

Adriano Andrade Carneiro de Mendonça

**Peso e leveza:
Presença, corpo e memória
por uma poética do abrigo**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para o grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Arquitetura do Departamento de
Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio.

Orientador: Prof. João Masao Kamita

Rio de Janeiro
Outubro de 2016



Adriano Andrade Carneiro de Mendonça

**Peso e leveza:
Presença, corpo e memória
por uma poética do abrigo**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura do Departamento de Arquitetura e Urbanismo do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. João Masao Kamita

Orientador
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Otávio Leonídio Ribeiro

Departamento de Arquitetura e Urbanismo – PUC-Rio

Prof. Angelo Bucci

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – USP

Profa. Monah Winograd

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 3 de outubro de 2016

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Adriano Andrade Carneiro de Mendonça

Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em dezembro de 2007. É professor da PUC-Rio desde 2008, onde leciona a disciplina de Canteiro Experimental.

Ficha catalográfica

□

Mendonça, Adriano Andrade Carneiro de

Peso e leveza : presença, corpo e memória por uma poética do abrigo / Adriano Andrade Carneiro de Mendonça ; orientador: João Masao Kamita. – 2016.

173 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2016.

Inclui bibliografia

1. Arquitetura – Teses. 2. Arquitetura e Urbanismo – Teses. 3. Abrigo. 4. Presença. 5. Memória. 6. Regionalismo Crítico. 7. Tectônica. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

CDD: 720

Agradecimentos

Ao professor e amigo João Masao Kamita, que me entregou, com suas características sensibilidade, generosidade e precisão, um fio de prumo e linha de nível, e, acima de tudo, permitiu a possibilidade do erro ao percorrer este labirinto;

Aos professores convidados Otavio Leonidio Ribeiro e Angelo Bucci, pela inspiração e abertura de horizontes;

Aos professores Ana Luiza Nobre, Marcos Fávero e Fernando Betim, pelas valiosas discussões que em muito contribuíram com este trabalho;

À CAPES e à PUC-Rio – casa que desde muito jovem me acolhe –, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado, e a Renata Dias, pela sua paciência e gentileza;

A Clara, que me revelou, na nossa caminhada, o horizonte que une a terra ao céu, e me ensinou que é possível o peso ser leve e os homens voarem;

A meus pais, Candida e Philippe, e ao meu irmão, Alexandre, o amor que é minha casa mais sólida e mais bonita, por me ensinarem todos os dias, pela amizade, apoio e carinho;

A meus avós Ioni, Sandra, Joaquim e Juko, e meus queridos primos, cujas casas que habitaram minha infância em Minas se fazem todos os dias presentes na memória como lembrança diária de que uma casa é, antes de tudo, afeto e à alegria;

A Filipa, fiel companheira, pelo valioso auxílio com as imagens; e a Betica, Namastê e Kabuki, cuja respiração está impressa nestas palavras, pelo companheirismo e leveza da convivência;

A Doca, meu companheiro de Chão, Pati, Bebel, Branca, Caetana e todas as amigas e amigos mais próximos, que dão sentido ao percurso pela arquitetura e pela vida;

Aos amigos e parceiros Bernardo, Ulisses e Bruno pela cumplicidade de afeto e parceria no caminho da (re)construção de uma casa para abrigar o sonho de um mundo melhor e mais mestiço, a mais importante motivação para realização deste trabalho, que segue sempre em aberto;

A Alice, gêmea, parceira e mestra, e aos colegas e amigos de mestrado, Isabel, Gustavo, Marcelo, Caio, Lucas, Camille, Simon, Silvana, Nicole, Bernard e Vinicius;

A Luciano, colega e amigo de experimentação do canteiro e do ensino;

A Eleonora, pela leitura cuidadosa;

A André, pela alegre companhia na presente caminhada;

Ao Instituto Lina Bo Bardi, Ana Paula Pontes, Lito Mendes da Rocha e moradores do condomínio Parque Guinle, por gentilmente abrirem suas portas para esta pesquisa;

A todos os amores, amigos, conhecidos e estranhos que, pelos encontros que nos transformam e alteram nossos percursos, obrigando-nos a abraçar a imprevisibilidade como mestra da vida;

Às arquitetas, arquitetos, poetas e artistas dedicados diariamente a fazerem do mundo uma morada mais digna e generosa, à altura da nossa presença sobre esta terra e sob este céu.

Resumo

Mendonça, Adriano Andrade Carneiro de; Kamita, João Masao (Orientador). **Peso e leveza**: Presença, corpo e memória por uma poética do abrigo. Rio de Janeiro, 2016. 173p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A partir de uma constatação intuitiva de que a busca exaustiva por atribuição de sentido na arquitetura encontrou no pós-modernismo, certo esgotamento instrumental, o trabalho investiga o conceito de “presença” na arquitetura segundo o debate estabelecido entre Peter Eisenman e Kenneth Frampton no âmbito da teoria arquitetônica a partir da década de 1970. Os estudos sobre a tectônica e o regionalismo crítico de Frampton, como crítica à supremacia do cenográfico na sociedade do espetáculo em detrimento da experiência do corpo sensível, bem como a pesquisa sobre uma noção do “abrigo originário” na historiografia arquitetônica de Joseph Rykwert, oferecem um possível caminho de reafirmação da presença conforme definido por Hans Ulrich Gumbrecht: isto é, o reconhecimento da arquitetura como uma certa poética da construção, inserida no seio de uma determinada cultura construtiva, dentro de uma visão antropológica que toma o corpo e o espaço como dimensões ontológicas do homem no seu meio. A arquitetura é plasmada em meio ao céu e a terra, onde o homem constrói seu habitar, suspensa entre um desejo inerente e oscilante de alçar voo e de afundar na terra, fruto de uma busca pela casa arquetípica transmitida pela tradição na relação ritual deste homem com sua cosmologia. Esta discussão teórica estabelece as bases conceituais para uma análise crítica de obras de Lucio Costa, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha, em que se identifica, cada qual à sua maneira, uma certa “noção” de abrigo que transcende o tempo histórico em busca de um espaço mítico do construir, do habitar e do pensar. Arquiteturas em que tradição e modernidade, memória e imaginação, corpo e pensamento, peso e leveza são reunidos num eterno presente.

Palavras-chave

Abrigo; Presença; Memória; Regionalismo crítico; Tectônica; Kenneth Frampton

Abstract

Mendonça, Adriano Andrade Carneiro de; Kamita, João Masao (Advisor). **Heaviness and lightness: Presence, Body, and Memory for a Poetics of the Shelter.** Rio de Janeiro, 2016. 173p. MSc. Dissertation - Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

From an intuitive realization that the exhaustive search for meaning in architecture has reached, in post-modernism, an instrumental fatigue, the work sets to investigate the concept of “presence” in architecture according to the debate established between Peter Eisenman and Kenneth Frampton in the field of architectural starting in the 1970’s. Frampton’s studies about tectonics and critical regionalism, as a critical review of the supremacy of the scenographic in the society of the spectacle in detriment of the experience of the sensitive body, as well as Joseph Rykwert’s research on the notion of the “primitive shelter” in the architectural historiography, offer a possible path to reaffirm presence as defined by Hans Ulrich Gumbrecht: that is, the acknowledgement of architecture as a certain poetics of building, embedded with a specific constructive culture, within an anthropological view which takes body and space as ontological dimensions of man and his environment. Architecture is molded between sky and earth, where man builds his dwelling, suspended between an inherent and oscillating desire to take flight and to sink in the ground, produce of a search for an archetypal house transmitted by tradition in the ritual relation of this man with his cosmology. The theoretical discussion establishes the conceptual basis for the critical analysis of works by Lucio Costa, Lina Bo Bardi, and Paulo Mendes da Rocha, in which one could identify, each in its own manner, a certain “notion” of shelter that transcends the historic time in search of a mythical space of building, dwelling, and thinking. Architectures in which tradition and modernity, memory and imagination, body and thought, heaviness and lightness are reunited in an eternal present.

Keywords

Shelter; Presence; Memory; Critical regionalism; Tectonics; Kenneth Frampton

Sumário

Prólogo: A casa do Retiro	16
Introdução	20
Parte 1 – Presença e Sentido	
1. O ninho do pássaro planador: encontro com a modernidade	27
2. Resistência e autonomia da arquitetura na sociedade do cenográfico	39
3. O sentido da ausência	49
4. A concretude da presença	69
Parte 2 – Peso e Leveza	
5. A casa do Lucio: fluidez entre modernidade e tradição	94
6. A casa da Lina: mestiçagem entre o erudito e o popular	113
7. A casa do Paulo: caminho entre continuidade e descontinuidade (à guisa de conclusão)	130
8. Referências bibliográficas	170

Lista de Figuras

Parte 1

1. O ninho do pássaro planador: encontro com a modernidade

Figura 1 – Croqui do plano para Montevideu. Le Corbusier. (1929)	89
Figura 2 – Croqui do plano para São Paulo. Le Corbusier. (1929)	89
Figura 3 – Croqui do plano para Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)	89
Figura 4 – Croqui do plano para Rio de Janeiro (vista). Le Corbusier. (1929)	89
Figura 5 – Croqui do plano para Rio de Janeiro (planta). Le Corbusier. (1929)	89
Figura 6 – Perspectiva aérea do plano para Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)	90
Figura 7 – Croqui de cena da favela no Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)	90
Figura 8 – Croqui de cena da favela no Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)	90
Figura 9 – Perspectiva dos edifícios-vila para Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)	90
Figura 10 – Ministério da Educação e Saúde Pública, fachada sul. (1936)	91
Figura 11 – Ministério da Educação e Saúde Pública, detalhe de revestimento em azulejo. (1936)	91
Figura 12 – Ministério da Educação e Saúde Pública, detalhe de	91

revestimento em azulejo e colunas. (1936)

Figura 13 – Ministério da Educação e Saúde Pública, fachada norte. (1936) 92

Figura 14 – Ministério da Educação e Saúde Pública, detalhe fachada norte com *brise-soleil*. (1936) 92

Parte 2

5. A casa do Lucio: fluidez entre modernidade e tradição

Figura 15 – Casa sem Dono (1), perspectiva. Lúcio Costa. (1932-1936) 146

Figura 16 – Casa sem Dono (1), planta térreo. Lúcio Costa. (1932-1936) 146

Figura 17 – Casa sem Dono (1), planta andar. Lúcio Costa. (1932-1936) 146

Figura 18 – Casa sem Dono (2), perspectiva. Lúcio Costa. (1932-1936) 147

Figura 19 – Casa sem Dono (2), planta andar. Lúcio Costa. (1932-1936) 147

Figura 20 – Casa sem Dono (2), perspectivas internas. Lúcio Costa. (1932-1936) 147

Figura 21 – Casa sem Dono (3), perspectiva. Lúcio Costa. (1932-1936) 148

Figura 22 – Casa sem Dono (3), perspectiva pátio. Lúcio Costa. (1932-1936) 148

Figura 23 – Casa sem Dono (3), perspectiva interna. Lúcio Costa. 148

(1932-1936)

Figura 24 – Casa sem Dono (3), planta térreo. Lúcio Costa. (1932-1936)	149
Figura 25 – Casa sem Dono (3), planta andar. Lúcio Costa. (1932-1936)	149
Figura 26 – Grupo de Casas -pátio. Mies Van der Rohe. (1931-1938)	150
Figura 27 – Casa com três pátios. Mies Van der Rohe. (1934)	150
Figura 28 – Casa com três pátios, perspectiva interna, colagem com uma composição de Georges Braque. (1934)	150
Figura 29 – Conjunto de Monlevade, perspectiva aérea. Lúcio Costa. (1934)	151
Figura 30 – Unidade residencial de Monlevade, plantas. Lúcio Costa. (1934)	151
Figura 31 – Unidade residencial de Monlevade, perspectiva. Lúcio Costa. (1934)	152
Figura 32 – Croqui de uma Unidade residencial de Monlevade. Lúcio Costa. (1934)	152
Figura 33 – Unidade residencial de Monlevade, conjunto de detalhes construtivos. Lúcio Costa. (1934)	152
Figura 34 – Casa em Correias, vista geral. Lúcio Costa. (1942)	153
Figura 35 – Casa em Correias, acesso principal no térreo. Lúcio Costa. (1942)	153
Figura 36 – Casa em Correias, vista interna da varanda de estar. Lúcio Costa. (1942)	153

Figura 37 – Casa em Correias, varanda de estar e acesso ao jardim. Lúcio Costa. (1942)	153
Figura 38 – Casa em Correias, duas vistas do hall de circulação entre as duas alas de dormitórios. Lúcio Costa. (1942)	154
Figura 39 – Casa em Correias, janelas treliçadas vistas do pátio de serviço, janela conversadeira na sala de estar, detalhe da fachada leste. Lúcio Costa. (1942)	154
Figura 40 – Casa em Correias, vista desde a sala de estar na direção da ala de dormitórios, varanda (com modificações posteriores). Lúcio Costa. (1942)	154
Figura 41 – Casa em Correias, croqui perspectiva. Lúcio Costa. (1942)	155
Figura 42 – Casa em Correias, plantas. Lúcio Costa. (1942)	155
 6. A casa da Lina: mestiçagem entre o erudito e o popular	
Figura 43 – Sesc Fábrica da Pompeia, antiga fábrica recuperada e transformada em Centro de Lazer. Lina Bo Bardi (1977)	156
Figura 44 – Sesc Fábrica da Pompeia, espaço de estar, a grande lareira. Lina Bo Bardi (1977)	156
Figura 45 – Sesc Fábrica da Pompeia, lajes de leitura da biblioteca. Lina Bo Bardi (1977)	157
Figura 46 – Sesc Fábrica da Pompeia, vista lateral dos ateliers. Lina Bo Bardi (1977)	157
Figura 47 – Casa de Vidro, vista da casa a partir da rua General Almério de Moura na época de sua construção. Lina Bo Bardi (1951)	158

Figura 48 – Casa de Vidro, vista do térreo. Lina Bo Bardi (1951)	158
Figura 49 – Casa de Vidro, vista da escada principal. Lina Bo Bardi (1951)	159
Figura 50 – Casa de Vidro, plantas, cortes e fachada nordeste. Lina Bo Bardi (1951)	159
Figura 51 – Casa de Vidro, vista da sala. Lina Bo Bardi (1951)	160
Figura 52 – Casa de Vidro, vista da lareira e sala de jantar. Lina Bo Bardi (1951)	160
Figura 53 – Casa de Vidro, vista da sala na época da construção. Lina Bo Bardi (1951)	160
Figura 54 – Casa de Vidro, vista da biblioteca na época da sua construção. Lina Bo Bardi (1951)	161
Figura 55 – Casa Económica, prancha de desenhos. Lina Bo Bardi (1951)	161
Figura 56 – Casa Valérica P. Cirell, vista da casa na época da sua construção. Lina Bo Bardi (1958)	162
Figura 57 – Casa Valérica P. Cirell, vista da cobertura superior em laje-jardim e cobertura da varanda em sapé na época da sua construção. Lina Bo Bardi (1958)	162
Figura 58 – Casa Valérica P. Cirell, vista do interior. Lina Bo Bardi (1958)	163
Figura 59 – Casa Valérica P. Cirell, plantas. Lina Bo Bardi (1958)	163
Figura 60 – Cabana caribenha. Gottfried Semper	163
Figura 61 – Casa Valérica P. Cirell, elevação. Lina Bo Bardi (1958)	164
Figura 62 – Casa Valérica P. Cirell, vista da varanda e piscina. Lina	164

Bo Bardi (1958)

Figura 63 – Casa Valérica P. Cirell, apoio dos pilares. Lina Bo Bardi (1958) 164

Figura 64 – Casa Valérica P. Cirell, revestimento externo das paredes (pedras, cacos de cerâmica e plantas). Lina Bo Bardi (1958) 164

7. A casa do Paulo: caminho entre continuidade e descontinuidade

Figura 65 – Casa do Bandeirante, vista externa. (s/ data) 165

Figura 66 – Casa do Butantã, vista da rua. Paulo Mendes da Rocha (1964) 165

Figura 67 – Casa do Butantã, vista do acesso. Paulo Mendes da Rocha (1964) 165

Figura 68 – Casa do Butantã, vista do patamar da escada principal. Paulo Mendes da Rocha (1964) 166

Figura 69 – Casa do Butantã, vista interna da sala-varanda. Paulo Mendes da Rocha (1964) 166

Figura 70 – Casa do Butantã, vista interna da cozinha. Paulo Mendes da Rocha (1964) 166

Figura 71 – Casa do Butantã, vista da sala. Paulo Mendes da Rocha (1964) 167

Figura 72 – Casa do Butantã, vista da sala com lareira. Paulo Mendes da Rocha (1964) 167

Figura 73 – Casa do Butantã, vista dos quartos. Paulo Mendes da Rocha (1964) 167

Figura 74 – Casa do Butantã, plantas. Paulo Mendes da Rocha (1964)	168
Figura 75 – Casa do Butantã, cortes. Paulo Mendes da Rocha (1964)	168
Figura 76 – Casa do Bandeirante, planta. (s/ data)	169

Prólogo

A casa do Retiro

“Veja, só há uma pessoa a quem o escritor deveria ouvir, a quem deveria prestar atenção. Não é nenhum maldito crítico. É o leitor. E isso não significa abrir mão de nada ou se vender. O escritor deve criticar seu próprio trabalho como um leitor. Todo dia eu pego a estória ou o que seja em que eu esteja trabalhando e leio. Se eu gostar daquilo como um leitor então eu sei que estou indo bem.”

William Styron

“É a casa bela? Sim, tão bela como o são a rosa e o cardo, o cavalo ou a vaca. E, volto a perguntar: por que um arquiteto, tanto o bom como o mau, desonra o lago? O arquiteto não tem, como quase nenhum habitante da cidade, cultura alguma. Falta-lhe a segurança do camponês, que possui cultura. O habitante da cidade é um desarraigado. Chamo cultura a aquela harmonia entre interior e exterior do homem, a única que possibilita um pensar e um atuar razoável.”

Adolf Loos

“Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. O traço fundamental do habitar é esse resguardo. O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra.

"Sobre essa terra" já diz, no entanto, "sob o céu". Ambos supõem conjuntamente "permanecer diante dos deuses" e isso "em pertencendo à comunidade dos homens". Os quatro: terra e céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro numa unidade originária.”

Martin Heidegger

Nos últimos anos da escola de arquitetura, eu arquiteto em vias de me formar portanto, comecei a desenhar nas páginas brancas de uma pequena caderneta algumas casas para mim, casas em que eu gostaria de morar. Às vezes, na ausência da caderneta, os desenhos eram refeitos em páginas soltas, fragmentos de um desejo de construir e de habitar.

As casas dos meus desenhos eram imaginadas, cada uma, num lugar diferente: alguns mais específicos, sítios quase existentes, outros menos definidos, localizados somente numa determinada região ou paisagem do Brasil que eu já visitara ou sonhava visitar. Todos lugares que guardavam uma lembrança pessoal afetiva ou promessa de afeto e para os quais, através desses desenhos, eu ia morar pela imaginação. Tinha uma em Minas, num lugar próximo de Belo Horizonte chamado Retiro das Pedras. Uma num lote urbano no Rio. Outra numa paisagem imaginária do cerrado baiano. Com estas casas construí uma relação afetiva profunda, me sentia habitando-as, passando um café na cozinha, sentado numa cadeira de balanço (uma cadeira com assento e encosto de palha que pertencia ao meu pai, provavelmente herdada, e que ficava na sala lá de casa), deitado numa rede, ou na cama num dia frio, ou simplesmente andando pelo jardim, pisando descalço no chão aquecido pelo sol (sempre andei descalço dentro ou fora de casa), tocando a mão nas suas paredes, vivendo-as. Com algumas delas criei uma relação de verdadeiro pertencimento. Cheguei a morar em uma ou outra nos meus sonhos. Por isso algumas casas, e uma em especial, foram mais desenhadas que as outras. Umas se perderam na neblina da memória, outras continuam vivas como se as estivesse desenhando ainda, como se as tivesse habitando ainda.

Numa destas casas eu morei de fato, sem qualquer dúvida. Era esta, a primeira que citei, no Retiro das Pedras. O Retiro é um vale da Serra da Moeda, próximo de Belo Horizonte, em que se instalou há muitos anos um condomínio de casas, e cuja paisagem é marcada pela vista panorâmica de morros ondulantes cravejados por formações rochosas pontiagudas vermelhas, ou marrons quase vermelhas. A terra do Retiro é vermelha de tanto minério de ferro. O mesmo ferro que, em suspensão, tinge o ar e produz um pôr-do-sol que parece pôr em brasa todo o céu de Belo Horizonte. Embora eu tenha nascido naquela cidade deitada numa terra ondulante, me mudei com meus pais ainda recém-nascido para o Rio de Janeiro. Por conta do trabalho da minha mãe, ancorado em Minas, as idas a BH durante a primeira infância eram muito frequentes. Quando eu tinha em torno de dois anos de idade, passamos uma temporada instalados numa casa no Retiro. Meu aniversário de dois anos foi festejado no dia da passagem do Cometa Halley. Meu pai fez para as crianças capacetes com anteninhas e, naquele dia nublado, em que quase não se pôde ver a passagem do cometa, aquela festinha de criança criou uma atmosfera onírica, meio de ficção científica, com crianças alienígenas correndo em meio às rochas vermelhas pontiagudas. Estes fragmentos de imagens talhados pela

alegria da infância era o que eu tinha na imaginação quando desenhava a minha casa no Retiro.

A casa do Retiro tem duas paredes laterais de alvenaria de taipa de pilão, bastante espessa, rústica, e caiada de branco. Talvez não soubesse, na época, que as paredes eram de taipa, mas hoje sei. Uma das paredes é reta, a outra curva, abrindo-se na planta para a direção do horizonte, assim como fazia o desenho do corte: o telhado de telhas-canal de barro em uma água desce da fachada de fundos da casa, aberta para a vista, em direção à fachada de frente, de pé-direito mais baixo, encrava nas pedras. O terreno não é específico, não creio que seja nem um “terreno”, no sentido de lote, mas um pedaço de chão em leve declive inconstante, acidentado, pontuado pelas pedras que dele brotam. Acredito que tenha alguma relação com um pedaço de terra que visitei uma vez, numa visita a BH, depois de anos sem pisar no Retiro, num fim de tarde muito agradável. O chão da casa acompanha os níveis incertos desse chão, que desce suavemente da frente para os fundos da casa, rebatendo o sentido de caimento do telhado. A entrada na casa revela o horizonte adiante quando se abre a porta pesada de madeira pintada de azul, que range cortando o silêncio do fim de tarde. A luz do sol já baixo no horizonte incandescente lava e esquentava o piso através da vidraça dos fundos, retardando o reconhecimento do espaço pelo ofuscamento, que se revela aos poucos à medida que os olhos se acostumam com o céu em brasa. Não há nenhum anteparo para o sol da tarde: é quase sempre frio no retiro e o fogo do sol é bem-vindo. Os vidros não estão tão cristalinos; estão levemente esbranquiçados nos cantos, junto aos finos caixilhos de ferro, mostrando a marca da mão que os limpou já há algum tempo. Os panos de vidro não são muito grandes, para que possam ser finos, mais leves e baratos. A casa foi feita com muito pouco dinheiro, num tempo bem espaçado, sem pressa nem meta. A paisagem é planificada pela turbidez dos vidros como num mosaico (vitral) aceso. O cheiro de madeira um pouco úmida lembra que a casa fica mais fechada que aberta.

