico alemão Adolf Behne (1885-1948) que em 1920 escreveu que “O conceito de ‘forma’ não lida com acessórios, decoração, gosto ou estilo [...] mas com a capacidade de uma construção se tornar uma estrutura permanente.”²⁹³ Se considerarmos que o que é da ordem do “permanente”, entre todos artefatos feitos pelo homem, é o objeto de arte, cujo valor se mantém e sobrepõe a todas transformações inevitáveis e impostas pelo tempo, pode-se entender que Behne está associando a noção de forma à qualidade artística da arquitetura. No entanto a origem do conceito de forma como oposta ao ornamento encontra-se, apontando para uma outra direção, na crítica de Adolf Loos às obras dos artistas da Secessão vienense na década de 1890. As idéias de Loos se difundem e tornam-se influentes a partir da publicação em 1908 do famoso ensaio “Ornamento e Crime”, que seria uma espécie de proto-funcionalismo.

A oposição seguinte que Forty destaca é aquela em que a forma é tomada “como um antídoto à cultura de massa.” Essa perspectiva tem início nos ataques do arquiteto alemão Hermann Muthesius (1861-1927) ao *Art Nouveau*. Fundador da *Deutscher Werkbund* (1907) a importante associação que reuniu membros representantes das diversas áreas mais liberais da Alemanha, Muthesius propunha a qualificação do produto industrial alemão com base no conceito de *Sachlichkeit*,

²⁹³ BEHNE, Adolf. S/R. Apud: FORTY, Adrian. *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. P.161.

a objetividade necessária para enfatizar, conforme definição de Theodor Adorno, “a competência concreta em oposição a uma estética distanciada e isolada das questões materiais.”²⁹⁴ Adorno observa a “influência duradoura” dos preceitos da *Werkbund* que chegaram até a Bauhaus, pois o então jovem Walter Gropius, na época assistente do arquiteto Peter Behrens, foi um dos primeiros signatários do estatuto de fundação da Associação, que tinha uma programação intensa, promovendo congressos, exposições, publicando catálogos e criando postos de aconselhamento para o público. De acordo com Adrian Forty, para Muthesius a forma não é um simples meio de representação da modernidade, mas o elemento dotado do poder de resistir aos seus piores aspectos, “redimindo a indústria moderna de seus próprios excessos negativos e reconduzindo-a para o campo da cultura.”²⁹⁵ Depois de absorver algumas idéias do Movimento *Arts and Crafts* inglês, principalmente a noção de verdade e honestidade no uso dos materiais, e de projetar alguns trabalhos segundo a concepção inglesa de cidade-jardim para classes operárias, Muthesius passa a defender a adoção do que ele chama forma-tipo, que nada mais é do que a percepção da necessidade de se adaptar ao sistema de standardização desenvolvido pela indústria norte-americana. Recomendando, no famoso congresso da *Werkbund* de 1914, que os artistas incorporassem em seus projetos a forma-tipo o arquiteto desencadeou uma exaltada polêmica entre aqueles que viam nessa idéia o cerceamento da livre expressão da individualidade artística. Porta-voz desse grupo, o belga Henry van de Velde, dirigia então a Escola de Artes e Ofícios de Weimar. Porém, com a eclosão da guerra, logo abandona a Alemanha deixando vago o lugar que viria a ser ocupado em 1919 por Walter Gropius. Em 1921 o novo diretor da agora chamada *Staatliches Bauhaus* apresenta o projeto para produção de casas em série a partir de cinco variantes de módulos cúbicos, formas-tipo elementares, fabricados industrialmente, para serem construídas pelo sistema de montagem, configurando inúmeros modelos de acordo com a demanda do usuário.

²⁹⁴ ADORNO, Theodor W. “Funcionalismo Hoje”. In: *Gávea* 15. P.655.

²⁹⁵ FORTY, Adrian. *Op. Cit.* P. 163. Importante lembrar que na Alemanha o conceito de cultura está vinculado à tradição da *bildung*, da educação e formação da consciência do sujeito sendo esse um dos aspectos que conectam as idéias de Muthesius com os objetivos de Gropius na Bauhaus. A qualificação do produto industrial pela clareza racional da forma tem a função primordial de educar e alçar a sociedade a um nível de cultura (e consciência) mais elevada.

A terceira oposição que Forty menciona é a mais importante para o tema que está em pauta nesta pesquisa: aquela que se elabora em torno da década de 1920 e que coloca em campos opostos a forma e valores sociais. Segundo o autor, nessa época a forma passa a ser “tratada com grande suspeição por alguns arquitetos alemães.” Entre eles, Mies van der Rohe, que em 1923 escreve:

Nós não conhecemos nenhuma forma, somente problemas de construção. Forma não é o objetivo mas o resultado do nosso trabalho. Não existe forma em si e por si mesma. [...] Forma como objetivo é formalismo; E isso nós rejeitamos. Também não buscamos um estilo. Mesmo a desejo de estilo é formalismo.²⁹⁶