A planta quase quadrada (não fosse a curva de uma das grossas paredes laterais), pequena, abriga uma sala com um forno a lenha de barro no meio que também serve de lareira nos dias mais frios. Um mezanino solto sobre a sala, onde a altura do telhado o permite, abriga o único quarto, de um lado aberto para o vazio sobre a sala junto à fachada do horizonte, e do lado oposto, lado por onde entramos, formando duas janelas de mansarda no encontro com o telhado. Num dos desenhos posteriores, a cozinha surge como um pequeno bloco cúbico acoplado à lateral esquerda de quem entra, feito de pedra de mão,

agregando-se ao varal externo que lá está, desde o primeiro desenho, quarando as roupas ao sol. Naquela pequena casa existe já uma vida em curso, futura, passada e presente. Enquanto desenho, boto as roupas pra secar naquele varal. Imagino o piso da sala de terra, a mesma terra vermelha que está fora. Na época tinha ouvido falar de uma pesquisa que havia criado em laboratório uma versão sintética da baba-de-cupim, e que prometia aglutinar a terra pura a tal ponto de torná-la pedra. Pensei que o piso podia ser de terra com baba-de-cupim, assim seria possível andar descalço na terra sem o incômodo da sujeira solta.

O desenho da casa do Retiro era um projeto de arquitetura sem propósito a não ser o de criar uma morada imaginária. Era um sonho ao mesmo tempo que uma condensação de experiências dispersas no tempo, fragmentos de arquiteturas vividas, fruto de uma vivência. Mas existe algo importante quando penso no meu desejo de desenhar a casa do Retiro e as outras casas naquela caderneta e pedaços soltos de papel. Embora fossem “minhas”, não construía com aqueles desenhos nenhum sentimento de posse. Não eram de minha propriedade, ainda que imaginárias (o que me intitularia, se assim desejasse, à propriedade privada), mas eram apenas diferentes visões sobre a alegria e paz de habitar um lugar com o qual me sentia ligado. Um desejo de fincar raízes e ao mesmo tempo voar para onde quisesse. Respirar seu ar, sentir seu chão nos pés, lá dentro sonhar, me sentir parte envolvida por aquela atmosfera, viver aquela vida.

Neste exercício intelectual e afetivo, sou arquiteto e morador ao mesmo tempo. É na condição de morador que, me imaginando e me sentindo feliz e em paz naquele lugar, acredito que estou fazendo um bom projeto de arquitetura. Imagino que este seja um exercício comum aos arquitetos, mesmo que com intenções e desejos diferentes. O ato de criar o lugar de morada do homem não seria um que se deva fazer com a imaginação voando e os pés pisando o chão?

Introdução

A questão do abrigo sempre intrigou o arquiteto, a história nos conta. Apesar de muito já se ter falado sobre isso, às vezes parece que nada foi falado. Ou que nunca se chegará ao cerne da questão. De fato, a arquitetura é um Labirinto, disse Derrida, ou uma Torre de Babel. Sua inconclusão está na sua natureza. Quanto mais temos a sensação de chegar ao nosso destino, mais nos afastamos dele. Origem e destino se confundem. São, ao fim e ao cabo, a mesma coisa. Ou, como disse Eisenman, “O que define a arquitetura é o contínuo deslocamento [dislocation] do habitar, em outras palavras, a deslocalização do que ela, de fato, localiza [locates]. A realização do arquiteto reside neste meio, entre origem e destino, presente entre passado e futuro.

No enfrentamento da tarefa de dissertar sobre a questão do abrigo na arquitetura, percebi que não poderia fazê-lo a partir de uma narrativa linear ou de uma única perspectiva. Tampouco assumir um método científico. Portanto, antes de mais nada, devo advertir quem o lê: este é um relato na primeira pessoa, por vezes escapando às formas e métodos de um trabalho estritamente acadêmico. Durante dois anos e meio de mestrado percorri, errante, alguns caminhos tentando achar uma linha, um recorte claro e objetivo que fosse possível de trilhar de maneira mais sistemática. Nestes erros, descobri que gosto muito mais de escrever do que de estudar, e a escrita desviante, à deriva, entremeada pela prática de projetos e pelo ensino por vezes me ofereceu mais possibilidades do que a bibliografia o poderia.

Foram muitos os avisos sobre a imprecisão do recorte, sobre os riscos do cruzamento um tanto solto entre conceitos, sobre a necessidade de manter uma voz própria ativa, às vezes abafada pela insegurança de lidar com conceitos filosóficos muito novos a mim (li muito pouca filosofia na vida). Iniciei o processo de pesquisa querendo falar sobre Peso e Leveza, linguagem e sintaxe na poética da construção. Enveredei um pouco pela filosofia, na Presença e no Sentido de Hans Ulrich Gumbrecht, tentando forçar uma busca em Lucio Costa de um estado de Suspensão que estava no meu olhar, e não na obra. Voltei à Casa de Adão no Paraíso de Joseph Rykwert para ver se lá encontrava pistas. E percebi então que não encontraria qualquer coisa se não invertesse o sentido do olhar, tirando-o do horizonte e virando-o para o eixo vertical que atravessa o meu corpo ligando o chão e o céu, confiando no presente, suspendendo um

certo projeto com destino. Este trabalho é um Labirinto que se constrói à medida que se caminha.

Três níveis de aproximação ao tema compõem este texto. A cada um corresponde um objeto, uma forma e uma voz. O primeiro, que constitui a primeira parte, estabelece as bases teóricas que esboçam uma certa ideia de abrigo a partir de textos teóricos referenciais da crítica arquitetônica ocidental das últimas décadas do século 20 (especificar), quando a crise da modernidade e da sua crítica operada pelo pós-modernismo chegam ao que parece um estreito beco sem saída. Ora diversos em suas abordagens, os autores tem em comum um posicionamento político e filosófico de resistência ao domínio da arquitetura, enquanto expressão da cultura, pela força hegemônica do capitalismo global, esta formidável invenção humana que tem nos levado à beira do precipício e que, hoje, começa a mostrar sinais, cada dia mais claros, do início de um processo de esfacelamento em frente à incontestável crise ambiental e à revolução das comunicações em rede. Mas este não era o caso há poucas décadas atrás, época em que a maior parte dos textos aqui estudados foram escritos. Se hoje sentimos sinais de mudança, é possível que isto se deva em grande parte à contribuição, ao menos no hermético campo da crítica arquitetônica, de autores como estes que empreendem, até hoje, a resistência à funcionalização da arquitetura como instrumento de dominação dos espaços da vida pelos interesses do mercado, tanto por meio da sua privatização quanto pela sua dessacralização pelo espetáculo.

Pela natureza do objeto de estudo, esta primeira parte é claramente mais acadêmica, no sentido de buscar aproximações, cruzamentos, e diálogos entre os textos estudados. Em se tratando de uma quantidade significativa de autores, não seria possível (e nem se desejou) tratar de todo o espectro de suas obras. O que se pretende, portanto, é a formação de uma constelação conceitual acerca do tema do abrigo na arquitetura, a partir de textos específicos, que ilumine o caminho construído neste texto. Obviamente, não se pretende esgotar o tema, que, como já disse, é por natureza inesgotável. Se o tema é infinito como as estrelas do céu, a constelação aqui apresentada é apenas uma entre tantas outras possíveis.

Esta primeira parte é dividida em quatro capítulos. O primeiro parte de uma narrativa a respeito do projeto de Le Corbusier para o Rio de Janeiro em 1929, cuja singularidade propositiva de harmonização ao lugar e apropriação das formas de habitar pré-existentes que o arquiteto forasteiro encontra despertam

uma nova ordem em relação à experiência corpórea sensual do abrigo e sua memória no bojo do pensamento arquitetônico moderno, que então se constituía. Sua assimilação por Lucio Costa estaria na gênese do que se tornaria uma forma particular da arquitetura brasileira de encarar a modernidade muito mais como uma continuidade do que como ruptura em relação à tradição, tanto em relação às formas de construção do abrigo quanto às formas de habitar o lugar. Este capítulo introduz questões relativas ao caso brasileiro que serão retomadas mais adiante, na segunda parte do trabalho.

Num salto cronológico e geográfico, o segundo capítulo é então dedicado ao debate teórico a respeito da ideia de abrigo na arquitetura que se estabelece entre textos de Peter Eisenman e de Kenneth Frampton, escritos a partir da década de 1970 (no seio da revista *Oppositions*, da qual ambos foram editores) até o final da década de 1990, tendo em comum uma severa crítica e uma posição de resistência à instrumentalização da arquitetura pelo poder hegemônico do capital através da sua espetacularização e de superação da metafísica na arquitetura. Por um lado, Eisenman irá operar uma estratégia conceitual de desconstrução da arquitetura, a partir da filosofia pós-estruturalista de Jacques Derrida, desencadeando uma busca pela deslocalização da arquitetura através da ausência, a partir dos conceitos de “figura retórica” e “presentidade” (uma difícil tradução do original “presentness”), partindo do princípio de que a ideia de abrigo, assim como outros elementos da arquitetura historicamente tidos como “naturais”, tais como lugar, estética, estrutura, etc., constituem a metafísica da arquitetura.

Para Eisenman, a arquitetura, devido ao “real inequívoco” de sua natureza construtiva, é ao mesmo tempo presença e representação, isto é, presença e ausência, e por isso, para desconstruí-la, é necessária a criação de conceitos que superem sua dicotomia. Por outro lado, Frampton buscará a superação da dicotomia entre passado e futuro, tradição e modernidade através do resgate da arquitetura como ato poético de construção, restaurando as dimensões corpórea e mítica da arquitetura como estratégia de resistência à primazia do visual imposta pela cultura ocidental hegemônica. Apesar de ter em comum com Eisenman a identificação da crise da disciplina e o objetivo de sua superação, Frampton buscará a reconciliação das oposições recolocando em seu centro o homem em sua dimensão unitária.

No terceiro capítulo, junta-se à crítica teórica de Frampton, cujo ponto de partida é a cultura tectônica conforme definida de Gottfried Semper, e que estabelece pela via da antropologia uma ruptura com a tradição histórica

vitruviana, dois autores de mesma matriz filosófica Heideggeriana – o arquiteto e historiador Joseph Rykwert e o filósofo Hans Ulrich Gumbrecht. A historiografia arquitetônica de Rykwert, baseada na ideia de que há, ao longo de toda a história da arquitetura ocidental, uma busca permanente por um certo “abrigo originário” cujos aspectos variam de acordo com cada momento histórico, irá substantiar a tese de Frampton a propósito de um “eterno presente” que se sobrepõe às rupturas estilísticas e cronológicas, devedoras da cisão entre corpo e pensamento aprofundada gradualmente na era moderna. Já as considerações filosóficas a respeito da cultura de presença em Gumbrecht, para quem a hermenêutica encontrou, neste final do século 20, certo esgotamento instrumental na capacidade de dar sentido às coisas do mundo, servem para amparar a ideia de que, superada a crítica pós-moderna, é possível hoje reconquistarmos nossa dimensão mítica, tomando o corpo e o espaço como dimensões ontológicas do homem no seu meio. A arquitetura seria plasmada em meio ao céu e a terra, onde o homem constrói seu habitar, suspensa entre um desejo inerente e oscilante entre alçar voo e afundar na terra, oferecendo uma nova chave para a compreensão e reencantamento do mundo.

Na segunda parte do texto proponho uma outra abordagem: a aproximação da obra de três arquitetos conhecidos como pertencentes à tradição moderna da arquitetura brasileira, mas que demonstram pela sua obra, tanto em projetos como em textos, uma certa medida de infidelidade, inconformidade ou até subversão aos cânones da arquitetura moderna internacional. As obras de Lucio Costa, Lina Bo Bardi e Paulo Mendes da Rocha oferecem, pela sua originalidade na assimilação da tradição e invenção de um ideário próprio, uma crítica à própria ideia de modernidade e desafiam sua inserção numa cronologia ou movimento histórico. Não é, portanto, um trabalho que se restrinja a uma arquitetura de uma época, mas que, pelo contrário, procura não prestar muita atenção ao contexto cronológico, deixando as obras suspensas no tempo. Catorze anos separam o nascimento de Lucio e Lina, e mais catorze separam Lina de Paulo, o único destes mestres ainda a presentear o mundo com seus projetos e palavras. A obra dos três, no entanto, permanece igualmente viva e fonte inesgotável de interpretações. Um carioca nascido na França e criado na Inglaterra, uma italiana imigrante fugida da guerra naturalizada brasileira, e um capixaba filho de imigrantes, os três são representativos da pluralidade que compõe o espesso caldo cultural que é o Brasil.

A escolha em tratar a obra dos três não se deve a qualquer lógica ou critério metodológico. Foi puramente arbitrária, devido sobretudo ao fato de terem sido aqueles que, pela vivência de suas obras, me terem feito apaixonar-me muito cedo pela arquitetura brasileira. É esta paixão que me levou à curiosidade de refletir se haveria algo de comum na obra dos três, destino que acabei me recusando a estabelecer, ao perceber que tal instrumentalização da análise ensejaria o aniquilamento da autonomia de suas obras, o que me levou a deixar que a curiosidade ficasse sem resposta. Da mesma forma, a escolha de apresentá-los nesta ordem não tem a intenção de se construir uma narrativa cronológica, e esta poderia ser outra, se não fosse essa a ordem com que suas obras foram infiltrando o próprio processo de pesquisa. Ao passo que não se busca restringir o estudo das obras às categorias e conceitos abordados na primeira parte, é certo que, de formas mais evidentes ou sutis, o olhar lançado sobre as obras analisadas ilumina tais questões. O único fio que liga os três conjuntos de análises, portanto, é o tema e o recorte no amplo espectro de suas obras: a criação e experiência do abrigo como fruto da cultura, e a relação entre técnica e imaginação, corpo e memória, através do estudo de alguns projetos de casas e textos dos autores.

Cada casa aqui é tratada como um texto, e cada texto como uma casa, narrativas de uma certa noção de habitar. Muita coisa foi deixada de fora; as lacunas são muitas, e não há qualquer pretensão de se construir interpretações do conjunto das suas obras a partir daquelas especificamente estudadas. Tal tarefa, além de hercúlea, faria transbordar o balde do argumento deste texto. Se as comparações e cruzamentos entre aspectos de suas obras são inevitáveis e necessárias, estas surgem espontaneamente, sugeridas pelas próprias pistas encontradas no caminho, e sem qualquer intenção de delimitar conclusões. Novamente, uma constelação: três marias, de igual intensidade de brilho e afastamento, que poderiam ser quatro, cinco, ou tantas mais – Reidy, Oscar, Artigas –, não houvesse o limite de tempo para a tarefa.

Todo o texto é permeado por uma terceira forma de aproximação, muito pessoal, por vezes até autobiográfica, que busca efetuar uma recapitulação da minha própria experiência corpórea de abrigo na arquitetura e sua íntima relação com a experiência de imaginação da arquitetura. Aparecem como recortes, fragmentos de memórias puxadas como fios a partir das sugestões e associações que surgem no caminho. Se num primeiro momento a expressão de algo tão pessoal pode não merecer o interesse do leitor, é verdade que as noções de abrigo e sua relação com a tarefa do arquiteto que tento esboçar

neste trabalho estão intimamente ligadas a uma experiência subjetiva de um corpo vivo no espaço e no tempo, que abriga e aciona um certo pensamento. São os afetos, os sonhos, as repressões e os desejos que constroem na memória e na imaginação tais noções. No meu caso, se a formação intelectual e a prática em arquitetura, como arquiteto e professor, condicionam a forma como minha experiência corpórea é assimilada na memória, é também verdade que o meu corpo sensível condiciona a minha experiência de pensamento como arquiteto. E, em última análise, este é o principal objetivo deste trabalho: reconhecer que toda alma busca um resguardo para os seus sonhos como uma extensão do seu próprio corpo, e que toda alma merece habitar o abrigo do seu desejo.

Parte 1

Presença e Sentido

O ninho do pássaro planador: encontro com a modernidade

“Eles [os arquitetos do século 20] esqueceram que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade, sendo o produto imediato do instinto humano.”

Le Corbusier

Por uma arquitetura, 1923

Da praia de Ipanema, num dia de sol, olho o Morro Dois Irmãos erguer-se como num impulso para alcançar o céu, num instante congelado de um planeta-pedra em movimento. O pé do morro se desdobra em direção ao mar em duas ondulações com contornos muito parecidos, mas diferentes. Na primeira, ao pé da qual começa a Avenida Niemeyer, o morro é coberto de mata, fragmento desta peculiar Floresta da Tijuca. Na segunda, logo atrás, a favela do Vidigal cobre o morro de casas construídas pelos homens que moram nelas. Casinhas frágeis e ao mesmo tempo resistentes que parecem se fundir a esta massa mineral que se eleva sob e acima delas. Assim, na franja do Dois Irmãos, a parede de rocha cede a duas possibilidades de agir sobre este chão: evitá-lo ou habitá-lo.

Por trás do morro, uma nuvem espessa e escura se aproxima anunciando a tempestade tropical, num tom dramático que talvez só esta paisagem possa exprimir. Quando a chuva cair, formará uma massa de água tão densa que o céu se tornará pedra. Pedra, nuvem, chuva, tudo passará a ser uma única massa sólida, ao mesmo tempo etérea. A pedra querendo se soltar, decolar, talvez levar junto a mata e as casas apoiadas no seu pé, e o céu desabando como se quisesse atravessar o chão e se fundir à profundidade escura da terra. Peso e leveza numa coisa só, ao mesmo tempo.

Andamos e vivemos neste fino espaço entre a terra e o ar. Somos feitos de barro, mas é o ar o “sopro da vida”, essa vaga substância que enche nossos pulmões a cada segundo e nos permite seguir andando. Quando pisamos com os pés no chão, percebemos a exata medida do nosso peso, a dimensão precisa

da nossa existência no mundo. Enquanto isso, a cabeça, contentor do pensamento, nos permite imaginar e flutuar além da nossa dimensão física.

“Caminho com os pés pesando sobre o chão como se quisessem afundar na terra e com a cabeça boiando sobre o corpo como se quisesse decolar. Metade caverna e metade nave. (...) Por isso me parece razoável que alguém que se dedique a fazer projetos de arquitetura, hoje, seja impelido a considerar essas duas ‘dimensões’. Uma que organiza os muros de pedra sobre o chão e outra que quer deixar este planeta”.¹

A essa condição de ser, entre terra e céu, entre homens e deuses, corresponde um habitar e um construir, como revelado por Heidegger: o homem é à medida que habita, e habita à medida que constrói.

“Ambos os modos de construir – construir como cultivar, em latim, *colere*, cultura, e construir como edificar construções, *aedificare* – estão contidos no (...) habitar. No sentido de habitar, ou seja, no sentido de ser e estar sobre a terra, construir permanece, para a experiência cotidiana do homem, aquilo que desde sempre é, como a linguagem diz de forma tão bela, ‘habitual’”.²

A imagem do Dois Irmãos e das casas que foram subindo a seu pé nos permite refletir sobre esta possível dualidade entre os pés e a cabeça, ou entre o peso e a leveza, no ato poético da construção e habitação daquela franja de morro. Me parece que naquela construção se revelam dois atos fundamentais: o primeiro, do corte das árvores, do nivelamento de um chão que resiste e desafia logo de início, da fundação de um lugar pelo ritual de “petrificação” pelo concreto e do erguer das paredes de alvenaria, deitadas tijolo a tijolo; e o segundo, da montagem precária de um teto.

Em 1929, em meio a uma extensa excursão missionária pela América Latina, pousava em terras brasileiras o grande mestre da arquitetura moderna Le Corbusier. Imbuído de um sentimento comum àqueles que se aproximam da paisagem do Rio de Janeiro por avião, sua alma cantava, sem saber que este seria tema de um samba de um menino que tinha então apenas dois anos. “... quando, então, tudo é festa e espetáculo, quando tudo é alegria em nós, tudo se

¹ BUCCI, Angelo. “A caverna e espaçonavio ou a cabeça e os pés”. SPBR, 2003. Disponível em: <http://www.spbr.arq.br>. Acessado em: 25/10/2013.

² HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar”. PROURB, FAU-UFRJ. Disponível em: http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. Acessado em: 25/10/2013.

contraí para reter aquela ideia nascente, tudo conduz ao júbilo da criação...”³. A bordo de um avião planador, o mestre entrou “no corpo e no coração da cidade” e exprimiu no papel uma nova ideia de cidade, fundada nos preceitos modernos já então fortemente consolidados, mas aqui “assaltados” pelo encantamento diante de natureza tão exuberante.

“... quando se é urbanista e arquiteto, com um coração sensível às magnificências naturais e um espírito ávido por conhecer o destino de uma cidade, quando se é homem de ação por temperamento e pelos hábitos de toda uma vida; então, no Rio de Janeiro, cidade que parece desafiar riosamente toda colaboração humana com sua beleza universalmente proclamada, somos acometidos por um desejo violento, quem sabe louco, de tentar também aqui uma aventura humana – o desejo de jogar uma partida a dois, uma partida ‘afirmação-homem’ contra ou com ‘presença-natureza’”⁴.

As declarações de Le Corbusier sobre esta primeira experiência no Rio, expressas em uma palestra logo após sua volta a Paris, são reveladoras quanto a um tema conhecido e fartamente estudado sobre a modernidade brasileira, já então enunciada pelos principais formuladores da arte moderna brasileira. A cultura brasileira fora pautada por uma necessidade de imposição do artifício sobre a natureza como forma de dominação, ou até de sobrevivência da civilização em meio à violenta paisagem dos trópicos, situação esta que prevaleceu entre os primeiros séculos de colonização até o século XIX, sobretudo através do olhar dos “viajantes”, de Caminha a Lévi-Strauss⁵.

“Com o movimento moderno, sobretudo a partir da visita ao Brasil de Le Corbusier, a paisagem exuberante dos trópicos era potencializada. (...) Desejo de construção do novo e desejo de desfrute de um jardim – secularmente tidos como antagônicos – se aliavam nas mãos de um homem, de um arquiteto, para desenhar uma história nova.”⁶

Nesta paisagem inquietante, “uma mão espalmada, à beira-mar”, Le Corbusier vislumbrou uma cadeia de “edifícios-vilas” encimadas por autoestradas a ligar, “a meia-altura, os dedos dos promontórios abertos sobre o mar”⁷. O circuito de autoestradas afastadas do solo já era ideia recorrente do

³ LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.229

⁴ LE CORBUSIER. Op cit. p.229

⁵ PEREIRA, Margareth da Silva. “A arquitetura brasileira e o mito: notas sobre um velho jogo entre afirmação-homem e presença-natureza”. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp.230-231

⁶ PEREIRA, Margareth da Silva. Op cit. p.243

⁷ LE CORBUSIER. Op cit. p.235

urbanista, que pensara variantes similares para Montevideu e São Paulo ainda nesta mesma excursão latino-americana. Mas duas particularidades fundamentais diferem estas da proposta para o Rio. Primeiro, a paisagem carioca assumia inequivocamente o protagonismo sobre os elevados construídos, concebidos de forma a “harmonizar” a natureza indomável, enquanto os antecedentes eram caracterizados pela afirmação dominadora dos edifícios sobre a paisagem subjacente. Os “arranha-mares” em Montevideu e “arranha-terras” em São Paulo são expressões que qualificam os edifícios como elementos definidores de uma nova topografia artificial, ou *skyline*, enquanto a solução imaginada para o Rio de Janeiro foi a da horizontalidade harmonizada com os promontórios que “projetam-se para o céu com um nervosismo agudo e desvendam inúmeros aspectos comoventes – uma espécie de chama verde desordenada, que paira sobre a cidade, sempre, em todos os lugares, e que muda de aspecto a cada momento”⁸ (Figuras 1-5).

Isto não é pouca coisa no contexto dos planos urbanos de Le Corbusier. É relevante que o plano do bravo franco-suíço para o Rio tenha literalmente se curvado à força contundente da paisagem na qual busca se inserir com suavidade, pois torna-a uma obra de exceção num repertório que inclui, além dos dois planos latino-americanos já citados, a radicalidade do Plan Voisin, concebido entre 1922 e 1925, que previa a demolição total de uma enorme gleba do centro antigo de Paris. Com certo risco, é possível estabelecer, neste ponto, que este projeto, pela relação que constrói com a geografia acidentada, a costura que opera no espraiamento irregular do tecido urbano da cidade, a busca pela vista através do movimento de ascensão, de certa forma produzindo uma mimese da ascensão dos morros, e a intenção deliberada de se deixar reproduzir as características da cultura construtiva residencial do local, o aproxima muito mais à ideia da criação de um lugar do que de espaço, de maneira que corresponde ao princípio central do “regionalismo crítico” conforme elaborado por Kenneth Frampton, como veremos nos capítulos a seguir.

A segunda diferença, para nós ainda mais relevante, é que a própria “espontaneidade da paisagem” e alegria das ruas da cidade que encantaram o arquiteto deram uma conformação programática e formal muito específica aos “edifícios-vila”. Aqui, Le Corbusier não concebe edifícios envidraçados tipo fachada-cortina, como o fez em São Paulo e Montevideu, marcados pela transparência e uniformidade plástica desde a cota superior da autoestrada até a

⁸ LE CORBUSIER. Op cit. p.228

base. A fachada-cortina é a mais cristalina tradução do princípio da fachada livre, um dos célebres cinco pontos da “Nova Arquitetura” cunhados pelo próprio em 1926, e que veio a se estabelecer como característica fundamental do chamado estilo internacional. No Rio, ao invés disso, o arquiteto concebe ruas aéreas como “solo conquistado”, “terrenos artificiais” abertos a uma ocupação livre, quase informal, suspensos do solo, pairando sobre a paisagem edificada existente. Uma cidade alta, uma outra cidade: “São apartamentos com serviços coletivos, jardins suspensos e panos de vidro. Tudo isto está bem lá no alto. É quase um ninho de pássaro planador”⁹. Chama a atenção a ambiguidade provocada pela metáfora do ninho, sugerindo uma certa des-artificialização do gesto arquitetônico ao colocá-lo em seu *habitat natural* (Figura 6).

É produtivo pensar, nesta altura, se o despojamento de Le Corbusier em simplesmente deitar, suspensos sobre a cidade, novos chãos a serem ocupados de forma mais ou menos espontânea, não teria sido inspirado por sua visão lírica (da qual não se pode desconsiderar certo exotismo aos olhos do colonizador) sobre as favelas de então, cuja diversidade e coloração ele celebra no mesmo relato (Figuras 7-8):

“Quando escalamos as ‘favelas’ dos negros, morros muito altos e escarpados, onde eles dependuram suas casas de madeira e de taipa, pintadas com cores vistosas, e que se agarram a esses morros como os mariscos nos enroncamentos dos portos (...) ali ocorrem cenas da vida popular animadas por uma dignidade tão magistral que uma requintada escola de pintura de gênero encontraria, no Rio, motivos muito elevados de inspiração; (...) existe orgulho, no olhar do negro que contempla tudo isso; o olho do homem que avista horizontes vastos é mais altaneiro, tais horizontes conferem dignidade; eis aqui uma reflexão de urbanista;¹⁰

Uma outra cidade, uma mesma cidade. Haveria aí uma sugestão implícita de que os homens deste lugar já possuem seus próprios meios de morar e de construir, e estes meios deveriam ser mantidos como expressão lírica da forma de habitá-lo. Na única perspectiva do projeto que Le Corbusier faz ao nível do observador, ou do pássaro que baixou à altura dos homens, revela-se um desejo expresso pela pluralidade de ocupação por formas e linguagens construtivas diversas. Vemos os “lotes” dos 12 andares de pé-direito duplo divididos por muros; jardins próximos à linha de fachada, como jardineiras de janela em escala urbana, blocos opacos e planos transparentes, revestimentos de azulejo

⁹ LE CORBUSIER. Op cit. p.236

¹⁰ LE CORBUSIER. Op cit. p.229

e gradis, e até duas construções com janelas que remetem a um estilo mourisco. Lucio ajuda a nos imaginar como seria esta construção (Figura 9):

“... a ideia era deixar tal qual o havia e fazer uma cidade nova, uma cidade alta que não afetasse a existente. Fazer aquele viaduto a cerca de quinze metros de altura, com uma estrutura robusta, e sobre essa estrutura uma estrutura de concreto ou metálica, leve, para criar os *terrenos artificiais*. Depois cada um faria dentro desse arcabouço arquitetonicamente definido o que bem entendesse. Existe um desenho em perspectiva, você vê os andares, cada apartamento com sua fachada, recuada do perímetro externo, tinha até uma mourisca!”¹¹.

Tão distante das rígidas linhas de fuga do Plan Voisin que, feito retroescavadeiras, rasgavam o centro histórico da capital francesa, esse desenho à mão não tem fuga. As curvas anulam a geometria de uma arquitetura em generosa reverência ao território e aos homens donos das suas casas e de seu habitar. Uma grande ponte para uma forma de habitar genuinamente popular, de caráter eclética. Observando-o, com o auxílio da imaginação, participo do que poderia estar acontecendo ali hoje, numa unidade de vizinhança daqueles lotes suspensos. Num domingo. Homens batendo uma laje de uma casa nova, ainda incompleta, um churrasco rolando ao lado, o som do pagode reverberando nas paredes revestidas de cerâmica estampada com imitações gráficas de texturas de pedras Eliane. Um grupo de meninos empinando pipa da beira do imenso terraço-bulevar, a pista fechada para os carros nesse dia. Roupas sendo penduradas no varal para coar. À noite, as luzes de cores variadas e as televisões ligadas piscando, desenhando uma Via Láctea deitada entre os morros, ao nosso alcance.

Esta poética sutil da proposta de Corbusier para o Rio é comumente desconsiderada ante à força formal mais evidente dos edifícios em fita contornando a paisagem. No entanto, é uma afirmação muito potente para o homem obsessivo com o caráter holístico do projeto moderno, que aparentemente sempre preteria a tradição, ou um certo *genius loci*, em nome da contundência do gesto do arquiteto moderno. Aqui, o incisivo gesto arquitetônico não é de forma alguma perdido, ou nem mesmo diminuído. Pelo contrário, parece ocorrer uma certa conciliação entre a sua monumentalidade na escala do plano e a sua humanidade na escala do homem, uma concessão a uma notável cultura construtiva auto-empresendida aliada a um certo modo de viver

¹¹ COSTA, Lucio. “Presença de Le Corbusier”. In *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. pp.147-148.

construindo, diverso e em permanente transformação. O Modulor parece ter sido dispensado neste caso.

Em diversas ocasiões, Le Corbusier traçava uma distinção clara entre a arquitetura como mera construção, como o veio a fazer também Lucio Costa, à sua maneira, seguindo a tradição da arquitetura como expressão artística. Neste pensamento humanista e racionalista, o arquiteto seria aquele imbuído do espírito artístico capaz de tomar a decisão correta ante a pluralidade de soluções que se colocam para um dado problema. Na introdução à sua obra *A Estética da Ginga*, em que compara a arquitetura erudita à estética vernácula das favelas, Paola Berenstein-Jacques resume esta noção central na tradição moderna:

“Ora, a distinção mais recorrente entre a arquitetura erudita e a dita arquitetura vernácula é exatamente de ordem estética. A arquitetura como arte de construir, assim como em Vitruvius, distingue-se da mera construção por seu caráter estético (...) Os arquitetos sempre definiram a arquitetura como aquilo que, por seu lado artístico, vai além da construção comum. Ou seja, a arquitetura como arte começa onde acabaria a arquitetura vernácula. Para responder à questão *Quando existe arquitetura?* deveríamos lançar mão da fórmula original de Nelson Goodman: existe arquitetura quando existe arte. Embora tal resposta deixe a questão ainda mais complexa e subjetiva, poderíamos dizer, simplificando à moda do pragmatismo analítico: existe arte quando há artistas que produzem arte, ou, em outros termos, quando existe uma vontade artística explícita. É essa vontade que legitimaria a construção como arte e, conseqüentemente, como arquitetura.”¹²

Voltando aos edifícios-fita de Le Corbusier para o Rio, vemos o entrelaçamento produtivo entre estas duas dimensões: a arquitetura como arte, que lança mão dos dispositivos técnicos para conceber uma ideia de cidade radicalmente nova, uma ruptura com a tradição do território ao rés-do-chão que gera uma plataforma para uma nova forma de viver possível porém nunca antes imaginada, obra do arquiteto. Sobre esta plataforma, como numa placa de petri, se imagina um experimento de apropriação pelo vernáculo. Talvez possa ser ingênuo acreditar que Le Corbusier assim o imaginou: tomem estas lajes e façam o que quiser com absoluta liberdade; a divisão em lotes das lajes suspensas, por exemplo, aponta mais para um sistema ordenado do que para a organicidade menos dirigida dos lotes livres, o que poderia ser facilmente apropriado pela lógica homogeneizante do mercado imobiliário. O próprio Lucio Costa, ao comentar o projeto de Le Corbusier em uma entrevista de 1987, sutilmente expõe este risco:

¹² BERENSTEIN-JACQUES, Paola. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. pp.11-12

“Cada um podia fazer como quisesse, sem prejudicar o conjunto, estava tudo entalado, enquadrado na estrutura. E dava a possibilidade tanto à iniciativa privada quanto à municipalidade de atacarem a obra, por segmentos. Um empresário qualquer tomava a iniciativa, construía uma sequência de 10 ou 15 prumadas”¹³.

Mas podemos também olhar esta proposta com novos olhos, mais especulativos, talvez mais livres e otimistas, de como esta proposta poderia se dar em sua mais plena potência, como um sistema mais aberto. Em seu célebre texto de 1951, “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”, Lucio Costa analisa o empreendimento visionário do mestre forasteiro:

“É que impressionado pela beleza diferente da paisagem nativa e convencido de que o desenvolvimento iminente da cidade, comprimida entre o mar e a montanha, iria comprometer sem remédio o seu esplendor panorâmico, criando, por outro lado, problemas insolúveis de tráfego e ainda o desconforto da habitação, como decorrência do se acúmulo e crescimento em altura sobre loteamento impróprio, concebeu, com aquela facilidade e falta de inibição próprias do gênio, uma ordenação arquitetônica monumental capaz de absorver no seu bojo a totalidade das inversões imobiliárias em perspectiva, bem como os capitais interessados nas futuras obras de viação metropolitana, tudo a ser levado a cabo por iniciativa e com a participação direta da municipalidade.”¹⁴

Lucio Costa reafirma, desta forma, a característica fundamental do projeto de Le Corbusier que estará no centro do pensamento arquitetônico moderno a se desdobrar a partir daí: a conciliação, a partir de um estado de aparente tensão, entre a revolucionária ideia de modernidade (de caráter e alcance internacional) e o enraizamento regional. É expressivo, portanto, que ao conceito de habitação coletiva, até então estrangeira à própria noção de morar brasileira, constituída a partir da “máquina de morar” escravocrata, vem se aliar, neste plano, o “olhar altaneiro” do morador das favelas dos morros cariocas. Com um gesto transformador, Le Corbusier reconduz o habitar individual, das casas encrustadas nas encostas do morro à busca do panorama, ao habitar coletivo nos terrenos artificiais de uma nova cidade alta flutuante.

Erguida a 15 metros sobre a antiga cidade enraizada na sua geografia, abrigaria todas as funções da vida moderna numa estrutura verticalmente hierarquizada, assumindo este “novo térreo” como referência em lugar do antigo

¹³ COSTA, Lucio. “Presença de Le Corbusier”. In *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.148

¹⁴ COSTA, Lucio. “Muita arquitetura, alguma construção e um milagre”. In *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.158

chão¹⁵. Lá embaixo, à margem, a cidade antiga, a mata, as favelas ocupariam o chão que lhes cabe. A forma sinuosa, se por um lado se curva aos morros, pela suspensão reforça a desconexão com o solo. A “cidade alta” aqui, diferente de cidades tradicionais cuja diferenciação de altura é definida pela geografia, como Lisboa ou Salvador, é uma explícita separação entre a construção humana e o sítio, entre o homem e sua paisagem. No entanto, embora esta separação seja uma ruptura física, no sentido da estratificação do solo sobre pilotis, não o é do ponto de vista cultural: a ocupação das lajes replica aquilo que o arquiteto viu de mais inspirador na construção da paisagem cultural da cidade.

Neste sentido, a cidade baixa permanece como “fundo” de contraponto e reafirmação da cidade alta. Nas palavras do próprio Lucio, a criação da superestrutura da cidade alta, prenúncio inegável das “megaestruturas” da segunda metade do século 20, ao multiplicar a área disponível de solo para o crescimento da cidade, evitaria,

“como contrapartida, a valorização indevida dos *terrenos de verdade*, destinados apenas a construções de outra natureza e às casas isoladas, as quais poderiam então dispor de área ajardinada compatível com a área construída, ficando igualmente livres de se verem inopinadamente bloqueadas por edifícios de apartamentos, limitação de valor que viria ainda facultar a eventual recuperação de determinadas quadras para arborização e recreio coletivo.”¹⁶

Isto é, ao assumir o caráter radicalmente moderno da habitação coletiva, os *edifícios-vila* permitiriam que a vocação da cidade baixa para a habitação individual com contato mais imediato com a natureza, fossem os jardins ou a mata selvagem, fosse reforçada. Podemos afirmar, portanto, que o projeto de Le Corbusier, diferentemente do que uma crítica superficial poderia supor, não apenas *cria* uma cidade alta, ao mesmo tempo separada do solo da cidade e replicadora das formas de construir daquele lugar, mas ao mesmo passo *recria* e *potencializa* a cidade existente ao estabelecer uma relação dialética clara e lírica entre o moderno e o tradicional, entre um sonho de futuro e a realidade do passado.

“Semelhante empreendimento, verdadeiramente digno dos tempos novos, no dizer do autor, e capaz de valorizar a excepcional paisagem carioca por efeito do contraste lírico da urbanização monumental, arquitetonicamente

¹⁵ A este respeito, ver: CABRAL, Gilberto Flores. “O utopista e a autopista: os viadutos sinuosos habitáveis de Le Corbusier e suas origens brasileiras (1929-1936)”. Arquitectos 9. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

¹⁶ COSTA, Lucio. Op cit. p.158

ordenada, coma liberdade telúrica e agreste da natureza tropical, foi qualificada como irreal e delirante, porque em desacordo com as possibilidades do nosso desenvolvimento; porque o brasileiro, individualista por índole e tradição, jamais se sujeitaria a morar em apartamentos de habitação coletiva; porque a nossa técnica, o nosso clima... enfim, a velha história da nossa *singularidade*: como se os demais países também não fossem cada qual *diferente* à sua maneira.”¹⁷

A importância do projeto carioca de Le Corbusier para a formação da arquitetura moderna carioca se revela ao servir duplamente como protótipo. Por um lado, enquanto *desenho*, oferece um exemplo original de adequação dos princípios de projeto do modernismo internacional a um lugar específico, o Rio de Janeiro, definido pela sua paisagem natural arrebatadora, e a uma forma de morar determinada por este lugar e sua cultura local. Tanto que a forma ondulante dos edifícios-vila foi magistralmente apropriada por Affonso Eduardo Reidy, anos depois, nos projetos de dois conjuntos residenciais de São Cristóvão (popularmente conhecido como Pedregulho) e da Gávea, erguidos em 1947 e 1952, respectivamente, à época em que estava à frente dos serviços de arquitetura e urbanismo da Prefeitura do Rio de Janeiro, então capital do país. Por outro, enquanto *conceito*, a proposição estabelece uma base teórica a respeito da própria ideia de modernidade, sobre a qual se apoiará, reafirmando-a, a sensibilidade de Lucio Costa ao tradicional e regional, para constituir o arcabouço conceitual da arquitetura moderna carioca. Este momento marca, portanto, de forma simultânea e complementar, a fundação de uma presença e de um sentido para o desenvolvimento de uma arquitetura nativa relida a partir de sua matriz européia.

No entanto, o que irá distinguir os desdobramentos na obra e pensamento de Lucio Costa da inspiração inicial trazida por Le Corbusier está na harmonização da diferenciação (ainda que já apaziguada em certa medida, como vimos) entre homem e natureza explícita na proposta do mestre.

“Tranquilamente, Lucio Costa decide que há continuidade e não ruptura ou conflito entre essas duas esferas: a tecnologia, ela própria, é uma doação da natureza ao homem. (...) Lucio Costa estaria mais próximo assim de uma linha fenomenológica, que acredita numa continuidade entre natureza e cultura. Por outro lado, cabe lembrar que Lucio Costa vem assumir o pensamento estético moderno, vinculado à autonomia do fazer e ao processo social da arquitetura, não vou dizer tardiamente, mas não precocemente. É de se perguntar se tal assimilação demorada, ocorrida por volta de 1926 ou 1927, quando o trauma do cubismo já havia sido absorvido, não fosse mais sentida como uma ruptura. (...) Uma pessoa que

¹⁷ COSTA, Lucio. Op cit. p.158

penha que a tecnologia, a técnica, é uma doação da natureza ao homem, que pensa essa formidável continuidade, pode por um lado assimilar um pensamento estrutural da autonomia da obra e, por outro, não precisa conceber esse metabolismo homem-natureza em termos de conflito ou de oposição. Nem mesmo precisa de uma dialética.”¹⁸

Essa fluidez com que Lucio Costa opera a relação entre natureza e cultura, tradição e modernidade, a que Brito se refere, é uma importante chave para compreensão da forma como a arquitetura moderna irá florescer no Brasil. O edifício do Ministério da Cultura e Educação (originalmente o Ministério da Educação e Saúde Pública), concebido a partir de um grupo de trabalho que incluiu não só Lucio e o mestre Le Corbusier, convidado ao Brasil em 1926 especificamente para esta tarefa, mas também as jovens promessas da nossa cultura arquitetônica moderna – Affonso Eduardo Reidy, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Jorge Machado Moreira, Ernani Vasconcellos e Roberto Burle Marx – é um importante atestado neste sentido. Embora siga rigorosamente todos os preceitos fundamentais do estilo internacional elaborados por Le Corbusier, sua construção é fruto das especificidades culturais do lugar (Figuras 10-14). O emprego do granito gnaisse, rocha abundante da região do Rio de Janeiro, no revestimento dos pilares e fachadas, segue a tradição das edificações institucionais e religiosas do período do Império, da mesma forma que os painéis de azulejo também dão continuidade à tradição da azulejaria portuguesa que atravessou o Atlântico para adaptar-se tão bem à nossa cultura construtiva. A incorporação de tais elementos seguiu as recomendações do próprio Le Corbusier, revelando sua sensibilidade às tradições construtivas locais, como nos conta Lucio:

“Bem, com aquela sensibilidade terrível dele, em qualquer país que fosse sempre absorvia alguma coisa. A riqueza dele era exatamente essa – era sensível ao regionalismo e era cosmopolita ao mesmo tempo. (...)”¹⁹

Também os quebra-sóis em madeira, pintados em azul-claro, uma aplicação do *brise-soleil* de Le Corbusier, não deixam de remeter claramente à janelas venezianas das construções coloniais, o que faz com que o Ministério, muito diferente do que seriam os edifícios do Plan Voisin cortando o centro

¹⁸ BRITO, Ronaldo. “Fluida modernidade”. In NOBRE, Ana Luiza; MASAO, João Kamita; LEONIDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.249-250. Nesta passagem, Brito comenta a seguinte frase elaborada por Lucio Costa: “A natureza escolheu o homem para ser o veículo da tecnologia”.

¹⁹ COSTA, Lucio. “Presença de Le Corbusier”. In *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.146

antigo de Paris, evoque um estranho mas reconfortante efeito de familiaridade em seu conterrâneos.

“Construído na mesma época, com os mesmos materiais e para o mesmo fim utilitário, avulta, no entanto, o edifício do Ministério, em meio à espessa vulgaridade da edificação circunvizinha, como algo que ali pousasse, serenamente, apenas para o comovido enlevo do transeunte despreocupado, e, vez por outra, surpreso à vista de tão sublimada manifestação de pureza formal e domínio da razão sobre a inércia da matéria.”²⁰

Com a mesma serenidade dos transeuntes diante do Ministério, Lucio anuncia a maneira com que a modernidade pousa em meio à tradição brasileira, com despreocupação e, vez por outra, alguma surpresa ao olhar mais atento, tanta a “naturalidade” com que se dá esta apropriação. Tanto que hoje já falamos comumente em uma tradição moderna, como se esta ocorresse como uma continuidade direta desdobrada a partir das próprias características da arquitetura colonial brasileira, matriz cultural que o próprio Lucio trabalhou para firmar, como veremos mais adiante, na segunda parte desta dissertação. Agora, avancemos para outro um outro tempo e outro lugar, pulando mares e guerras, para abrir um debate surgido a partir da crise gerada por meio século de evolução do capitalismo global e seus efeitos sobre a arquitetura enquanto expressão da cultura.

²⁰ COSTA, Lucio. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre.” In *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.169

Resistência e autonomia da arquitetura na sociedade do cenográfico

A sociedade do espetáculo e o predomínio da aparência sobre a vida

Publicado em 1967, *A Sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, é um marco na crítica filosófica sobre a sociedade de consumo que se instaura a partir da intensificação do sistema de produção capitalista no século 20. Uma crítica contundente e radical sobre o aprisionamento da vida pela aparência, em que o *ser*, em sua dimensão corpórea, é substituído pelo *ter*, que por sua vez é substituído pelo *parecer ter*. Na sociedade capitalista moderna, sustenta Debord, o espetáculo já dominou todas as esferas da vida e o Homem sustenta, passivo, através do trabalho alienante, a manutenção da sua própria prisão. Assim o autor abre seu texto: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação.”¹ Num mundo em que tudo vira mercadoria, inclusive o tempo, o ócio e sua aparente liberdade, não há mais vida real; tudo é ilusão e aparência.