Por trás dessa concepção, assinala Forty, encontra-se uma rejeição radical da tradição estética kantiana do século XIX: “Como produto da estética filosófica, a ‘forma’ não tinha lugar no esquema desses arquitetos que viam a arquitetura como pura aplicação da tecnologia com fins sociais [e] de fato a rejeição da forma foi um dos mais claros e explícitos modos de afirmar o vínculo com uma visão da arquitetura comprometida com propósitos sociais. Daí em diante dar atenção a um arquiteto preocupado com a ‘forma’ se tornou um modo de simultaneamente sinalizar seu desprezo por questões sociais.”²⁹⁷ A afirmação categórica de Mies van der Rohe, de certo modo, aponta uma diferença se comparada com a visão de Gropius de que a pesquisa pura da arte era uma etapa fundamental na pedagogia da Bauhaus, a etapa em que o aluno estaria exercitando os processos mentais geradores da forma e que seriam a base para a formulação do projeto, seja de design ou arquitetura. Não à toa, quando assumiu a direção da Bauhaus, em sua fase final, Mies van der Rohe encerrou os cursos de Paul Klee e Wassily Kandinsky, transformando-os em simples *atelier* de pintura em uma posição marginal na Escola.

Essa feição que a arquitetura moderna começa a assumir na década de 1920, dá indícios do modo como crítica europeia, em geral, vai entender a obra de Oscar Niemeyer. Tal feição opõe-se diretamente à teoria elaborada por Fiedler que, no quadro da episteme moderna, entende que a forma é o que distingue a arte como um campo específico e irreduzível do fazer e conhecer humano. Assim, tanto a história como a crítica que se orientam pelos princípios fiedlerianos e

²⁹⁶ ROHE, Mies van der. Apud: FORTY, Adrian. *Op. Cit.* P. 165.

²⁹⁷ Idem. P. 165.

formam um corpo mais ou menos coeso do pensamento formalista, perde, aos olhos dessa vertente da arquitetura, qualquer validade. O termo formalismo ganha a partir daí, e cada vez mais, uma conotação negativa. Forty cita o sentido pejorativo que o artista e crítico Karel Teige (1900-1951) confere ao termo quando em 1929 censura o projeto Mundaneun de Le Corbusier afirmando que “seu óbvio historicismo mostra a inviabilidade de se pensar a arquitetura como arte. Ele mostra o fracasso da estética e das teorias formalistas de Le Corbusier”²⁹⁸

A oposição entre forma e funcionalismo decorre da anterior, sendo uma variante dela, ou sua cristalização terminológica que contribui para consolidar a mais evidente das diferenças entre as concepções modernas em arquitetura. O que Forty destaca nessa antinomia é a reação ao funcionalismo, que foi a tendência dominante por pelo menos quatro décadas. O autor situa o início dessa reação em torno de meados da década de 1960 quando alguns arquitetos começam a absorver certas noções da lingüística, especialmente seu desdobramento em direção ao estruturalismo a partir do pensamento de Ferdinand de Saussure (1857-1913) que, ao concluir que a linguagem é uma forma e não uma substância, abriu um campo de distensão e de uma revigorada investigação teórica, principalmente nos campos da antropologia e da crítica literária. Segundo Forty, “para um grupo de arquitetos holandeses, entre os quais Aldo van Eyck e Herman Hertzberger são os mais conhecidos, e para o arquiteto italiano Aldo Rossi, a proposição de Saussure foi fundamental, incluindo a sua noção de arbitrariedade do signo lingüístico.”²⁹⁹ Tais noções foram tomadas como suporte para confrontar o reducionismo funcionalista sugerindo que a forma na arquitetura antecede e independe de qualquer propósito ou significado associado a ela. Forty comenta também os “vinte anos da cruzada” de Peter Eisenman contra o funcionalismo e que, para ele também, a forma foi o principal instrumento de ataque, afirmando sistematicamente que não há nenhuma correlação direta entre forma e função, assim como entre forma e significado. O arquiteto americano entende que a superação dessas duas correlações equivocadas só pode se dar pela compreensão da “natureza da estrutura da forma em si”³⁰⁰ já

²⁹⁸ TEIGE, Karel. IN: FORTY, Adrian. *Op. Cit.* P. 165.

²⁹⁹ FORTY, Adrian. *Idem*, P. 168.

³⁰⁰ EISENMAN, Peter. IN: FORTY, Adrian. *Ibidem*.

que a “oposição entre forma e função não é necessariamente inerente a toda teoria da arquitetura.”³⁰¹

A possibilidade atual de se abordar a arquitetura moderna enquanto história, o distanciamento que permite um discernimento crítico mais claro, leva a compreender o quanto ela incorporou certas tendências que elaboradas nos termos do discurso teórico do século XIX confluíram para o campo das práticas na modernidade do século XX. Entre essas tendências duas foram particularmente influentes e complementares entre si: a da razão técnica como aporia do progresso e o da história como aporia de um futuro em aberto à espera de ser moldado pela mesma razão técnica. Superestimando sua capacidade de empreender manobras efetivas e diretas sobre esse futuro em aberto e subestimando seus valores próprios, a arquitetura moderna se enredou na armadilha da utopia. Apesar desse desvio ela não deixou de legar inúmeras obras-primas que em muitos aspectos estão ainda hoje sendo reprocessadas.

³⁰¹ EISENMAN, Peter. “O pós-funcionalismo”. In: *Op. Cit.* P.100