Debord foi um dos integrantes da Internacional Situacionista, grupo formado na década de 1960 por filósofos, escritores, artistas e arquitetos que formulou uma proposta radicalmente subversiva acerca da arte e da vivência do espaço público. Os situacionistas preconizavam que a arte, como todos os aspectos da vida na sociedade de consumo, havia se transformado em reduto do poder capitalista, instrumento de alienação e repressão da vida. Seu discurso e suas ações eram um chamado para a “superação da arte” através de uma reapropriação lúdica dos espaços da cidade. Se o exercício do poder se dava primordialmente na organização produtiva do espaço da cidade, o confronto com a utilidade, a seriedade e o controle teria de ser feito através da sua contestação por uma vivência da cidade como um jogo.

A crítica situacionista ocorre no turbulento contexto histórico do final da década de 1960, marcado por intensa agitação política e contestação, em quase todos os campos de conhecimento, sobretudo nas Humanidades, do *status quo*

¹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.13

da sociedade capitalista ocidental, em que se destaca a desestabilização dos próprios fundamentos da filosofia ocidental, como realidade, razão e verdade, difundida por protagonistas do pensamento pós-estruturalista como Jacques Derrida e Gilles Deleuze.

No campo da arquitetura e do urbanismo, neste período de extrema contestação política e revisão de paradigmas filosóficos, junta-se aos situacionistas outra voz crítica fundamental, Henri Lefebvre, que simultaneamente convoca a uma nova forma de apropriação do espaço público como ato revolucionário baseada na experiência do lúdico. Em seu *O direito à cidade*, publicado em 1969, ele escreve:

“A sociedade urbana, cuja possibilidade é aqui exposta, não pode se contentar com centralidades passadas, ainda que ela não as destrua e sim as utilize e se aproprie delas, modificando-as. (...) Os elementos de uma unidade superior, os fragmentos e aspectos da “cultura”, o educativo, o formativo e o informativo, podem ser reunidos. Onde tirar o princípio da reunião e seu conteúdo? Do lúdico. O termo deve ser tomado aqui na sua acepção mais ampla e no seu sentido mais profundo.”²

Para os situacionistas, a cidade deve ser vivida como um jogo, com novas referências baseadas em afetos, memória e percepções. Esta formulação culmina na proposição contundente da prática da “deriva”, através da qual a cidade, como grande obra de arte, deve ser relida e redesenhada de novas formas para que se faça possível uma nova experiência do “urbano”. Em sua obra “Guia psicogeográfico de Paris”, Debord propõe uma nova cartografia, baseada em “unidades de ambiência”, cuja leitura se baseia em fragmentos de afeto e memória ligados por setas multidirecionais que sugerem a livre associação entre as diferentes percepções e apropriações dos espaços da cidade. Herdeira do *flâneur* de Walter Benjamin e das ideias iconoclastas dos dadaístas e surrealistas, a Internacional Situacionista propõe uma nova experiência do urbano em que o corpo, o afeto e a memória assumem o protagonismo sobre as relações espetacularizadas pelo capital.

Embora não inclua uma crítica específica aos meios de produção da arquitetura e da cidade, a não ser através de uma crítica geral aos padrões atuais de produção e consumo, os argumentos de Debord a respeito da “sociedade do espetáculo” abrem caminho para várias possíveis reflexões acerca da arquitetura e da apropriação cultural da ideia de lugar e do ambiente construído, na sua condição de abrigo. Uma primeira crítica, mais imediatamente

² LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001. p.13

identificável no contexto da obra, e diretamente relacionada com a crítica posta por Lefebvre, trata do sequestro do espaço público e das dimensões da vida pública pelo espetáculo. A vida pública, definida pelas redes de relações sociais, estaria revestida pelo predomínio da aparência.

“O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Suas diversidades e contrastes são as aparências dessa aparência organizada socialmente, que deve ser reconhecida em sua verdade geral. Considerado de acordo com seus próprios termos, o espetáculo é a *afirmação* da aparência e a afirmação de toda vida humana – isto é, social – como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo o descobre como a *negação* visível da vida; como negação da vida que *se tornou visível*.”³

O mundo das aparências seria o fenômeno contemporâneo, engendrado pelo avanço indiscriminado da técnica, reprodutora incansável de imagens, que anula a possibilidade da experiência do real. O espaço condicionado pela visão, associado à perda do tato – dimensão principal do corpo sensível – serve de cenário do espetáculo. “O urbanismo é a tomada de posse do ambiente natural e humano pelo capitalismo que, ao desenvolver sua lógica de dominação absoluta, pode e deve agora refazer a totalidade do espaço como *seu próprio cenário*.”⁴ À espetacularização da vida está associada a “cenografização” do mundo. A arquitetura e urbanismo, vistos como mercadoria e rebaixados à única condição de imagem, seriam ao mesmo tempo um produto e um instrumento a serviço desta transfiguração.

A supremacia da visualidade e da representação na crítica arquitetônica pós-moderna

A partir dos anos 1950, a crise internacional do funcionalismo modernista deu espaço a uma onda de reações e indagações acerca das promessas e propósitos da arquitetura moderna, sobretudo pela sua crença exacerbada no planejamento derivado do positivismo científico. O esgotamento dos CIAM e a constituição do Team X marcam este momento de crise, dando início a uma onda crítica crescente, com renovado interesse pela teoria, acerca do suposto fracasso das utopias modernas identificadas com o Estilo Internacional e da necessidade de se lançar novos olhares sobre a cidade e os espaços da vida

³ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.16

⁴ DEBORD, Guy. Op cit. p.112

humana, em reação aos seus dogmas. Mobilidade, atenção ao específico e ao local (em lugar do “universal” moderno), mutabilidade e o resgate do lúdico na vida urbana são alguns dos pontos de pauta dos arquitetos do Team X e seus contemporâneos.

No entanto, ao propor novos sistemas no lugar dos velhos, esta “nova” arquitetura não coloca em questão, com a mesma contundência subversiva da crítica de *Sociedade do espetáculo*, a sua condição de mercadoria como bem de consumo e representação do poder. Algumas propostas, sobretudo aquelas elaboradas por Reyner Banham e os arquitetos do Archigram, ainda apostam numa promessa transformadora a partir de uma exacerbação ainda mais radical das possibilidades técnicas de planejamento e produção industrial.

Uma parte considerável da crítica pós-modernista se concentra no ataque ao funcionalismo e suas repercussões na linguagem da arquitetura, sobretudo na relação entre forma e função, aproximando-se para tal dos conceitos da linguística. Seu personagem mais relevante é Robert Venturi, que, em *Aprendendo com Las Vegas*, publicado em 1972, faz uma importante crítica ao paradigma moderno da relação entre forma e função através da analogia do pato e do galpão decorado, estabelecendo um marco na teoria arquitetônica sobre o problema da representação. As questões relativas à linguagem arquitetônica e o historicismo, em releituras de estilos e tipos, passam então a assumir a centralidade no debate teórico e na própria prática da arquitetura, aprofundando o predomínio da visualidade como via de interpretação.

Tais proposições, no entanto, não incorporam ou assumem frontalmente uma pauta radical de revisão das bases mais fundamentais da arquitetura, isto é, o paradigma filosófico sobre a qual ela se construiu ou, menos ainda, a apropriação de sua capacidade de atribuir significado, pela representação, às forças hegemônicas do espetáculo. Por um lado isso pode se dever à dificuldade da produção arquitetônica em se desvencilhar do seu *modus operandi*, uma cadeia produtiva altamente hierarquizada e alienante, regida pelas grandes forças do capital através do controle incontestável do projeto, e que serve, em larga escala, à perpetuação do espetáculo, o que a tornaria “insalvável” sob uma crítica desta magnitude.

Neste sentido, parece que a questão deveria ser de todo evitada pela disciplina, pois potencialmente significaria a sua própria morte.

Resistência e autonomia teórica na crítica em *Oppositions*

Em 1967, um grupo de arquitetos situados em Nova York funda um instituto independente de pesquisa e debate, o IAUS (Institute of Architecture and Urban Studies), assumindo uma destacada posição de resistência crítica no campo da teoria da arquitetura. Em 1974, fundam uma revista dedicada à teoria crítica, pautada pela oposição ao domínio da arquitetura pelo capital através da sua crescente funcionalização e cientificação operada pelo avanço galopante da economia global, do super-desenvolvimento das técnicas de produção em massa pós-industriais e seu sequestro do processo de transformação e expansão desenfreada das cidades e megalópoles.

Não à toa, a revista – cujo corpo de editores incluía Peter Eisenman (primeiro diretor do IAUS), Kenneth Frampton e Mario Gandelsonas, até 1978, quando se juntaram também Anthony Vidler e Diana Agrest – levava o nome de *Oppositions*, pois tinha como missão debater a crise da arquitetura, estabelecendo um ponto de resistência da disciplina contra o domínio do espetáculo através de um movimento de restabelecimento de uma necessária autonomia da arquitetura frente ao seu processo de aniquilação pela sua apropriação como “indústria cultural” pelo capital.

A questão da autonomia, como nos sugere Michael Hays, organizador da coletânea de textos da revista, seria defendida por cada um de seus editores a partir de um viés particular, podemos dizer autônomo, refletindo a heterogeneidade de suas posições e sustentações teóricas apesar da pauta comum, o que indica seu compromisso com a filosofia pós-estruturalista francesa, para a qual a diferença é condição intrínseca ao diálogo através do qual se deseja operar a desconstrução das estruturas de pensamento dominantes. O nome da revista é sugestivo, portanto, não só de sua posição de resistência cultural, política e filosófica, mas também a própria condição de diferença e debate interno sobre o posicionamento particular de cada um de seus editores, e por conseguinte de seus colaboradores, a respeito das vias estratégicas, conceituais e metodológicas de se operar a resistência, pela afirmação da autonomia da arquitetura, no âmbito da teoria e crítica arquitetônica. Sobre o conceito de autonomia da arquitetura como forma de resistência, Hays diz:

“É útil olhar novamente para a formulação de autonomia feita por Diana Agrest, já que ela coloca a questão explicitamente em termos de códigos

historicamente determinados que são, contudo, irreduzíveis, únicos à disciplina da arquitetura, em vários estados de transformação desde o Renascimento, e relacionáveis a outros códigos: 'A relação entre *design* e cultura pode, então, ser declarada como o modo pelo qual o *design* é articulado (como um sistema cultural) em relação a outros sistemas culturais (no nível dos códigos).' Nesta formulação, a codificação da arquitetura, que remete a rememorados traços das dimensões sagrada, cosmológica e mágica da existência humana, é o aspecto da arquitetura que a especifica como prática cultural. A ameaça do dogma funcionalista positivista e suas derivações de behaviorismo, pesquisas operacionais, metodologias de projeto e o que Kenneth Frampton chamou de 'totalitarismo da técnica' (que, como eu disse, é o principal alvo nas visões de *Oppositions*) podem então ser vistas como nada menos que o desprendimento da arquitetura dos próprios códigos que a constituem como uma parte funcional da cultura – uma operação racionalizadora, quantificadora e niveladora que, por um lado, reduziria a arquitetura a uma pseudo-ciência sem vida, e, por outro, a serviria crua, como um mero condimento para o apetite otimizador [optimizing] do capital consumidor que a *Oppositions* (e especialmente Frampton) censurava incansavelmente. O funcionalismo era visto como parte de um generalizado cancelamento das distintas experiências e erradicação da especificidade disciplinar que, no discurso marxista, é chamado de reificação. E, em tal situação, as várias pesquisas por uma autonomia da arquitetura podem agora ser entendidas na sua trajetória histórica como nada muito mais que tentativas de *recodificar*, de reterritorializar, de reinventar as fronteiras e especificidades que delimitam a disciplina."⁵

Hays identifica, como marca comum ao conjunto de debates da *Oppositions*, o desejo e a defesa política da necessidade de reinvenção da prática através de um certo resgate da arquitetura como prática cultural, o que demandaria revisões ou reinvenções dos códigos que a especificam como tal. A recorrência do prefixo "re" é relevante, pois é indicativa de que algo importante, de valor, foi perdido, e que essa perda, de certa forma, está relacionada à decadência da disciplina como aspecto da cultura. Mostra-se portanto a necessidade de uma restauração, mas não na mesma forma do que supostamente teria sido perdido, mas através de novos códigos que façam frente ao atual estado de coisas. Coloca-se, portanto, na base da crítica da *Oppositions*, o necessário processo dialógico entre presente e passado histórico e uma constante análise crítica, por vezes mesmo uma revisão crítica, da história da arquitetura.

No âmbito dos debates provocados pela *Oppositions*, é possível identificar duas correntes de pesquisa pela autonomia da arquitetura – entendendo-se a autonomia, como vimos há pouco, como a codificação própria e única da disciplina que a especifica como prática cultural – que correm por caminhos

⁵ HAYS, Michael. *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998 p.xi

distintos, poderíamos dizer até *opostos*. A primeira, protagonizada por Peter Eisenman, através de uma investigação crítica aliada à sua prática em projeto, busca a desconstrução da disciplina e seus fundamentos clássicos, culturalmente assumidos como “naturais”, com base na filosofia da desconstrução elaborada sobretudo pelo filósofo francês Jacques Derrida. A segunda, que tem como seu principal articulador Kenneth Frampton, um dos maiores críticos e teóricos da arquitetura da segunda metade do século, busca o resgate, por uma via antropológica, de certos valores ancestrais da arquitetura como um engenho poético fundamentalmente humano associado ao ato de criação do seu lugar de abrigo através dos meios materiais que informam suas singularidades culturais e simbólicas, numa oposição frontal à dominação da arquitetura pela aparência, ou pela primazia da visualidade, condição historicamente agravada pelo predomínio do espetáculo. Esta corrente se fundamenta fortemente na filosofia de Martin Heidegger ao colocar o homem como corpo sensível no centro do mundo das coisas da vida e ao se amparar na ideia de necessidade de resguardo como traço definidor da condição humana, como veremos mais adiante.

Entre pontos de tangência e de distinção, trata-se fundamentalmente de um debate sobre até que ponto a interpretação pela via da linguagem consegue alcançar a questão da arquitetura em sua condição de abrigo, onde se encontra o principal interesse deste trabalho. Neste capítulo, investigaremos os conceitos empregados por Peter Eisenman na sua busca por uma “arquitetura conceitual” que seja capaz de superar a metafísica da arquitetura, isto é, aquilo que a definiria historicamente: sua condição simultânea de presença e de ausência, aquilo que ela pretensamente é em relação àquilo que ela *representa ser*.

Tal dicotomia seria responsável, segundo Eisenman, pela limitação do potencial da arquitetura enquanto campo de conhecimento no pensamento contemporâneo, ao reprimir o surgimento de novos textos⁶. Neste processo, o arquiteto conscientemente (mas nem sempre de forma explícita) faz escolhas importantes no que se refere ao que ele inclui e ao que exclui da sua discussão. São estas escolhas que servirão de ponto inicial de reflexão para o desenvolvimento, no terceiro capítulo, de uma investigação sobre a condição de presença da arquitetura a partir dos argumentos de Frampton e outros possíveis interlocutores.

⁶ Para Eisenman, novamente com base em Jacques Derrida, a arquitetura pode ser lida como um texto, e sua desconstrução seria o caminho para o surgimento de textos antes reprimidos.

A dialética do abrigo de Martin Heidegger

Antes de mais nada, faz-se necessário introduzir uma discussão sobre aquilo que podemos entendemos por “abrigo”, dentro de uma perspectiva do filósofo Martin Heidegger, pois esta será a matriz conceitual comum a partir da qual tanto Eisenman quanto Frampton partem para suas abordagens específicas, com menor ou maior grau de fidelidade aos desdobramentos do seu espectro filosófico. Em “Construir, habitar, pensar”, Heidegger afirma:

“Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. O traço fundamental do habitar é esse resguardo. O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um demorar-se dos mortais sobre essa terra.

“Sobre essa terra” já diz, no entanto, “sob o céu”. Ambos supõem conjuntamente “permanecer diante dos deuses” e isso “em pertencendo à comunidade dos homens”. Os quatro: terra e céu, os divinos e os mortais, pertencem um ao outro numa unidade originária.”⁷

Duas questões fundamentais se colocam dentro desta perspectiva: primeiro, a ideia de lugar como construção da presença do homem sobre o território, o local de seu resguardo bem como a origem de sua consciência; segundo, a própria ideia de “instinto” associada à necessidade de abrigo, ou ao desejo de habitar, como uma espécie de estado de pré-linguagem, ou de pura presença, indissociavelmente ligado à função de abrigar. O paradigma heideggeriano do abrigo se relaciona simultaneamente a um ato (da fundação do lugar, da construção) e a um fato (da necessidade de habitação), ambos definidores da possibilidade do ser e do pensar. A necessidade de construção do abrigo, cuja origem estaria na própria condição de vulnerabilidade animal do homem (portanto instintiva), desafia, pela sua ancestralidade, sua interpretação pela linguagem. Como veremos ao longo do próximo capítulo, tal condição coloca limites aparentemente intransponíveis à desconstrução que Eisenman obsessivamente se propõe a operar, como ele próprio admite na sua tarefa de resistência, assim como o também reconhecerá Derrida:

⁷ HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. PROURB, FAU-UFRJ. Disponível em: http://www.prourb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. Acessado em: 10/06/2014.

“A grande questão da arquitetura, de fato, é a do lugar, a do “ter lugar” no espaço. O estabelecimento de um lugar que até então não existia e que é compatível com o que nele terá lugar algum dia, isto é um lugar. Como disse [Stéphane] Mallarmé, *ce qui a lieu, c’est le lieu* [aquilo que tem lugar, é o lugar]. Isto não é absolutamente natural. O estabelecimento de um lugar habitável é um acontecimento e, evidentemente, esse estabelecimento sempre supõe algo de técnico. Inventa-se algo que não existia até então, mas, ao mesmo tempo, há o habitante, homem ou Deus, que requer esse lugar antes mesmo que ele tenha sido inventado ou produzido. Por isso, não se sabe muito bem onde situar a origem do lugar. Talvez habitemos um labirinto, que não é natural nem artificial, e que está no cerne da história da filosofia greco-ocidental, de onde se originou o antagonismo entre natureza e tecnologia.”⁸

É importante apontar, neste momento, como os conceitos de abrigo e de lugar em Heidegger, como também na sua leitura realizada tanto por Frampton quanto por Eisenman, estão fortemente baseados na construção de pares dialéticos, como bem aponta Derrida em referência à relação entre natureza e tecnologia. Primeiramente, o abrigo como resguardo se refere a um certo desejo de acolhimento ou proteção, e se constitui a partir da constatação de uma condição prévia (poderíamos dizer, com risco de confusão conceitual, “natural”) de não-abrigo, ou da ausência de resguardo, isto é, de um estado de vulnerabilidade absoluta do homem-animal na natureza. A construção do abrigo seria, portanto, a primeira ação constituinte e diferenciadora do homem como ser consciente de sua própria consciência e de sua fragilidade física. Daí a associação da construção e do habitar ao próprio ser-pensar do homem.

Além disso, para Heidegger, o abrigo estaria situado entre duas forças cosmológicas fundamentais: o céu e a terra. Esta imagem metafórica, por um lado, reforça a ideia da condição humana situada entre corpo e espírito – pés e cabeça, carne e pensamento, físico e etéreo, ou “mundo sensível” e “mundo inteligível”, nos termos platônicos – e por outro define o território onde deve se inscrever a arquitetura: fruto da cultura, é o artefato que planifica e fixa o chão a ser pisado e monta um teto firme como defesa das tormentas assoladoras que vem de cima. Expressão da técnica, age sobre o meio ambiente dado, natural, domesticando-o e conferindo-lhe estabilidade a fim de torná-lo “habitável”.

A principal diferença entre Frampton e Eisenman, na abordagem do conceito de abrigo, estará justamente na estratégia e nos recursos empregados na apropriação desta dialética. Tomando o pressuposto básico do pós-estruturalismo de que tudo é linguagem, ou seja, construção cultural, e de que a

⁸ DERRIDA, Jacques; MEYER, Eva. “Uma arquitetura onde o desejo possa morar: Entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.168

desconstrução dos conceitos culturalmente naturalizados constitui tarefa necessária de resistência ao pensamento hegemônico, conforme propunha Derrida, Eisenman aplicará o método preconizado pelo filósofo ao buscar a supressão das dicotomias historicamente construídas no campo da arquitetura, sobretudo aquelas referentes à definição da arquitetura como abrigo, a fim de operar a sua desconstrução. Frampton, numa estratégia inversa, buscará a anulação das relações hierárquicas e causais que sustentam tais dicotomias através do entrelaçamento de pares dialéticos que constituem a definição heideggeriana do abrigo, referenciando-se, para tal, num olhar crítico ao passado em busca de um tempo mítico anterior ao engendramento de tais dicotomias (nas palavras de Derrida, anterior ao “antagonismo entre natureza e tecnologia”), como veremos em maior detalhe no quarto capítulo. Começemos, portanto, por Eisenman.

O sentido da ausência

Habitar o labirinto: A figura retórica e a desconstrução do abrigo em Eisenman

Como vimos, o conceito heideggeriano de abrigo parece tão fortemente ligado à condição instintiva humana e à natureza da arquitetura como disciplina que desafia a própria possibilidade de interpretação. Num texto intitulado “Presentness and the being-only-once of architecture”, publicado em 1995, portanto quando sua pesquisa já incorporava um alto nível de maturidade, Peter Eisenman começa nos lembrando que mesmo Derrida via enorme dificuldade, senão impossibilidade, de interrogar a arquitetura quanto à sua condição de abrigo, reconhecendo, de certa forma, os limites da sua própria crítica operada até então. “Jacques Derrida aponta que devemos estar cientes da ideia de que a arquitetura ‘é destinada à habitação’, que o conceito de arquitetura é ‘uma herança que nos compreende mesmo antes que pudéssemos submetê-la ao pensamento.’”¹ O limite apontado por Derrida estaria justamente nesta condição instintiva da construção do abrigo, situada em um momento anterior ao próprio pensamento, como assim também já o havia afirmado Le Corbusier na famosa citação em *Por uma arquitetura* (1923): “Eles [os arquitetos do século 20] esqueceram que a grande arquitetura está nas próprias origens da humanidade, sendo o produto imediato do instinto humano.”²

A grande questão que se coloca, portanto, é se este limite não seria, em si, uma naturalização de uma construção cultural e, se este é o caso, por que vias então seria possível desconstruir o conceito de abrigo na arquitetura diante de tamanha resistência. Afinal, foi o próprio Derrida quem disse, ao definir as bases da desconstrução: “Um dos gestos da desconstrução consiste, em particular, em não naturalizar, a não fazer como se aquilo que não é natural fosse natural;

¹ EISENMAN, Peter. “Presentness and the being-only-once in architecture”. In EISENMAN, Peter. *Written into the void: Selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007. p.43 (Tradução nossa)

² RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.4.

como se aquilo que é condicionado pela história, pela técnica, pela instituição ou pela sociedade é um dado natural.”³

É a esta tarefa da desconstrução das próprias bases da arquitetura, assumidas como naturais, à qual se dedica Eisenman, enfrentando, desde os seus textos iniciais da década de 1970, justamente a dialética estruturadora do conceito de “abrigo” na concepção de Heidegger. Pois, se Derrida admite a dificuldade de tal enfrentamento neste caso, ele já oferecera a Eisenman os instrumentos linguísticos necessários, afirmando ser a partir da dialética que se ensinam as oposições dicotômicas que constituirão as verdades tidas como “naturais”, reprimindo a liberdade do pensamento. É, portanto, a partir da dialética que se deve operar a desconstrução, com o objetivo de fazer surgir o pensamento reprimido.

“A desconstrução, portanto, analisa e questiona os pares conceituais que normalmente são aceitos como auto-evidentes e naturais, como se não tivessem sido institucionalizados em um momento preciso, como se não tivessem história. Pois, tomadas como dadas, tais oposições limitam o pensamento.”

Pois bem, o próprio conceito de desconstrução parece ser uma metáfora arquitetônica. Costuma-se dizer que a atitude desconstrutiva é negativa. (...) Creio, porém, que não é esta a essência da desconstrução. Não se trata simplesmente da técnica de um arquiteto que sabe como desconstruir aquilo que foi construído, mas de uma investigação que se refere diretamente à própria técnica, à autoridade da metáfora, à autoridade da metáfora arquitetônica e que, portanto, institui sua própria retórica arquitetônica. A desconstrução não é apenas – como seu nome parece indicar – a técnica de uma construção pelo avesso, pois é capaz de conceber, por si mesma, a ideia de construção. Poder-se-ia dizer que não há nada mais arquitetônico e, ao mesmo tempo, nada menos arquitetônico do que a desconstrução. O pensamento arquitetônico só pode ser desconstrutivo neste sentido: como tentativa de visualizar o que estabelece a autoridade da concatenação arquitetônica na filosofia.”⁴

Para este primeiro Eisenman de que ora estamos tratando⁵, a árdua tarefa de desconstruir a arquitetura, em relação à concepção Heideggeriana de abrigo, exigirá, por um lado, dessituá-la, ou deslocalizar a ideia de lugar como sua

³ “Derrida”. Direção de Kirby Dick e Amy Ziering Kofman. 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CtcpwJCC6Co>. Acessado em: 10/06/2014 (Tradução nossa)

⁴ DERRIDA, Jacques; MEYER, Eva. “Uma arquitetura onde o desejo possa morar: Entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.168.

⁵ Jeffrey Kipnis, na introdução à segunda coletânea de textos de Eisenman, *Written into the void*, diferencia o que seria este “segundo ato” (1990-2004) na carreira intelectual do arquiteto, quando passa a se aprofundar em questões mais acerca do “porquê” de uma arquitetura crítica, em relação ao “primeiro ato” (1963-1988), em que pesavam as questões acerca do “como” efetuar uma arquitetura conceitual, algumas das quais tratamos neste ponto. Ver: EISENMAN, Peter. *Written into the void: Selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007.

origem, e, por outro, desinstrumentalizá-la, ou desutilizar a ideia de função como propósito de abrigo, o que ameaçaria, em última análise, romper suas relações de referência ao corpo e de amparo à vida humana. Neste sentido, Eisenman consegue vislumbrar a possibilidade da desconstrução da arquitetura a partir de dentro de seus próprios limites, isto é, dentro dos limites nos quais a disciplina culturalmente se constituiu ao longo da história, reforçando sua autonomia disciplinar como código cultural, embora vá amparar suas estratégias processuais tanto na arte conceitual quanto na linguística. Neste sentido, para Eisenman, a desconstrução da arquitetura necessariamente deveria levar em conta sua *interioridade*, isto é, as questões internas à disciplina que a especificam como prática autônoma, e sua *anterioridade*, sua necessária relação com a história da arquitetura.

Em “A arquitetura e o problema da figura retórica”, Eisenman lança uma possível estratégia para efetuar esta desconstrução. Como ele próprio afirma, uma estratégia se faz necessária em face da dificuldade do problema que se coloca, que, como afirma Derrida, reside “no cerne da história da filosofia greco-ocidental”. Ao anunciar sua proposta a respeito da figura retórica, Eisenman identifica os aspectos relativos ao problema do abrigo na origem da arquitetura como disciplina, em sua condição de presença:

“Elas [as repressões culturais] pressupõem que a metafísica da arquitetura (isto é, abrigo, estética, estrutura e significado) e seu vocabulário (elementos como colunas, capitéis etc.) tem o estatuto de uma lei natural. A pretensa natureza factual dessa suposição reside no fato de que é da natureza da arquitetura, ao contrário de outras disciplinas, instituir um centro, afirmar uma presença, ser agente da realidade – tijolos e argamassa, abrigo e função, casa e lar. Por ser tijolos e argamassa, a arquitetura mantém a promessa de realidade, autenticidade e verdade genuína em um mundo surreal onde a verdade é um item manipulável, elaborado por comissões, produzido por escritores e negociado por porta-vozes da mídia. Nossa única fonte de valor hoje em dia é uma memória de valor, uma nostalgia. Vivemos em um mundo relativista, mas que almeja à substância absoluta, a algo que seja incontestavelmente real. Por sua própria essência, a arquitetura se converteu no inconsciente da sociedade, na promessa desse real inequívoco. Mas também é certo que a arquitetura, mais que qualquer outra disciplina, deve confrontar e deslocalizar essa percepção profundamente arraigada para subsistir. Isso porque, ao contrário do que acredita a opinião popular, o status quo da moradia não define a arquitetura. O que define a arquitetura é o contínuo deslocamento [*dislocation*] do habitar, em outras palavras, a deslocalização do que ela, de fato, localiza [*locates*].”⁶

⁶ EISENMAN, Peter. “A arquitetura e o problema da figura retórica”. In NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.193

Eisenman procede, então com a descrição de uma estratégia metodológica numa tentativa de deslocalizar a arquitetura de seu sistema tradicional de significados, a partir de uma analogia com a escrita como sistema de signos da linguagem. Como ponto de partida, compara a transparência das palavras, os signos linguísticos, à opacidade dos elementos ou signos arquitetônicos. Nas palavras, a relação entre significante e significado é transparente porque a relação entre a palavra e aquilo a que ela se refere é fixa e imediata, pois a palavra é desprovida de qualquer condição própria de aparência. Segundo Eisenman, na arquitetura, ao contrário, os signos são opacos, isto é, sua presença é dominada pela estética, que suprime o seu potencial retórico de se referir a algum significado ausente. A estética, por sua vez, carrega consigo um código moral, um juízo de significados estabelecidos *a priori*, tidos como naturais, e portanto, um atributo de autoridade.

“Na verdade, a arquitetura talvez seja a menos representativa de todas as artes. Quando construímos uma parede, ela não é só realmente opaca, mas a sua relação com um significado é muito difícil de articular. Uma parede é uma parede, não é uma palavra, ela simplesmente é, nunca é sobre alguma coisa. É a coisa a que a palavra “parede” se refere, é a condição oposta a uma palavra: as palavras são transparentes enquanto as paredes são opacas. Nessa opacidade, as paredes também tem significados tradicionais como elementos de um pretense vocabulário imutável da arquitetura. (...) Se quisermos construir uma parede mais à maneira de um signo – isto é, mais retoricamente, temos de reduzir sua tradicional opacidade, ou seja, seu tradicional conteúdo elementar, estrutural, estético. Isso exige a introdução de uma ausência no ser da arquitetura, uma ausência em sua presença. O que requer uma estratégia, pois a ausência tem sido tradicionalmente reprimida pela presença.”⁷

O que a literatura tenta fazer, segundo Eisenman, é tornar menos transparente, ou mais opaca, a relação entre significante e significado, a fim de se criar substâncias próprias a partir de combinações e recursos próprios da disciplina. As palavras ganham opacidade na medida em que a relação entre signo e significado é tornada menos fixa e imediata através de operações de “represamento” de sua transparência. Eisenman então se apoia em recursos de cunho linguístico para tentar efetuar o inverso, isto é, retirar a opacidade dos signos arquitetônicos introduzindo a ausência na sua presença, através de operações de fragmentação, sobreposição e recombinação. Elege como

⁷ EISENMAN, Peter. “A arquitetura e o problema da figura retórica”. In NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.195

exemplo a figura retórica da catacrese, uma figura não-representacional usada em oposição à figura metafórica (ao mesmo tempo retórica e representacional) que seria a base fundamental da linguagem arquitetônica clássica, aparentemente intocada pela tradição teórica desde a antiguidade até o modernismo.⁸ Na figura representacional, assim como na figura retórica, Eisenman explica, há também uma ausência. Porém, na figura representacional, a ausência está naquilo que é representado, algo que está fora dela, uma ausência que está, em si mesma, fora do significante, que, por sua vez, permanece em sua forma dominado pela sua própria presença e pela estética. “A figura retórica, como o *cactis*⁹, representa a sua própria ausência – não tem uma referência externa -, a sua própria ausência é.”¹⁰

O principal acerto do pós-modernismo, para Eisenman, teria sido a restauração da figuração na arquitetura a partir da linguística, instituída por Robert Venturi ao separar o “pato”, como figura representacional, do “galpão decorado”, como figura retórica. O pato, em Venturi, seria a perfeita ilustração da arquitetura moderna funcionalista: sua forma *representa* sua função. O galpão decorado, no entanto, ainda estaria associado à figura retórica em seu sentido tradicional, imbuído de uma estética associada ao vocabulário tradicional da arquitetura, assumido como dado *a priori*, dando origem assim ao historicismo.

Apesar disso, para Eisenman, o pós-modernismo não teria ainda sido capaz de efetuar a ruptura com a estética presente na figura retórica da linguagem clássica da arquitetura: “A história clássica da arquitetura não deixa de ter figuras retóricas, mas sua retórica implícita sempre foi unívoca, falada na linguagem clássica da arquitetura, entendendo-se que a retórica, em si mesma, não é culturalmente isenta.”¹¹ Para efetuar aquilo que pretende, “libertar a cultura arquitetônica da monotonia da retórica arquitetônica clássica, isto é, utilizar as liberdades que a disciplina potencialmente disponibiliza”¹², Eisenman propõe uma nova abordagem da figura retórica através da desconstrução, assumindo que os sentidos tradicionais da arquitetura clássica presentes na

⁸ Ver: EISENMAN, Peter. “O fim do clássico, o fim do começo, o fim do fim”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

⁹ Eisenman, num interessante jogo de palavras que evoca estratégias psicanalíticas, ilustra a operação da catacrese com a fragmentação das palavras *cat* e *act*, sua sobreposição com a palavra *is*, e sua recombinação para formar uma nova palavra *cactis*, absolutamente opaca, livre de qualquer significado ou representação, sendo o exemplo para aquilo que ele define como a figura retórica.

¹⁰ EISENMAN, Peter. “A arquitetura e o problema da figura retórica”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.196

¹¹ EISENMAN, Peter. Op cit. p.196

¹² EISENMAN, Peter. Op cit. p.196

figura retórica pós-modernista são, na verdade, uma construção cultural e não dados naturais da arquitetura.

A figura retórica de Eisenman se apresenta, portanto, como estratégia de geração de uma linguagem de ausência, esvaziada de qualquer significado a priori, de forma a anular tal dimensão mítica, ou “evocativa” da linguagem clássica da arquitetura. Nesta operação de catacrese, Eisenman retira dos elementos arquitetônicos seu sentido tradicional unívoco ao fragmentá-los, sobrepô-los e recombina-los, retirando sua opacidade tradicional para conferir-lhe outras possibilidades ainda não imaginadas. A parede não mais simplesmente é parede, pois não pode mais ser reconhecida como tal a partir do momento que sua condição sintática original e reconhecível, de acordo com o vocabulário tradicional da arquitetura, é desfeita. Esta estratégia não pode ser melhor descrita senão pelas palavras do próprio Eisenman, em uma extensa porém minuciosa reflexão acerca dos efeitos almejados da figura retórica:

“As sobreposições levam a uma deslocalização da origem e do destino, do tempo e do espaço. Incorporando em qualquer sítio a reunião de elementos disparatados, porém análogos, de outros sítios, as duas figuras ocupam ao mesmo tempo origem e destino. Simultaneamente, o movimento ao longo de um eixo em direção a um destino resulta num retorno à origem. A leitura equivocada que essas figuras sugerem alude a outra leitura errônea do lugar. Desse modo, a ideia de lugar é simultaneamente reforçada e negada. Enquanto novos lugares são criados, a noção tradicional de lugar é eliminada, porque cada lugar consiste, na realidade, em muitos lugares a uma só vez. O resultado é um texto que deslocaliza a noção tradicional de tempo e espaço. Nega as ideias tradicionais, e privilegiadas, de contexto e de presença estética. Reconhece que a ausência é uma condição essencial de uma figura retórica, mas não a ausência como o oposto da presença, mas uma ausência em presença (hoje, a única verdade que se mantém a respeito de uma coisa é que ela não é a coisa em si e, por isso, contém a presença da ausência da coisa). Todo sítio inclui não somente presenças, mas também a memória de presenças anteriores e imanências de uma presença possível. A diferença física entre uma coisa que se move (dinamismo) e uma coisa parada (estática) é que a coisa movente contém o vestígio de onde esteve e para onde vai. A introdução desse vestígio, ou condição de ausência, reconhece a realidade dinâmica da cidade viva.”¹³

Neste ponto, nos chama a atenção a ideia do erro como uma estratégia deliberada da desconstrução. O erro, aqui, pode ser entendido de duas formas. Por um lado, no sentido do erro como contradição, o uso da figura retórica tem por intuito a criação de escalas, formas, estruturas e funções simultâneas e

¹³ EISENMAN, Peter. “A arquitetura e o problema da figura retórica”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.198.

errôneas, o que significa o reconhecimento da falibilidade, ou a recusa deliberada da infalibilidade, no processo de criação da arquitetura. Introduzindo-se arbitrariedades e acasos, isto é, dessituando-se a origem e o destino da arquitetura, esta perde seu caráter temporal linear tradicional, provocando um curto-circuito ou desestabilização nas relações estáticas de causa e efeito que historicamente definiram seu propósito. Por outro lado, o erro aqui poderia implicar também numa certa condição errante, em que, diante da suspensão de tal propósito, a arquitetura assume em relação à sua dominação pela cultura hegemônica. Neste sentido, a noção de vestígio surge aqui como uma superposição não-hierárquica de traços não mais que sugestivos de possibilidades simultâneas presentes ou ausentes, deslocalizando a relação entre tempo e espaço e eliminando o sentido dicotômico de progressão entre origem e destino. A partir daí dilui-se o próprio conceito de realidade tradicionalmente associado ao significado na arquitetura e permite-se o surgimento de realidades e ficções distintas:

“Esse processo congrega o texto reprimido como uma ficção. As figuras retóricas são ficcionais porque, apesar de os elementos do sítio parecerem estar em sua posição original, isto é, parecerem localizar-se de acordo com a sua condição prévia de estrutura formal (eixos e eventos no começo, meio e fim de tais eixos), na verdade eles não estão. Origem e destino são coetaneamente percebidos, mas o efeito do movimento em direção ao destino é um retorno à origem. A percepção em um ponto dado de todos os elementos da progressão, redispuestos em escala e distância, deslocaliza a relação entre tempo e espaço. Poderíamos, da mesma forma, percorrer o eixo e encontrar os mesmo elementos várias vezes. Tempo e espaço, forma e figura, desse modo, entram em colapso como entidades interdependentes, o espaço se torna independente do tempo (real e histórico), e o espaço (mais precisamente, lugar e lócus) se torna independente da forma. Isso permite conceber esses elementos, tempo, espaço, lugar, forma, figura, dentro de um sistema que contém a possibilidade de sua própria contradição. O significado de espaço de tempo se liberta então de uma representação simbolizada: a definição do tempo como circular ou linear e do espaço como dinâmico ou estático passa a não ter nenhum significado no sentido tradicional. Nega-se o sistema de significado (estrutura cultural) de uma forma sem negar a forma: mas agora as formas elas mesmas não tem mais nenhum significado transcendente ou a priori. Elas são destituídas de sua antiga condição de coisas dadas. O significado está na relação: a arquitetura está entre os signos. Essas supostas condições de presença fazem coexistir as analogias e seus precedentes, mas as põem suspensas em uma condição de ausência. Isso deslocaliza a essência conceitual de suas típicas estruturas prévias (hierarquia, tempo, espaço, lugar etc.). Retira o significado “original” desses elementos; desenraizando-os de uma cultura, história, lugar, espaço ou tempo. São agora ao mesmo tempo o “velho” e o “novo”, atemporais sem lugar e sem espaço em termos de escala,

distância ou direção. Isso significa que a sua forma e figura não tem uma relação direta com uma estrutura inescapável de tempo e lugar.

Esse texto reprimido é uma ficção que reconhece sua condição fictícia. Desse modo, começa a aceitar a qualidade ficcional da realidade e a qualidade real da ficção. A cultura, a história e, finalmente, a arquitetura não são fixas ou meramente aditivas, mas são um processo constante de reiteração e simultânea deslocalização que, a cada momento, modificam o significado e a estrutura do instante anterior.”¹⁴

O problema da figura retórica nos coloca num labirinto, num espaço “entre” cujo início e fim não é mais possível vislumbrar, e cuja totalidade não é possível enxergar, pois quando nada mais é fixo, a própria ideia de totalidade é posta em cheque pela simultaneidade de realidades distintas. Como coloca Derrida:

“Significa também que a construção da arquitetura sempre permanecerá labiríntica. Não se trata de renunciar a um ponto de vista em favor do outro, que seria único e absoluto, mas de encarar a diversidade de possíveis pontos de vista.

Se a torre de Babel tivesse sido concluída, não haveria arquitetura. Somente a impossibilidade de completá-la tornou possível a arquitetura, assim como a multidão de línguas, ter uma história.”¹⁵

Não é pequeno o problema que aqui se coloca. Ao propor a desconstrução da sintaxe arquitetônica clássica através de uma nova abordagem da figura retórica, Eisenman sugere que estaria efetuando a desnaturalização da noção da arquitetura como abrigo, referente ao seu lugar, colocando em xeque a validade do seu “real inequívoco” da arquitetura dentro da perspectiva fenomenológica heideggeriana. É importante lembrar que, nesta visão, a qualidade de resguardo estaria, em tese, diretamente ligada ao reconhecimento pacificador do lugar de abrigo, isto é, se formaria a partir daquilo que é reconhecido pelo homem em sua relação com o seu corpo, como aponta Christian Norberg-Schulz:

“Todo espaço cercado é definido por uma fronteira, e Heidegger afirma que: ‘A fronteira não é aquilo em que uma coisa termina, mas, como já sabiam os gregos, a fronteira é aquilo de onde algo começa a se fazer presente’. As fronteiras de um espaço construído são o *chão*, a *parede*, e o

¹⁴ EISENMAN, Peter. “A arquitetura e o problema da figura retórica”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.198.

¹⁵ DERRIDA, Jacques; MEYER, Eva. “Uma arquitetura onde o desejo possa morar: Entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.170.

teto. As fronteiras de uma paisagem são estruturalmente semelhantes e consistem no solo, no horizonte e no céu.”¹⁶

Ao retirar o conteúdo reconhecível da sintaxe arquitetônica, Eisenman estaria anulando a possibilidade de reconhecimento segundo a tradição arquitetônica. Definindo a busca pelo resguardo como ato de “nostalgia” e, por isso, de repressão, e tendo em vista que a supressão das repressões seria o objetivo fundamental da desconstrução, a introdução da figura retórica como estratégia de desenraizamento e de “suspensão em uma condição de ausência” poderia desalojar a arquitetura da sua promessa de resguardo.

Mas a quem fala, exatamente, esta sintaxe que Eisenman desconstrói? Será mesmo que a sintaxe arquitetônica à qual se refere, através de uma repetida menção às “colunas e capitéis” da linguagem clássica, retomada pelo historicismo pós-moderno, fazem realmente parte da experiência cotidiana do abrigo pelo homem comum, a ponto de sua desconstrução conceitual anular a possibilidade de estabelecimento de uma condição de abrigo através da experiência da coisa construída? É útil, a este respeito, examinar uma definição que Christian Norberg-Schulz nos oferece a respeito da *fenomenologia do lugar* segundo sua interpretação de Heidegger:

“É evidente que o lugar faz parte da existência. Então, o que se quer com a palavra ‘lugar’? É claro que nos referimos a algo mais do que uma localização abstrata. Pensamos numa totalidade constituída de coisas concretas que possuem substância material, forma, textura e cor. Juntas, essas coisas determinam uma “qualidade ambiental” que é a essência do lugar. Em geral, um lugar é dado como esse caráter peculiar ou “atmosfera”. Portanto, um lugar é um fenômeno qualitativo “total”, que não se pode reduzir a nenhuma de suas propriedades, como as relações espaciais, sem que se perca de vista sua natureza concreta.”¹⁷

A concentração do foco das operações de Eisenman nos elementos sintáticos da arquitetura são reveladores de uma visão essencialmente analítica, em que o todo é compreendido a partir de suas partes. A comunicação da arquitetura através de uma linguagem própria, para ele, seria realizada a partir da percepção e atribuição de significados específicos de suas partes (colunas, capitéis, etc.) pela via da visualidade e da interpretação cognitiva. O deslocamento e desestabilização pretendidos pelas operações de fragmentação, superposição e recombinação – a catacrese arquitetônica *eisenmaniana*,

¹⁶ NORBERG-SCHULZ, Christian. “O fenômeno do lugar”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.450.

¹⁷ NORBERG-SCHULZ, Christian. Op cit. pp. 444-445.

podemos dizer – são baseados no princípio de que a percepção do espaço resultante se daria pela somatória de percepções de seus elementos: “E, o que é mais importante, como os elementos situados ao longo desses eixos são realocalizados, começam também a se sobrepor a outros elementos, revelando correspondências inesperadas que na sua realidade anterior teriam permanecido ininteligíveis.”¹⁸

Mas, ao nos imaginarmos no interior de uma de suas casas¹⁹, por mais que as relações com o lugar pudessem nos parecer bizarras, e as relações entre os elementos visualmente confusas, sem qualquer sentido, a sua concretude não ensinaria, ela mesma, um ambiente concreto apreensível pelo tato? O que acontece exatamente *dentro* da arquitetura de Eisenman, concretamente falando?

Ao ler seus textos, sempre me vem a cabeça uma curiosidade sobre como deve ser a sua casa, não apenas essas que projetou, mas aquela em que ele mora: o quarto onde dorme, a sala onde lê, a cozinha onde come. Sobre qual seria a textura e a cor do piso que se ilumina com a luz da geladeira num assalto de fome à noite. Ou se tem geladeira. Sobre a temperatura e umidade da sala ou escritório onde se recolhe para sentir a paz de espírito para escrever. Como são a porta de entrada da casa e a janela do seu quarto, onde dorme e acorda todos os dias no conforto da sua cama. E como isto se relaciona à arquitetura que ele produz como prática de seu pensamento.

Diante destas imagens, parece que sempre haverá algo de resistente ao discurso de Eisenman no seu próprio interior, algo da própria arquitetura que resiste a ser desconstruído, algo que Eisenman intencionalmente não incorpora como parte de sua tarefa mas que não consegue ser deixado de fora. Recusa esta que se explicita na insistência do arquiteto em expor um texto explicativo do processo de elaboração da obra *Chora Works*, um jardim criado em conjunto com Derrida, a convite de Bernard Tschumi, para o Parc de la Villette, no local da obra construída. Como o próprio Eisenman diz, “o resultado é um texto”, mas aparentemente este texto não consegue ser traduzido “meramente” pela experiência da obra vivida, tornando-se indispensável a apresentação de um

¹⁸ EISENMAN, Peter. “A arquitetura e o problema da figura retórica”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.198.

¹⁹ Na década de 1970, Eisenman projetou uma série de casas numeradas como exercícios práticos dos conceitos de sua obra teórica. A teoria, contudo, mantém-se como cerne da obra de Eisenman, e uma análise aprofundada de sua obra construída não seria possível no escopo deste trabalho. Por estes motivos, os esforços deste trabalho se concentram exclusivamente nos trabalhos teóricos aqui citados, não tendo interesse nem em dar conta da pluralidade de conceitos elaborados pelo arquiteto, muito menos pretender dar por concluídos os temas aqui tratados, admitindo-se o risco desta escolha.

texto impresso junto à obra. Pelo contrário, podemos supor que a experiência vivida poderia representar um empecilho à compreensão da obra como texto, pois a abstração de sua concretude poderia exigir um considerável grau de esforço intelectual, ao passo que a sua dimensão de coisa concreta, sentida na totalidade de sua presença, por sua vez, poderia distrair qualquer um no entendimento do exercício analítico que ali se opera.

“Sendo totalidades qualitativas da natureza complexa, os lugares não podem ser definidos por meio de conceitos analíticos, ‘científicos’. Por uma questão de princípio, a ciência ‘abstrai’ o que é dado para chegar a um conhecimento neutro e ‘objetivo’. No entanto, isso perde de vista o mundo-da-vida cotidiana, que deveria ser a verdadeira preocupação do homem em geral e dos planejadores e arquitetos em particular.”²⁰

Mesmo nesta descrição de Norberg-Schulz, a referência em texto às substâncias das coisas – “material, forma, textura e cor” – parece abstrata e insuficiente para dar conta daquilo que realmente sentimos e que são evocados no contato com estas qualidades “atmosféricas” do ambiente arquitetônico. O texto não-poético como meio de expressão, neste sentido, não dá conta daquilo que experimentamos ao vivenciarmos o lugar, isto é, a dimensão poética da experiência do mundo presente na concretude das coisas, da qual trata Heidegger.

“Dessa forma, o poema concretiza propriedades básicas da existência. Falo aqui em ‘concretizar’ no sentido de transformar aquilo que é genérico, ‘visível’, isto é, em uma situação local, concreta. Com isso o poema se move numa direção oposta à do pensamento científico, pois, enquanto a ciência parte do ‘dado’, a poesia nos remete às coisas concretas, desvendando os sentidos inerentes ao mundo-da-vida.”²¹

A poesia, numa perspectiva fenomenológica, seria uma chave para a revelação da concretude do mundo, pois seria capaz de gerar substâncias próprias a partir do próprio fazer poético. Eisenman reconhece isso quando toma a linguística como referência processual para o desenvolvimento da figura retórica na arquitetura: “o que a arte da escrita, a poesia, tenta fazer é tornar menos transparente a relação entre o signo e o significado.”²² No entanto não é

²⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian. “O fenômeno do lugar”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 444-445.

²¹ NORBERG-SCHULZ, Christian. Op Cit. p. 447.

²² EISENMAN, Peter. “A arquitetura e o problema da figura retórica”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 195.

esta a sua escolha de método, pois sua operativa da desconstrução é intencionalmente intelectual na forma e analítica, tanto na qualificação da experiência perceptiva quanto na forma como transpõe conceitos da linguística para a arquitetura, com um rigor de lógica quase científico. O corpo humano é anulado não apenas em sua referência de escala, como Eisenman explicita em seu texto, mas sobretudo em sua dimensão concreta, sensual, reduzido ao único sentido da visão, o mais abstrato de todos os sentidos. Ao desconsiderar o corpo humano em sua dimensão tátil, priva-o dos sentidos relacionados mais imediatamente (sem mediação) à memória corpórea (olfato, paladar, audição), e assim retira para fora dos limites do campo do seu debate tudo aquilo que se relaciona com a memória, o cotidiano, o desejo, o afeto. Há aí uma primeira ausência.

Para propor uma renovação do pensamento da arquitetura sobre si mesma enquanto campo de pensamento crítico, de natureza conceitual, particularmente em sua relação com a linguagem, os esforços de Eisenman concentram-se na experiência intelectual do pensamento sobre o projeto arquitetônico, isto é, no processo racional de criação do objeto arquitetônico pelo arquiteto, sem assumir o compromisso com uma necessária tradução de tais conceitos no artefato construído ou na vida humana que neste se desenvolve. Findo o processo projetual, encerra-se o texto, disponibilizado então para leitura. Tanto que Derrida não esconde sua perplexidade diante do conceito de ausência, na sua correspondência com o arquiteto acerca do seu trabalho:

“Essa referência à ausência é talvez uma das coisas (pois há outras) que tem mais me perturbado em seu discurso sobre a arquitetura, e se essa fosse minha primeira questão você talvez pudesse aproveitar minha ausência para falar um pouco sobre isso, sobre ausência em geral, sobre o papel que esta palavra ‘ausência’ terá sido capaz de desempenhar naquilo que você acreditou que pudesse dizer, senão fazer, com sua arquitetura. (...)”

Eu sei que existe um presente que você não quer, mas o que melhor quebra (hoje? amanhã?) com este presente? E você, que quer abstrair a arquitetura em proporção ao homem, em proporção até à sua escala, como você entende esse discurso ‘destrutivo’, no sentido de Benjamin, na boca destas ‘pessoas [que] se opõem a este princípio do humanismo que chama por uma correspondência [da arquitetura] com humanos. Até no nível de seus nomes próprios?’²³

À qual responde Eisenman, de certa forma expondo sua fragilidade:

²³ DERRIDA, Jacques; EISENMAN, Peter. “An exchange between Jacques Derrida and Peter Eisenman”. In *Assemblage*. Cambridge: The MIT Press, v.12, pp.6-17, 1990. p.7,10. (Tradução nossa)

“... pois no fim, Jacques, você ficaria mais infeliz com uma arquitetura que ilustra a desconstrução do que com meu trabalho, no qual os próprios edifícios se tornam, de certa maneira, inúteis – perdem seu significado tradicional de função e apropriam uma outra aura, uma de excesso, de *presentidade*, e não presença. Nada do falar de ausência, ou de jogos de palavras entre presença e presente, pode criar tal aura que distancie a arquitetura na construção do passado e futuro da construção.

No final, minha arquitetura não pode ser o que ela deveria ser, mas apenas o que pode ser.”²⁴

É curioso que, nesta rica correspondência entre o filósofo e o arquiteto, o primeiro parece mostrar muito mais preocupação com os resultados da prática de Eisenman na construção propriamente dita dos seus edifícios, enquanto o segundo parece manter-se comprometido exclusivamente com as suas implicações conceituais, isto é, os efeitos que suas elaborações podem ou não trazer para o campo disciplinar da arquitetura em termos conceituais, textuais ou filosóficos, delimitando, a partir destes termos, os limites do seu alcance.

Presença, *presentidade* e a subversão da arquitetura

Outra questão importante, na resposta de Eisenman a Derrida, é sua menção à “construção do passado e futuro da construção”, pois, de certa forma, insere a si mesmo, como discurso, dentro de um ponto no tempo linear da história da arquitetura, mas que, no “distanciamento da arquitetura” revela a intenção de um espaçamento do tempo que desloca origem e destino, como defende em seu texto anterior, a respeito da figura retórica. É importante fazer uma diferenciação entre o tempo deslocado da experiência da arquitetura, produzido pela figura retórica, e o tempo histórico, da história da arquitetura, em que irá se inscrever a experiência da *presentidade*. O tempo da experiência é um tempo de ausência, é um tempo que não é nem linear nem circular, como ele mesmo diz, e portanto também não é o tempo fenomenológico do “eterno presente” de Giedion, sobre o qual trataremos com mais atenção no capítulo seguinte. Eisenman procura produzir um deslocamento temporal (e espacial) pela anulação intencional e deliberada de qualquer referência humana (corporal, utilitária, histórica, estética ou simbólica). De certa forma, não se trataria portanto

²⁴ DERRIDA, Jacques; EISENMAN, Peter. “An exchange between Jacques Derrida and Peter Eisenman”. In *Assemblage*. Cambridge: The MIT Press, v.12, pp.6-17, 1990. p.17. (Tradução nossa)

de uma busca por uma atemporalidade, mas por uma “supratemporalidade”, no sentido de uma arquitetura que, a fim de operar sua desconstrução, de certa forma se retira voluntariamente da vida cotidiana, se retira da sua “habitualidade”.

Em “Presentness and the being-only-once of architecture” [cujas tradução mais literal, porém limitada, poderia ser “Presentidade e o ser-só-uma-vez na arquitetura”], Eisenman irá se aprofundar na questão da temporalidade do presente, definindo aquilo que ele chama de “presentness” como uma qualidade intrínseca da disciplina da arquitetura que a abre para a possibilidade da desconstrução. Eisenman começa o texto retomando o tema, enunciado no seu tratado sobre a figura retórica, da condição específica da arquitetura, enquanto discurso, em reunir, a um só tempo, sua iconicidade e instrumentalidade, isto é, seu significado e sua “coisidade”. Essa condição parte da problemática naturalização das convenções arquitetônicas culturalmente construída, segundo Eisenman, a partir da habitualidade de sua experiência cotidiana, também específica à disciplina entre outros discursos artísticos. A este respeito, cita uma passagem de Walter Benjamin: “[Na] arquitetura, o hábito determina, em grande parte, até mesmo a recepção ótica. Arquitetura não pode ser entendida apenas por meios óticos, isto é, pela contemplação. Ela é conquistada [mastered] gradualmente pelo hábito.”²⁵

Eisenman abre então uma importante discussão acerca do “being-only-once” (usaremos o termo original a fim de preservar seu sentido de forma mais fiel), isto é, a condição de originalidade em relação à reprodutibilidade, no âmbito da pintura e da fotografia, a fim de identificar uma condição específica à arquitetura. A partir da evolução da reprodutibilidade eletrônica de imagens, quando tempo e espaço são apagados na radical transformação da imagem em impulsos elétricos traduzidos em códigos binários, a fotografia teria alcançado um estágio em que já não seria possível estabelecer o tempo diferenciador da obra original, anulando qualquer relação hierárquica de tempo e espaço relativos à originalidade da autoria. Eisenman parte então para um questionamento produtivo sobre a convenção simplista de que o edifício seria a obra original em arquitetura, argumentando que os desenhos, pela sua fidelidade ao pensamento do autor, poderiam ser alternativas ao “being-only-once” na arquitetura.

Mais uma vez, Eisenman declara a impossibilidade de se negar a metafísica da presença na arquitetura, e identifica um novo caminho para sua

²⁵ EISENMAN, Peter. “Presentness and the being-only-once in architecture”. In EISENMAN, Peter. *Written into the void*. New Haven: Yale University Press, 2007. p.43 (Tradução nossa)

desconstrução, um que novamente parte da própria interioridade da disciplina. “Enquanto é possível desafiar a ideia de presença de um objeto em vista a obras de fotografia, e claramente em obras de outros discursos escritos, mediados em fita ou em filme, não é tão simples desafiá-la em arquitetura.”²⁶ A fim de se desconstruir a dicotomia expressa em sua condição simultânea de iconicidade e instrumentalidade, condição esta que já oferece, pela sua própria naturalização, segundo Eisenman, as condições de abertura para abrigar sua própria desconstrução, e assim superar o domínio da presença, ele propõe uma nova condição de “being-only-once”, que ele define como “presentidade” [“presentness”]. Esta “presentidade” seria, portanto, um conceito que oferece um meio de se afrouxar a relação inexorável entre o objeto arquitetônico e sua instrumentalidade. Eisenman assim explica a escolha do termo:

“[Presentidade] combina a ideia de tempo em presença com a experiência do espaço no presente, ao mesmo tempo que o sufixo *-idade* [*-ness*] causa um distanciamento entre o objeto como presença, que é um dado na arquitetura, e a qualidade daquela presença como tempo, que pode ser algo que não apenas a mera presença. Isso cria a ideia de espaçamento entre presença e a qualidade de presentidade. Contudo, isto não implica, em nenhuma maneira, duas outras características de presentidade: isto é, sua qualidade como um “já dado” e sua capacidade de tornar esse “já dado” como necessariamente subversivo.”²⁷

A presentidade seria, portanto, para Eisenman, uma nova possibilidade de “being-only-once” na arquitetura através da sua capacidade de subverter o tipo e a norma estabelecidos culturalmente pela prática da disciplina devido à sua condição naturalizada de simultaneidade entre ícone e instrumento. A capacidade da arquitetura em manter-se viva ao longo da história e renovar sua validade enquanto discurso reside no seu impulso subversivo de superar os gestos tipológicos e sociais normativos que tentam manter seu *status quo* para produzir seu “being-only-once” pela “presentidade”.

“Enquanto a instrumentalidade da arquitetura é vista como sendo sua forma e sua função – seja esta função o seu sítio, programa ou estrutura, e sua forma sua estética, estilo ou iconografia – e enquanto esta presumida [*thought-to-be*] condição é vista como um sistema de dois termos, ela reprime a possibilidade da presentidade.”²⁸

²⁶ EISENMAN, Peter. Op cit. p.45 (Tradução nossa)

²⁷ EISENMAN, Peter. Op cit. pp.46-47 (Tradução nossa)

²⁸ EISENMAN, Peter. Op cit. p.47 (Tradução nossa)

A presentidade é, portanto, em seu caráter subversivo, uma ruptura cujo potencial está contido dentro da própria condição de continuidade da arquitetura. Continuidade que podemos entender tanto como continuidade histórica (sua *anterioridade*) quanto como continuidade cotidiana (sua *interioridade*). Esta presentidade teria ainda duas possibilidades de duração: na medida em que ocorre apenas no tempo da experiência, ou seja, quando a ruptura de renovação não chega a subverter a instrumentalidade convencional de norma ou tipo, assumindo um caráter “teatral ou performático” (podemos dizer, neste caso, uma ruptura na sua continuidade cotidiana), seu efeito não perdura na história e ela é absorvida pela própria convencionalidade disciplinar; no entanto, na medida em que a ruptura subverte norma ou tipo, a ponto de não ser absorvida pela sua convencionalidade (uma ruptura na sua continuidade histórica, portanto, que dessitua a instrumentalidade do tipo da noção convencional daquele tipo), a presentidade perdura como atributo da obra, independente de seu tempo histórico. Podemos afirmar, portanto, que a perduração da condição de presentidade, para Eisenman, é a condição que marca pontos de ruptura no tempo linear da história da arquitetura, mantendo-a a viva ao dar-lhe sentido.

Fica claro que, para Eisenman, a gênese criativa da arquitetura se encontra no projeto de arquitetura, e não na construção do edifício, mesmo que ele aponte esta interpretação como uma possibilidade. Como linguagem, a arquitetura se define, portanto, na sua condição de *being-only-once*, na ocasião do projeto.

É possível apontarmos, neste ponto, uma segunda “ausência” humana nesta concepção de Eisenman: exclui da arquitetura sua dimensão de artefato construído, do ponto de vista antropológico mais do que econômico. O trabalho humano coletivo que conforma a indústria da construção, contida na dimensão matéria do edifício, é excluído do discurso. Talvez porque Eisenman esteja inserido no contexto da indústria da construção norteamericana, altamente industrializada, em que a ideia de “arte da construção” poderia soar ingênua ou até patética, os materiais e suas origens sequer são dignos de nota, muito menos os processos construtivos empregados, ou qualquer presença humana que, ainda sabe o arquiteto, esteja “por trás” do artefato construído. Os edifícios de Eisenman são, portanto, assumidamente maquetes, no sentido de que não devem qualquer referência, no seu processo de concepção ou representação, às propriedades físicas ou simbólicas dos materiais e aos processos de construção, de forma que o processo de desconstrução se restringe ao enquadramento específico da etapa de projeto.

O discurso, neste caso, se priva do enfrentamento ou resistência à dicotomia desenho-canteiro estabelecida desde o Renascimento, quando também se afirma, definitivamente, a dicotomia entre pensamento e corpo. Isto é, apesar de levantada a questão da relação de originalidade entre o desenho e a construção, na discussão acerca do “being-only-once”, não há, da parte de Eisenman, qualquer intenção de ruptura da parede que separa a ocasião do pensamento sobre o projeto de arquitetura daquela da sua materialização na sua forma construída. Pelo contrário, o trabalho de Eisenman, ao negar este aspecto, concentrando a totalidade de seus esforços no processo de concepção projetual, parece aprofundar a alienação dos homens (e aqui inclui o próprio arquiteto junto aos engenheiros e operários do campo da indústria da construção civil) em relação à economia de consumo e trabalho envolvida na sua realização material, isto é, na sua constituição no mundo da vida.

Contudo, é preciso notar que não se busca, aqui, um juízo de validade sobre os limites por si definidos pela crítica de Eisenman. Uma crítica recíproca poderia ser posta à esmagadora maioria de arquitetos que assumem os pressupostos tradicionais do projeto e direcionam sua prática para as questões da construção em detrimento de uma reflexão intelectual sobre as questões acerca da autonomia do discurso da arquitetura. O que se pretende aqui, sobretudo, é justamente buscar reconhecer os contornos e limites em torno das questões eleitas por Eisenman como pertencentes a tal convencionalidade “já dada” da instrumentalidade da arquitetura. Ainda assim, creio ser produtivo, nesta altura, e a partir da discussão a respeito da condição de “being-only-once” da arquitetura, nos perguntarmos sobre a pertinência da dicotomia projeto-obra dentro das intenções desconstrutivistas de Eisenman.

Não seria a relação entre projeto e obra uma dialética cuja condição dicotômica é reforçada pela eleição do pensamento como meio consagrado de geração de conhecimento na arquitetura? Reforçar esta dicotomia não seria reforçar uma relação de poder altamente repressora e alienante, tanto da cadeia produtiva da indústria da construção, quanto do próprio arquiteto em sua relação com o mundo? Esta repressão não poderia ser, em certo grau, responsável por este deplorável estado de coisas em que nos encontramos, em que a humanidade parece ter perdido o domínio dos meios para dar respostas às urgentes necessidades de transformação, perdido seu contato com o mundo? Que novos textos antes reprimidos poderiam surgir caso buscássemos uma forma de superar o domínio do projeto sobre a obra? Como isso se daria, considerando que, desde o Renascimento, o campo convencional de atuação e

domínio do arquiteto é o desenho, cristalização da autonomia do seu pensamento? Que novas autonomias poderíamos libertar?

Conclui-se que, para operar a desconstrução da arquitetura, a fim de se buscar uma renovação do campo disciplinar em meio às Humanidades, Eisenman assume uma estratégia que conscientemente se circunscreve dentro de um paradigma em que o conhecimento é formado exclusivamente a partir do pensamento, aquilo que, como veremos em maior detalhe mais à frente, Hans Ulrich Gumbrecht define como uma *cultura de sentido*. É do interior desta cultura que Eisenman delimita as fronteiras de seus caminhos e extrai seus instrumentos.

“Quando Aristóteles quer dar um exemplo de teoria e prática, ele cita o *architekton*: aquele que conhece a origem das coisas, um teórico que também é capaz de ensinar e manter sob suas ordens os trabalhadores incapazes de pensar de forma autônoma. É desta maneira que se estabelece uma hierarquia política: a arquitetônica se define como uma arte de sistemas, uma arte, portanto, apta a organizar racionalmente ramos inteiros do saber. É evidente que a referência arquitetônica é útil para a retórica numa linguagem que não conservou nenhum caráter arquitetônico. É por isso que eu me pergunto como, antes da separação entre teoria e prática, entre pensamento e arquitetura, pôde existir uma forma de pensamento ligada ao fato arquitetônico. Se toda linguagem sugere uma espacialização, uma certa disposição no espaço que, sem dominá-la, permite que dela nos aproximemos, então devemos compará-la a uma espécie de desbravamento, de abertura de um caminho. Um caminho que não tem de ser descoberto, mas inventado. E essa invenção de um caminho não é de modo algum alheia à arquitetura. Todo lugar na arquitetura, todo espaço habitado, tem uma precondição: que o edifício se localize em um caminho, em um cruzamento de ruas ou estradas pelos quais tanto se possa entrar como sair. Não há edifício sem ruas ou estradas pelos quais tanto se possa sair como entrar. Não há edifício sem ruas que conduzam a ele ou que partam dele; tampouco existem edifícios sem percursos interiores, corredores, escadas, passagens, portas. Mas, se a linguagem não pode controlar o acesso a esses trajetos que levam ao edifício ou que dele partem, isso apenas significa que a linguagem está implicada nessas estruturas, que ela está “a caminho”, “movendo-se em direção à linguagem” dizia [Martin] Heidegger, a caminho de alcançar a si mesma. O caminho não é um método; isso deve ficar bem claro. O método é uma técnica, um procedimento para obter o controle do caminho e torná-lo viável.”²⁹

Nesta bela citação de Derrida, aprendemos que a arquitetura, como linguagem, requer uma espacialização para que dela nos aproximemos, a invenção de um caminho. Como invenção, requer a reflexão crítica e a diferença.

²⁹ DERRIDA, Jacques; MEYER, Eva. “Uma arquitetura onde o desejo possa morar: Entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.167.

Cada caminho é diferente do outro, e se constitui em relação aos seus limites. Heidegger disse: “A fronteira não é aquilo em que uma coisa termina, mas, como já sabiam os gregos, a fronteira é aquilo de onde algo começa a se fazer presente.”³⁰ Tratamos aqui, a partir de dentro da obra de Eisenman, evidentemente não em sua totalidade (pois, como já foi dito, a riqueza e vastidão de conceitos que o arquiteto elaborou e lapidou ao longo de décadas não nos permitiriam), do que seriam alguns de seus percursos, seus caminhos, alguns espaçamentos que os conceitos elaborados por Eisenman procuram constituir para moverem-se em direção a uma linguagem da arquitetura, bem como dos métodos por ele empregados, deduzidos da escrita, das artes visuais, enfim, de outras “linguagens” que tem, em sua natureza, a representação, a fim de se obter o controle do caminho, tornando-o viável dentro de sua própria perspectiva. Se o que se busca é a dessituação da arquitetura como lugar, este caminho não pode mais ser um percurso definido que nos leva a algum lugar conhecido, pois nega, de partida, a origem e o destino como pressupostos. Este caminho do deslocamento e da dessituação torna-se, portanto, um labirinto.

A inconclusão e a simultaneidade são as condições impostas pela arquitetura do labirinto. De dentro dos seus caminhos incertos, é até possível enxergar terra e céu, porém os limites entre estes restam difusos, pois perde-se a referência da sua separação pela linha do horizonte, origem e destino que definem sua dicotomia. A grande lição do labirinto de Eisenman e Derrida, na construção do caminho no qual se insere este trabalho é que, para manter-se viva, a arquitetura, como forma de resistência ao status quo, deve, acima de tudo, resistir à oposição dicotômica dos pares dialéticos aceitos como naturais e instrumentalizados pelas forças do capital que aniquilam o pensamento. Situada entre céu e terra, entre o homem e os deuses, a arquitetura se encontra no interstício entre pensamento e matéria. Como labirinto, não é origem nem destino. Se oferece, portanto, como um caminho em constante transformação.

“Para deslocalizar a moradia, a arquitetura deve continuamente se reinventar. E, para tanto, parte do que lhe é próprio, da substância que lhe confere unidade. (...) Quase poderíamos dizer que a arquitetura é a permanente invenção do habitar. É a necessidade de desalojar a habitação que sustentou a arquitetura através da história.”³¹

³⁰ NORBERG-SCHULZ, Christian. “O fenômeno do lugar”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.450.

³¹ EISENMAN, Peter. “A arquitetura e o problema da figura retórica”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.193

Recusar a estabilidade do abrigo implica colocar-se num estado de permanente fragilidade, vulnerabilidade e incerteza. Para o arquiteto, significa abdicar da própria posição, deslocalizar-se e resituar-se dentro da condição de instabilidade da sua criação, fazendo do labirinto sua morada. Mas mesmo o labirinto tem uma concretude incontornável, mesmo que apenas imaginado. O toque dos pés no chão, enquanto o imaginamos, não nos deixa esquecer disso.

4

A concretude da presença

“O paraíso é uma promessa, tanto quanto uma rememoração.”

Joseph Rykwert

A Casa de Adão no paraíso (1981)

Habitar o corpo: A poética da construção e o reencantamento do mundo em Frampton

A teoria crítica de Kenneth Frampton se fundamenta na reação àquilo que seria a manifestação arquitetônica da sociedade do espetáculo, um mundo em que a confiança exacerbada na visualidade, em detrimento da experiência sensível do corpo, por um lado, e o autoritarismo da técnica em detrimento da consciência sobre a dimensão antropológica do trabalho, por outro, nos levam a uma certa perda de humanidade. Em vários de seus textos, aponta a necessidade de revisão da disciplina que coincide com o posicionamento da crítica filosófica contemporânea a respeito do culto da técnica e da imagem sobre a experiência sensível das coisas do mundo (inclusive o tempo) e sua redução à categoria de mercadoria.

“Quando o mundo real se transforma em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais e motivações eficientes de um comportamento hipnótico. O espetáculo, como tendência a *fazer ver* (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não pode ser identificado pelo simples olhar, mesmo que este esteja acoplado à escuta. Ele escapa à atividade do homem, à reconsideração e à correção de sua obra. É o contrário do diálogo. Sempre que haja *representação* independente, o espetáculo se reconstitui.”¹

¹ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p.18

No seu conjunto de textos, particularmente em sua obra a respeito da cultura tectônica e sobre o regionalismo crítico, Frampton reage criticamente àquilo que ele define como a “primazia do visual” na arquitetura, transformada em aparato cenográfico através do culto da forma e da superfície como as principais categorias da disciplina arquitetônica. Sua crítica surge no contexto do protagonismo do discurso acerca da imagem e da linguagem visual da teoria arquitetônica pós-moderna, estabelecido a partir do marco teórico de *Aprendendo com Las Vegas*, de Robert Venturi e desembocando nos discursos do historicismo e do desconstrutivismo, do qual Eisenman é o principal articulador. Já nas primeiras edições de *Oppositions*, Frampton publica artigos importantes como “Industrialização e a crise na arquitetura” (primeira edição), em que identifica o problema da exacerbação da técnica e o consequente sequestro da arquitetura como prática cultural, e “Uma leitura de Heidegger” (quarta edição), em que se ampara nos conceitos de Heidegger acerca do abrigo para uma proposta de recodificação da arquitetura contemporânea, a começar pela sua definição de *lugar* em diferenciação ao conceito de *espaço*, que, segundo ele, evoca a dimensão volumétrica da forma, atributo da sua visualidade.

“Em nenhum outro lugar, as curvas desse labirinto são tão evidentes, como Heidegger tenta mostrar, quanto em nossa língua, no uso insistente que fazemos da palavra de origem latina *space* [espaço] ou *spatium*, em vez de *place* [lugar] ou do vocábulo germânico *Raum* – note-se que este último contém conotações explícitas de uma clareira para ficar, um lugar no qual tomar forma. Basta comparar os verbetes das duas palavras (...) para verificar as significações abstratas de *space* em comparação com a natureza de experiência social do termo *place*, para confrontar a construção *in extenso* com o ato de significativa contenção.

Isto também não seria mais que especulação vazia se não pudéssemos oferecer como prova nossa total incapacidade para criar lugares (...) Em nossos ubíquos ‘não-lugares’, periodicamente nos congratulamos por uma capacidade doentia de abstração; pelo compromisso com as normas de coordenação estatística; pela servidão aos processos transacionais de objetificação que não aceitarão nem o fausto nem a necessidade do lugar. (...) Nós nos gabamos de nossa tão valorizada mobilidade, de nossa *rush city* para usar a frase inocente de Richard Neutra, de nosso consumo delirante, só para descobrir que, se parássemos, haveria poucos lugares nos quais qualquer um de nós escolheria para estar. (...) Com nuances de *newspeak*, esses termos revelam uma ruptura fundamental em nossa comunicação com a natureza (inclusive nossa própria natureza) e falam de um processo de devastação que só poderá desembocar em nós mesmos.”²

² FRAMPTON, Kenneth. “Uma leitura de Heidegger”. In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. pp. 477-478.

Para Frampton, só seria possível reverter o desastre, essa perda do mundo como perda da comunicação com a natureza, que, como ele frisa, é a perda pelo homem de seu próprio lugar dentro da natureza, através de uma tomada de consciência da história e “uma rigorosa análise sociopolítica do presente como uma contínua realização das expectativas do passado”.³ E acrescenta: “Não temos outra opção senão reformular os componentes dialéticos do mundo, determinar de modo mais consciente os elos necessários entre *lugar* e *produção*, entre o “quê” e o “como”. Frampton lança, a partir desta indagação, um importante questionamento crítico sobre os meios de produção da arquitetura enquanto aspecto antropológico da cultura, o que havia sido em grande parte negligenciado pela teoria arquitetônica desde o modernismo e sua ampla discussão acerca da técnica, por conta da ênfase da crítica pós-modernista nos aspectos da significação visual da arquitetura.

No entanto, será nas décadas que se seguem, dos anos 1990 em diante, que sua crítica assumirá ainda maior contundência, a partir da espetacularização formal radical que irão empreender os grandes nomes da arquitetura dos países desenvolvidos, os chamados *starchitects*, (dentre os quais poderíamos incluir, a fim de uma boa polêmica, Peter Eisenman). Em sua principal obra, *Studies in tectonic culture*, Frampton inicia sua crítica retomando o surgimento do conceito moderno de espaço na historiografia da arquitetura como a origem da supressão da experiência corpórea na arquitetura, e sua conseqüente redução à visualidade. Segundo ele, a ideia da evolução da arquitetura como desdobramento progressivo do sentimento do homem pelo espaço foi desenvolvida por August Schmarsow em “The essence of architectural creation”, a partir da descrição da cabana primitiva como “matriz espacial”, criadora do espaço. Esta ideia do deslocamento espacial do sujeito no tempo coincide com o desenvolvimento de novos modelos de espaço-tempo pela física moderna, reforçado pelo avanço tecnológico dos meios de deslocamento mecânico modernos (carros, trens, navios, aviões). Esta progressão coincidiria historicamente com a mercantilização do espaço e do tempo a partir do advento das modernas formas de produção industrial.

“Sem querer negar o caráter volumétrico da forma arquitetônica, este estudo busca mediar e enriquecer a prioridade dada ao espaço pela reconsideração dos modos construtivo e estrutural através dos quais, pela necessidade, ele tem que ser obtido. (...) E enquanto o tectônico não favorece necessariamente nenhum estilo, ele serve, em conjunto com

³ FRAMPTON, Kenneth. Op cit. p. 478.

estilo e tipo, para conter a tendência atual da arquitetura em derivar sua legitimidade de algum outro discurso.”⁴

A partir daí, Frampton propõe uma reconsideração do aspecto construtivo e estrutural da arquitetura como potencial de expressão cultural e gerador de significado, em mediação à primazia dada ao espaço e à forma como elementos definidores da arquitetura na sua história moderna. Sem negar sua visualidade e sua espacialidade, Frampton defende que o edifício é, antes de tudo, construção e coisa, e define o *topos* (lugar), o *typos* (tipo) e o tectônico (construtivo) como as condições básicas indissociáveis da arquitetura, que restauram o corpo como sua referência central, justamente, e não por acaso, as categorias internas à arquitetura que Eisenman se propõe a desconstruir a fim de libertar a arquitetura de suas repressões. O desaparecimento gradual do corpo na teoria arquitetônica contemporânea é colocado na citação que Frampton faz de um discurso de 1990 de Scott Garner:

“A alienação filosófica do corpo em relação à mente tem resultado na ausência da experiência corpórea de quase todas as teorias contemporâneas do significado na arquitetura. A ênfase excessiva na significação e referência na teoria arquitetônica levou a uma construção do significado como um fenômeno inteiramente conceitual. A experiência, no que se relaciona à compreensão, parece reduzida a uma questão do registro visual de mensagens codificadas – uma função do olho que poderia se apoiar na página impressa e dispensar a presença física da arquitetura de uma vez. O corpo, se aparece de todo na teoria arquitetônica, é frequentemente reduzido a um conjunto de necessidades e restrições a serem acomodadas por métodos de *design* fundamentados em análises comportamentais e ergonômicas. Nesta linha de pensamento, o corpo e sua experiência não participam da constituição e realização do significado arquitetônico.”⁵

Frampton explora a origem etimológica do conceito de tectônica no grego *tekton*, relativo ao carpinteiro construtor, que teria ganho uma conotação poética a partir da poeta grega Sappho, quando o carpinteiro assume o lugar do poeta, e assumido, em torno do século 5, uma conotação mais genérica ligada à ideia do fazer ou criar (*poiesis*) no lugar da especificidade e fisicalidade da carpintaria. Esta evolução estaria na origem do termo *architekton*, que define o arquiteto como “mestre construtor”. A passagem do termo, ao longo da história, para designar um sentido estético, em detrimento de seu sentido original relacionado

⁴ FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995. p. 2 (Tradução nossa)

⁵ FRAMPTON, Kenneth. Op cit. pp.10-11 (Tradução nossa)

à tecnologia, é observada por Adolf Heinrich Borbein em um estudo filosófico de 1982:

“Tectônica se torna a arte de uniões [*joinings*]. ‘Arte’ aqui é para ser entendida como abarcando *tekne*, e portanto indica a tectônica como o agrupamento [*assemblage*] não somente de partes de uma construção, mas também objetos, incluindo obras de arte num sentido mais estreito. Em relação ao antigo entendimento da palavra, tectônica tende à construção ou fabricação de um produto artesanal ou artístico... Depende muito mais da correta ou incorreta aplicação das regras artesanais, ou do grau em que sua utilidade foi alcançada. Somente nesta dimensão a tectônica também envolve julgamento sobre a produção de arte. Aqui, no entanto, reside o ponto de partida para o esclarecimento e aplicação mais amplos da ideia na história da arte mais recente: no momento em que é definida uma perspectiva estética – e não um objetivo de utilidade – que especifica o trabalho e a produção do *tekton*, então a análise consigna o termo “tectônico” a um julgamento estético.”⁶

Neste sentido, ao desdobrar um exercício de desconstrução da arquitetura puramente enquanto conceito, abdicando da sua dimensão material, ou melhor, negando-a enquanto sua dimensão fundamental (restringindo-a no máximo à sua dimensão visual como verificação do conceito), Eisenman estaria operando, ao contrário de uma restauração da presença do corpo na arquitetura, sua retirada definitiva, ao menos em sua dimensão conceitual que o arquiteto privilegia sobre sua dimensão de artefato construído. Para Frampton, no campo oposto, o corpo humano deveria estar no centro da arquitetura, que passa a assumir uma dimensão antropológica, ligada aos ritos e mitos humanos acerca da sua criação e da construção de seu abrigo.

O corpo e o lugar em uma *cultura de presença* na crítica arquitetônica

O resgate crítico do corpo sensível que Frampton busca estabelecer como via de compreensão do mundo, no campo da teoria arquitetônica, encontra ecos na obra do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht acerca do que este chama de *cultura de presença*. Em *Produção de Presença*, publicado em 2010, Gumbrecht faz uma defesa acalorada de um necessário resgate de uma cultura de presença, frente ao que seria um sentimento incômodo de esgotamento das possibilidades de se dar conta do mundo através da hermenêutica no campo das Humanidades. O autor se identifica como parte de um grupo de pensadores da

⁶ FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995. p.4 (Tradução nossa)

sua geração (a dita geração de 1968) que tem sentido um desconforto crescente, ao ponto do insuportável, com o domínio exclusivo da hermenêutica, ou da interpretação na construção de sentido, como forma de apropriação do mundo pelo homem, naquilo que ele define, em oposição à primeira, como *cultura de sentido*. Tal desconforto estaria relacionado com uma sensação crescente, no campo das Humanidades, e ao menos de forma intuitiva, de que a metafísica estaria relacionada a um sentimento de “perda do mundo”.⁷

O predomínio da cultura de sentido, desenvolvido (ou seria “construído”?) gradativamente desde o início da era moderna, no Renascimento, passando pelo apogeu no Iluminismo, atinge seu ponto de mais aguda crise no pós-estruturalismo da segunda metade do século 20, representado pela filosofia da desconstrução de Derrida. Segundo Gumbrecht, apesar de sua contribuição fundamental ao pensamento filosófico por desestabilizar as categorias atribuidoras de sentido, a desconstrução teria esgotado sua capacidade em dar conta da relação do homem com as coisas do mundo ao reduzir tudo à linguagem. Tal esgotamento teria sido assumido paradoxalmente por Derrida, ao declarar que a “era do signo” “talvez nunca venha a ter um *fim*. O seu *encerramento* histórico, porém, está traçado”, ao que Gumbrecht reage provocando, com boa dose de humor: “a questão mais urgente é: quem terá paciência suficiente – infinita paciência – para concordar com Derrida? É que, afinal, não dar um fim a algo que atingiu um término potencial deve parecer uma posição de sofrimento voluntário...”⁸

No entanto, Gumbrecht admite que a sociedade humana já está de tal forma embebida de sentido que seria de todo impossível, se é que seria até mesmo desejável, um regresso absoluto a uma cultura de presença plena, despida de sentido. O que se procura, a partir da constatação de que a hermenêutica teria se esgotado como forma exclusiva de construção de conhecimento, poderia ser uma nova epistemologia de reconciliação entre presença e sentido, através da abertura para o que seriam “momentos de presença”. A este respeito, aponta que nenhum pensador teria ido tão longe quanto Heidegger na crítica à visão metafísica.

“Heidegger substitui o paradigma sujeito/objeto pelo novo conceito de “ser-no-mundo”, que, por assim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo (nesse sentido, “ser-no-

⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010. p. 73

⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op cit. pp. 75-76

mundo” era uma reformulação, mais do que uma substituição radical do paradigma sujeito/objeto). Contra o paradigma cartesiano, Heidegger afirmava a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana; ele começou a desenvolver a ideia de um “desvelamento do Ser” (nesse contexto, a palavra Ser refere-se sempre a alguma coisa substancial) para substituir o conceito metafísico de “verdade”, que aponta para um sentido ou uma ideia.”⁹

Ao concluir que nenhuma tentativa de ultrapassar a metafísica pode ignorar a obra de Heidegger, Gumbrecht se ancora no conceito do “desvelamento do Ser” do filósofo como alternativa à ideia de verdade, para defender (se é que este termo é apropriado) uma oscilação e tensão permanente entre o que chama de “efeitos de sentido” e “efeitos de presença” como forma alternativa de compreender o mundo contemporâneo.

Em um texto com um tom por vezes autobiográfico, Gumbrecht reconhece que o pensamento sobre e por uma cultura de presença se coloca como grande tabu no pensamento contemporâneo ainda dominado pela hermenêutica. Acusado de “substancialista”, nostálgico e até mesmo “religioso”, críticas comuns, no âmbito da arquitetura, às proposições de Frampton e Rykwert (sendo este judeu criado em uma família ortodoxa, o que lhe rendeu rico conhecimento das escrituras sagradas), admite que não é possível resgatar, manipular e operar conceitos relativos à presença sem “sujar as mãos”.

“A dificuldade de tal esforço para desenvolver um repertório de conceitos não interpretativos para as Humanidades estaria (ou estará) no simples fato de que, por causa do domínio da visão de mundo cartesiana desde o início da modernidade, e da hermenêutica desde o início do século 20, parece impossível em nosso mundo intelectual, pelo menos à primeira vista, encontrar conceitos que possam satisfazer o objetivo da prática (e da fundamentação) de alguma coisa que não a interpretação.

(...) O que pretendo dizer, desse modo tão coloquial, é que provavelmente não existe maneira de acabar com o domínio exclusivo da interpretação, nem de abandonar a hermenêutica e a metafísica nas Humanidades, sem recorrer a conceitos que os possíveis inimigos intelectuais não caracterizem polemicamente como “substancialistas”, ou seja, conceitos como “substância”, “presença” e quem sabe até “realidade” e “Ser”. Contudo, recorrer a esses conceitos é considerado há muito tempo como sintoma de péssimo gosto intelectual nas Humanidades; de fato, acreditar na possibilidade de nos referirmos ao mundo sem ser pelo sentido tornou-se sinônimo do grau mais elevado de ingenuidade filosófica – e até há muito pouco tempo, poucos humanistas tinham coragem suficiente para fazer essa crítica, potencialmente devastadora e embaraçosa, a si mesmos.”¹⁰

⁹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010. p. 70

¹⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op cit. pp.76-77

Com a consciência limpa, Gumbrecht parte então para identificar uma série de conceitos, de caráter binário, dialético, que poderiam nos ajudar a compreender o que seria, hoje, uma cultura de presença, dos quais apresento um breve resumo com a intenção de facilitar sua referência posterior ao longo do texto.¹¹

Primeiro, a autorreferência humana predominante numa cultura de presença é o corpo, enquanto este lugar na cultura de sentido é ocupado pelo pensamento (ou consciência). Segundo, os seres humanos se compreendem como corpos que fazem parte da cosmologia do mundo físico e espacial, e não como sujeitos (consciências) excêntricos ao mundo material. Terceiro, numa cultura de presença o conhecimento legítimo é revelado, nunca na forma de conceito, mas de substância que se apresenta, e a despeito de qualquer intenção do sujeito, enquanto numa cultura de sentido o conhecimento é produzido pelo ato de interpretação do mundo pelo sujeito, excêntrico a ele. Cabe destacar aqui, pois isto nos servirá mais adiante, que o processo de interpretação do mundo na cultura de sentido implica a penetração da “superfície puramente material do mundo, com vistas a encontrar a verdade espiritual por sob ou atrás dele”¹², enquanto o conhecimento revelado na cultura de presença implica tão somente o ser-no-mundo do corpo, em contato imediato com o mundo material, e seus efeitos nunca podem ser desfeitos.

“Pensar de acordo com o conceito heideggeriano de Ser deve nos dar a coragem para imaginar que o ‘conhecimento’ revelado ou desvelado pode ser a substância que aparece, que se apresenta à nossa frente (mesmo com seu sentido inerente), sem requerer a interpretação como transformação em sentido”.¹³

Quarto, numa cultura de presença, a definição de signo se aproxima da definição aristotélica, que pressupõe a junção de uma substância (que ocupa espaço) e de uma forma (que expressa a substância), enquanto a cultura de sentido pressupõe que a dimensão material do signo é reduzida a partir do momento em que seu significado, para além do puramente material, é interpretado. Quinto, a cultura de presença é definida pelo desejo dos seres

¹¹ Gumbrecht usa a dialética como instrumento discursivo fundamental para definir o que, para ele, seria a cultura de presença, em oposição à cultura de sentido. Os dois parágrafos que se seguem condensam, de forma mais ou menos direta, as definições do texto original (GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op cit. pp.106-111)

¹² GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op cit. p.107

¹³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. Op cit. pp.107-108

humanos de inscreverem-se na cosmologia envolvente, e não de colocarem-se alheios ou excêntricos a ela. Isto é, a “transformação do mundo” passa a ser um anseio tipicamente relacionado com a cultura de sentido, pois pressupõe a interpretação do mundo em ideias através da ação. O sexto par binário é de especial relevância: a dimensão primordial que caracteriza uma cultura de presença é o espaço, em que se envolvem os corpos com o mundo material, enquanto a dimensão primordial de uma cultura de sentido é o tempo, por um lado porque o tempo está diretamente associado à consciência (pensemos na “linha de raciocínio”), e por outro porque é justamente no tempo em que se dão as transformações do mundo. A ideia de futuro, portanto, estaria tipicamente vinculada à cultura de sentido. Gumbrecht desenvolve ainda outros três pares binários, que, apesar de elucidativos e necessários ao completo entendimento do que enuncia, não nos oferecem desdobramentos produtivos no contexto deste trabalho.

A importância dos aspectos que definem a “cultura de presença” estão na sua estreita relação com o campo de discussão sobre a dimensão material e ontológica da arquitetura defendida por Frampton em seus estudos sobre a tectônica. Pois o conjunto de apontamentos de Gumbrecht se refere, em última análise, à definição básica de presença, na sua acepção, como uma relação não temporal e obrigatoriamente tátil. Ou seja, refere-se a tudo aquilo que é “tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos”, o que desde já, pela reciprocidade e imediatismo, elimina qualquer relação hierárquica entre corpo e coisa.

É importante observarmos que os conceitos acerca da tectônica elaborados por Frampton partem da sua leitura da obra do arquiteto alemão Gottfried Semper, *Os quatro elementos da arquitetura*, publicado em 1851. A partir da observação de uma cabana caribenha, Semper formulou uma conceituação antropológica da arquitetura baseada em quatro elementos constituintes do construir e habitar do homem – o aterro, ou movimentação de terra [*earthwork*], a lareira [*hearth*], a armação e o telhado [*framework/roof*], e a membrana envoltória [*lightweight enclosing membrane*] –, rompendo com quatro séculos de tradição teórica clássica baseada na tríade vitruviana *firmitas*, *utilitas*, *venustas*. No momento em que a teoria arquitetônica, em reação ao movimento moderno internacional, estava dominada pelo resgate da imagem e seus valores simbólicos e semânticos, Frampton percebeu que o estudo teórico da arquitetura pelo viés da forma e da imagem estava esgotado, exausto de velhos conceitos sendo repetidamente repostos e revisados, revigorados apenas por breves

instantes em nome da novidade para logo depois novamente caducarem. É relevante, portanto, que sua pesquisa se ampare numa visão alternativa à corrente histórica predominante que teria nos trazido à atual crise, uma teoria que permita a superação de estilos e épocas ao recolocar o homem e o ato poético de construir, em sua natureza de certa forma primitiva, ou atemporal, no centro da discussão sobre o significado da arquitetura, numa nova chave mais adequada ao tempo presente pela sua revalidação antropológica.

Em *A Casa de Adão no Paraíso*, Joseph Rykwert explora uma abordagem semelhante, pela via de uma recapitulação historiográfica. Sua tese é de que a história da arquitetura é permeada por uma certa busca constante pelo abrigo primitivo; uma imagem, ou poderíamos nos arriscar a dizer, rastros de uma imagem, difusa e simbólica, do que teria sido a primeira casa do homem na terra, isto é, a primeira construção pelo homem da sua própria presença no mundo. Algo que remete aos “rememorados traços das dimensões sagrada, cosmológica e mágica da existência humana” que, segundo Hays, seriam aspectos presentes na codificação da arquitetura como prática cultural. Rykwert nos propõe que a questão do “abrigo originário”, imediatamente relacionado à ancestralidade não específica da “unidade originária” do homem à qual se refere Heidegger, teria agido como uma espécie de fio condutor pela história da arquitetura, remetendo toda a criação arquitetônica a uma certa genealogia histórica que se refere ao seu passado primitivo, não situado historicamente, entendendo-se apenas como um passado arcaico, ou pré-histórico, anterior à própria linguagem, como também seria a própria necessidade do homem de resguardo.

A pesquisa de Rykwert, portanto, estaria apontando para uma certa ideia de continuidade histórica que se sobreporia às rupturas temporais dos movimentos ideológicos ou de estilos, pois estaria ligada à própria essência da arquitetura, isto é, sua natureza de abrigo. Ou seja, se compreendermos a arquitetura através da sua definição (fundamental e essencial) como construção de um abrigo, as rupturas históricas associadas à linguagem arquitetônica perderiam peso e dariam lugar a uma certa busca atemporal, aestilística e não-ideológica pelo abrigo primitivo. Em cada período da história, e na obra de cada arquiteto que cuja obra ele irá tratar, existe, contudo, uma “noção” específica do que se define como abrigo originário, como uma abordagem específica da questão.

Voltamos então para Semper e seu abrigo primitivo, a cabana caribenha. Ao tratar da arquitetura como artefato construído, cada um dos quatro elementos que Semper identifica estaria relacionado a métodos de construção específicos, com propósitos e funções simbólicas distintas, e portanto estes teriam, cada qual, uma participação simbólica específica no “construir, habitar e pensar” do homem. A armação e o telhado – intimamente associados ao conceito vitruviano do abrigo primitivo, porém destituídos dos princípios clássicos de firmeza e beleza – são constituídos de troncos entrelaçados e conformam a estrutura principal da construção. Frampton aponta uma inegável primazia da armação sobre a massa comprimida do aterro na teoria de Semper, embora este reconheça o lugar de destaque do aterro, aquele que cumpre a função primordial de fundação para a armação, relacionado ao rito inaugural da ocupação do homem em terreno virgem ao passo que se encontra na mais imediata relação tátil com o corpo humano através dos pés que pisam seu chão. Neste sentido, o aterro, como primeiro ato de modificação do sítio, assume, nas palavras de Vittorio Gregotti, papel fundamental na relação entre a construção e o lugar.

“Antes de transformar um apoio em um pilar, um telhado em um tímpano, antes de colocar pedra sobre pedra, o homem colocou uma pedra no chão para reconhecer um sítio em meio a um universo desconhecido: de forma a tê-lo em conta e modificá-lo. Como todo ato de avaliação, este exigiu movimentos radicais e aparente simplicidade.”¹⁴

Ao mesmo tempo, ao separar a construção do “terreno”, o aterro permite que a envoltória seja assimilada como “ato diferenciador”, por assumir a expressão linguística da civilização que a produziu devido à sua natureza originalmente têxtil. A envoltória seria o elemento expressivo no qual se representa expressivamente a linguagem visual da sua cultura. Frampton sugere ainda uma relação estreita entre o aterro e a lareira:

“...ao privilegiar o aterro como forma básica fundamental, Semper conferiu relevância simbólica a um elemento não-espacial, a lareira, que quase sempre era parte inseparável da terraplanagem. (...) Incorporando um ‘fator fenomênico de fortes implicações sociais e espirituais’, Semper afirma que ‘a origem da lareira estava ligada à do altar, e, como tal, era o nexos espiritual da forma arquitetônica.’”¹⁵

¹⁴ FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995. p.8

¹⁵ FRAMPTON, Kenneth. “Rappel à l’ordre. Argumentos em favor da tectônica”. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.564

Tão importante quanto os “quatro elementos” que conformam a unidade arquitetônica é a identificação de Semper de dois procedimentos materiais separados relacionados às suas diferentes naturezas construtivas: a “tectônica” da estrutura, em que elementos de comprimentos variados são combinados para abarcar um campo espacial, e a ‘estereotômica’ da massa comprimida que, embora possa incluir o espaço, é construída pelo empilhamento de unidades idênticas.”¹⁶ Na sua leitura dos elementos formulados por Semper, Frampton faz um importante apontamento relativo ao seu aspecto fenomenológico, em direção àquilo que seria, em suas palavras, uma “poética da construção”:

“... geralmente ignoramos as consequências ontológicas dessas diferenças, isto é, o modo pelo qual a armação tende para o aéreo e para a desmaterialização da massa, enquanto esta tende para o telúrico, encravando-se cada vez mais fundo na terra. Uma tende para a luz, a outra para a escuridão. Esses opostos gravitacionais, imaterialidade da armação e materialidade da massa, simbolizam os dois opostos cosmológicos aos quais eles aspiram: o céu e a terra.”¹⁷

O conceito da construção destas “duas dimensões” é explorado também por Rywert na sua pesquisa sobre a influência da noção de abrigo primitivo na arquitetura moderna. Em uma análise da obra de Frank Lloyd Wright, identifica uma certa dualidade do espírito humano, entre o “agricultor precavido”, habitante das cavernas, e o do “caçador aventureiro”, desbravador das florestas e hábil construtor de tendas, na aplicação dos procedimentos construtivos da estereotomia e tectônica. Rywert identifica na obra de Wright um traço sugestivo da dualidade insolúvel entre estes dois polos: “...essa divisão da humanidade entre o mau terreno e o bom construtor de tendas espiritualizado (...) reflete-se na aguda e constante distinção que os prédios de Wright sempre apresentam, entre os planos ‘liberados’ e aparentemente sem suporte dos telhados e as paredes deliberadamente pesadas, paredes formalmente identificadas com a terra, da qual elas tão frequentemente parecem crescer”.¹⁸ Embora possa haver aí certo maniqueísmo religioso de Wright ao atribuir virtude à leveza (originária do “hábil construtor de tendas”, nômade, livre, inventivo, o “democrata”) e degeneração ao peso da terra (originária do habitante da caverna, sedentário, enraizado e conservador), há o expresse reconhecimento de que são estas duas

¹⁶ FRAMPTON, Kenneth. “Rappel à l’ordre. Argumentos em favor da tectônica”. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.562

¹⁷ FRAMPTON, Kenneth. Op cit. p.562

¹⁸ RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.9

dimensões que constituem o ser humano. Haveria, portanto, dentro dessa perspectiva, uma virtude na leveza que parece querer redimir a arquitetura da sua condição primeira de peso, o que nunca se opera de fato.

Neste ponto, é importante fazermos uma ressalva quanto à construção deste par dialético da massa e do etéreo relacionados à estereotomia e à tectônica. Quando Frampton aponta para uma “inegável primazia” da armação sobre o aterro, estaria correndo o risco de, através de uma interpretação simbólica, conceder maior importância a um sobre o outro, recorrendo no procedimento filosófico dicotômico sobre o qual Derrida nos alerta. No entanto, Frampton identifica o modelo simplificado de Semper como um ponto de partida, esclarecendo que as formas estereotômicas e tectônicas, longe de serem categorias estanques, variam conforme as especificidades da cultura, do lugar e das técnicas construtivas, entrelaçando-se e contaminando-se.

“... de acordo com o clima, costume e material disponível, os papéis respectivos das formas tectônica e estereotômica variam consideravelmente, de forma que o abrigo primitivo passa de uma condição em que o aterro é reduzido a fundações pontuais, como nas sapatas de pedra da casa tradicional japonesa, para uma situação em que muros estereotômicos são estendidos horizontalmente para se tornarem pisos e telhados, feitos do mesmo material apesar de reforçados com silvado ou tramas vegetais”¹⁹

A dinamicidade das categorias, além de permitir o abarcamento das diferenças culturais em relação aos seus procedimentos construtivos, simultaneamente expande as suas associações ontológicas, sobretudo com relação às suas qualidades de peso e leveza.

As catedrais góticas podem servir como um bom exemplo de tal entrelaçamento, onde seus construtores conseguiram fazer flutuar aquilo que há de mais sólido e pesado. Na Sainte Chapelle de Paris, por exemplo, tudo é luz. O peso do falso céu de estrelas pousa sobre finos fios de pedra, e a luz dos vitrais domina o espaço. O efeito é tal que não se sabe ao certo se as colunas de pedras aparentemente empilhadas estão comprimidas pelo peso da cobertura, ou se tracionadas por aquele pedaço de céu que de fato parece querer se desgarrar da terra e flutuar para o alto, rumo ao infinito. Estes fios de pedra são a última ligação entre o terreno e o etéreo, como se o que vemos fosse um instante congelado de pedra líquida, viscosa, sendo arrancada do chão.

¹⁹ FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995. p.8

A leveza, portanto, pode ser definida por formas muito diferentes, e não é fácil circunscrevê-la, especialmente quanto falamos de arquitetura, em que o peso é intrínseco à sua natureza material. Para nos aprofundarmos neste conceito, talvez seja importante explorar outros campos que não apenas o da arquitetura e então tecer possíveis relações. De início, se imaginarmos que a leveza está muito mais no “fazer levitar” do que no “deixar pousar”, podemos supor que a leveza seja uma questão de linguagem ou, mais especificamente, de sintaxe construtiva, e não propriamente uma propriedade inerente ao material, pois afinal, é possível fazer levitar a pedra como fizeram os construtores das catedrais.

No primeiro capítulo de “Seis propostas para o próximo milênio”, Italo Calvino explora o conceito de leveza, defendida como uma salvação do “pesadume do mundo”, uma virtude que, segundo o autor, somente a literatura poderia atingir. Pensemos nisso. Calvino compreende a leveza como uma questão relativa à linguagem. “(...) a leveza é algo que se cria no processo de escrever, com os meios linguísticos próprios do poeta, independentemente da doutrina filosófica que este pretenda seguir.” Há aqui, portanto, uma possível relação com os conceitos da tectônica desenvolvidos por Frampton, em que aparece a ideia de uma “sintaxe tectônica”, chave em que é possível pensar a leveza, portanto, como uma questão puramente ontológica (sintática), e não representacional (semântica). Isto é, não se pode representar a leveza, mas apenas ser leve, a partir da combinação específica de materiais num determinado arranjo construtivo. Em termos tectônicos, a leveza seria uma qualidade da efemeridade, da natureza do material e dos tipos de processos construtivos, em contraponto à perenidade dos materiais minerais e sua densidade de massa vinculados à estereotomia; jamais um efeito de desenho, forma, ou aparência superficial. Não pertence, portanto, ao território da visualidade e da necessidade de interpretação a fim de se construir sentido, mas sim do tato e da sua apresentação imediata, para pegarmos emprestados os termos de Gumbrecht.

De volta a Calvino: “A leveza do pensamento pode fazer a leveza da frivolidade parecer pesada e opaca.”²⁰ Deste conceito de leveza como sendo relativa à linguagem, Calvino sugere um desdobramento interessante a respeito da precisão. “A leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi quem disse: É preciso ser leve

²⁰ CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.22

como o pássaro, e não como a pluma”.²¹ As unidades repetitivas que conformam as bases de pedra ou tijolos estereotômicas expressam a vaguidão do peso: embora repetitivas, admite-se que podem sofrer pequenas variações dimensionais, por exemplo, sem que isso afete o resultado; da mesma forma, sua geometria é vaga se comparada às armações em madeira ou aço: é massa que surge do chão, e portanto carrega consigo o registro das imperfeições e deformações do solo, enquanto que as peças encaixadas que conformam a armação devem ter muito maior precisão e autonomia em relação ao chão. A tarefa do pedreiro é, normalmente mais bruta, menos precisa, que a do marceneiro, imposição das qualidades dos materiais e sua maleabilidade pelas mãos de quem com eles constrói (exceto se imaginarmos, como se diz na região de Machu Pichu, que os Incas dominavam a fantástica técnica do amolecimento da pedra, única explicação razoável para o encaixe perfeito de pedras de duas dezenas de cantos sem que se consiga um fio de cabelo por entre elas). Até mesmo as normas técnicas da construção civil, para nos referirmos ao mundo da prática, refletem este traço cultural milenar: as tolerâncias dimensionais admitidas para estruturas de concreto e alvenarias (da ordem de centímetros) são muito superiores do que aquelas admitidas para estruturas de madeira ou aço (da ordem de milímetros).

É necessário reforçar que esta expressão da matéria à qual nos referimos é percebida e assimilada pelo corpo através do toque, isto é, da experiência sensual do corpo no espaço. Neste sentido, aproxima-se da noção de “caráter” da fenomenologia do lugar de Christian Norberg-Schulz, elaborado a partir de uma importante leitura de Heidegger. Segundo Norberg-Schulz, “seu conceito de ser-no-mundo supõe um ambiente produzido pela mão do homem, e quando ele discute o problema do ‘habitar poeticamente’, refere-se explicitamente à arte de construir.”²² Ou seja, o ser-no-mundo, em que a dimensão unitária do mundo significada pelo pertencimento do homem junto às coisas se dá pelo seu reconhecimento na sua criação.

Passamos então a refletir na ênfase que Semper coloca sobre o nó, a ligação entre o aterro (a fundação, o chão construído) e o telhado, o nexos fundamental que amarra à terra este fragmento de céu, mais leve que o ar, que quer levantar voo (ou que se deseja fazer voar), para que ele possa permanecer servindo de abrigo. O artefato do nó torna-se central na perspectiva da poética

²¹ CALVINO, Italo. Op cit. p.28

²² NORBERG-SCHULZ, Christian. “O pensamento de Heidegger sobre arquitetura”. In NESBITT, Kate (org). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.462

da construção, nos termos tratados até agora, pois serve de base para traçarmos três importantes observações que desdobraremos a seguir: primeiro, o nó, pela sua permanência como artefato originário da construção do abrigo e ligação com os ritos associados à construção, é exemplificativo da noção de continuidade histórica que supera estilos e épocas, evocando aquilo que Sigfried Giedeon chamou de “eterno presente”; segundo, assume-se assim como arquétipo do detalhe construtivo, é a expressão do engenho e nexos da forma construída, ou seja, aquilo que articula sua presença enquanto coisa concreta; terceiro, o nó, pela sua relação direta às especificidades técnicas de uma determinada cultura, é aquilo que expressa o caráter de uma construção e o vínculo a um determinado lugar.

Semper efetua um retrospecto para localizar a origem do nó, ou da junção, na arquitetura, no ofício da tecelagem, um dos quatro ofícios originários da artesanaria humana que ele classifica segundo a natureza dos materiais, e que incluem ainda a moldagem da cerâmica, a carpintaria e a cantaria, estas duas últimas ligadas diretamente aos procedimentos materiais da tectônica e à estereotomia, respectivamente. O artefato rudimentar, baseado em um ou numa combinação destes ofícios, segundo ele, estaria na origem de toda forma criada pelo homem, sendo esta o resultado imediato da necessidade (utilitária ou simbólica) e do material. A posição privilegiada dada à tecelagem se deve ao fato de ter sido a guirlanda provavelmente o primeiro objeto de artesanato humano, o que corresponde à tenda como primeira forma de habitação humana construída.

Rykwert, ao efetuar a reconstituição histórica da origem do abrigo, cita o historiador francês André Leroi-Gourhan, cujas descobertas arqueológicas sugerem ter sido a partir do paleolítico superior, período em que se desenvolvem as seções de controle cérebro nos *Homo sapiens*, quando se dá então uma mudança profunda na ação de construção do abrigo. Esta seria a transição entre um “estado animal”, em que os humanos construíam suas habitações de maneira absolutamente instintiva, assim como os demais animais, para um estado de tentativa de “controlar o conjunto de fenômenos do espaço-tempo por meios simbólicos, dos quais a linguagem era a principal. Eles implicam numa efetiva ‘tomada de controle’ do espaço e do tempo por meio da mediação entre símbolos: sua domesticação *stricto sensu*, uma vez que envolve um espaço e um tempo controláveis no interior da casa e a partir dela”²³. Seria este o

²³ RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.13.

momento, entendendo-se neste caso o momento como um longo período cronológico de evolução, que a casa deixa de ser um abrigo animal rudimentar, portanto puramente “natural”, para se tornar de fato um artefato humano, isto é, abrigo e ao mesmo tempo signo simbólico de abrigo, objeto de cultura humana. A partir de então, o nó assumirá um papel fundamental nos ritos de construção da casa, o que se desenvolverá de variadas formas em diversas culturas, e também nos rituais de representação da casa, muitas vezes associadas aos próprios mitos de fundação das antigas civilizações. O nó representa, portanto, o elo humano que une o chão e a cobertura, a terra e o céu, através do qual se estabelece o controle humano sobre o seu mundo, tornando-se, portanto, nexos histórico entre natureza e cultura, expressão essencial do artefato construído.

O detalhe construtivo que constitui a junção, ou nó, é aquilo eu atribui à construção sua dimensão corpórea, sua escala antropomórfica, e explicita sua qualidade de artefato humano no mundo das coisas. Segundo Frampton,

“A ênfase de Semper na junção sugere que a expressão de transição sintática fundamental se dá na passagem da base *estereotômica* à estrutura tectônica, e que essas transições constituem a essência mesma da arquitetura: são os principais constituintes que fazem uma cultura da construção diferenciar-se de outra.

Há um valor espiritual intrínseco nas particularidades de uma determinada junção, na “coisidade” do objeto construído, tanto que a junção genérica se torna mais um ponto de condensação ontológica do que mera conexão.”²⁴

Marco Frascari dirá algo semelhante, ao atribuir à junção o papel de expressão técnica de uma cultura e da própria condição quiasmática da arquitetura, dentro da visão fenomenológica, como construção material e construção de significado:

“A arquitetura é uma arte porque se ocupa não só da necessidade original de proporcionar abrigo, mas também de juntar espaços e materiais de uma maneira significativa, o que pode se dar por meio de junções formais ou reais. É na junção, isto é, no detalhe fértil, que têm lugar tanto a construção material [*constructing*] como a construção do significado [*construing*].

Além disso, é importante para complementar nossa análise sobre o papel essencial da junção como o lugar onde se dá o processo de significação

²⁴ FRAMPTON, Kenneth. “Rappel à l'ordre. Argumentos em favor da tectônica”. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.562

lembrar que o significado da palavra arte, em sua raiz indo-européia original, é 'junção'." ²⁵

A partir desta noção do "caráter" da arquitetura, nos termos postos por Norberg-Schulz, é possível tecermos uma última conclusão a respeito do nó, no que diz respeito à sua relação com a expressão de uma determinada cultura construtiva, no contexto da arquitetura contemporânea. Como vimos, Frampton sugere de que a decadência da arquitetura funcionalista se deveu sobretudo à inobservância dos efeitos devastadores do domínio da técnica sobre o homem, tornando-se sua senhora. Este será um tema central na sua definição do conceito de "regionalismo crítico", que se refere a uma certa prática arquitetônica que ele identifica em países periféricos, fora do eixo central do pensamento ocidental hegemônico, no entanto dotados de relativa prosperidade econômica e aproximação com o modernismo internacional como Portugal, Escandinávia, Japão, Espanha e Brasil. É nestes lugares em que se observará uma certa aproximação da arquitetura com as culturas construtivas locais, um certo "modo de fazer" que concilia a modernidade, com a tradição.

As forças produtivas do capitalismo hegemônico dominante nos países centrais, segundo Frampton, produz efeitos fatais para a produção e a própria apropriação cultural da arquitetura como construção de um lugar para se viver: a indistinção entre construção e arquitetura; o fim do artesanato e o predomínio da industrialização; a defesa de uma certa "autonomia artística" da arquitetura, desde o Iluminismo, alheia ao sentido de pertencimento aos ciclos produtivos e necessidades vitais do homem; e a trágica perda de contato com a natureza, cujos efeitos sentimos hoje de forma cada vez mais alarmante.

"As precondições 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." ²⁶

Com isto, Frampton estabelece o paradoxo do regionalismo crítico: se por um lado deve ser economicamente próspera o suficiente para incorporar criticamente a modernidade com certa facilidade, ao mesmo tempo deve ter um

²⁵ FRASCARI, Marco. "O detalhe narrativo". In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.552

²⁶ FRAMPTON, Kenneth. "Perspectivas para um regionalismo crítico". In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p.505

isolamento suficiente (e daí entendemos não o isolamento geográfico, mas certa independência cultural) de forma que a assimilação da modernidade, nos termos da sua apropriação pelas tradições, ocorra de forma parcial, tensionada. Não é à toa que os países em que o regionalismo crítico é identificado são aqueles que tem ainda uma presença de uma tradição local forte, resistente à homogeneização da globalização, muitos deles por conta de certo “atraso” econômico que permite manter vivas certas tradições artesanais apesar da pressão exercida pela indústria global massificante.

No caso do Brasil, o modernismo encontrou solo fértil para se expressar de forma surpreendentemente novas através da assimilação de culturas construtivas tão diversas quanto a composição étnica e cultural do país. Desde as construções precárias em terra, passando pela tradição lusitana da alvenaria, da cantaria e da azulejaria, até todo tipo de construção em madeira, já empregada pelos habitantes indígenas assim como pelas populações africanas que aqui aportaram.

A partir desta consideração, é interessante pensar como o concreto armado, em sua assimilação pelo modernismo brasileiro, não acabou se tornando uma espécie de síntese da forma como a escassez de recursos pode encontrar, no baixo custo de um material e na pouca especialização da mão-de-obra, o potencial para uma expressividade própria. Um material que carrega, em sua própria natureza composta, a mestiçagem do peso da pedra com a leveza do aço.

Do topo do Dois Irmãos vejo o voo do homem de asa-delta. Neste instante, o homem é mais leve que o ar. Unidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de voar e das raízes que nos ligam ao chão, subimos a pé os morros esticando aquela fina camada entre terra e céu que habitamos. Habitamos esta cidade do Rio de Janeiro subindo e descendo o morro, dobrando o tornozelo para frente e para trás, escalando degraus, contraindo a musculatura do corpo segundo a inclinação do chão. Subindo, o olhar é levado para as paredes de rocha que debruçam sobre a cidade: massas de pedra indomáveis. De cima, o olhar altivo mira a paisagem, e assim nos sentimos bem. Descendo o morro, paramos para descansar numa laje de cobertura de um barraco no morro do Vidigal, aquele que primeiro observamos, antes de longe. De lá, é possível enxergar, sobre os telhados da favela, o mar aberto além da Avenida Niemeyer, levando à praia do Leblon, Ipanema, até Copacabana e o Pão-de-Açúcar e, bem ao fundo, Niterói.

Pisando na laje, sob um telhado de zinco. Duas dimensões que aqui também configuram o habitar.

O telhado de zinco é a expressão da efemeridade do pensamento nesta construção precária. Do chão deste morro ocupado, desta arqueologia de concreto (o concreto virado à mão, sobreposto em sucessivas empreitadas que conformam esta “urbanização” como um mosaico de chãos), brotam as paredes de alvenaria das casas. E sobre esta densa topografia de tijolos flutuam os telhados de zinco. Os telhados que abrigam tudo aquilo que não tem espaço dentro do cotidiano das paredes de alvenaria (coisas sem uso, carrinhos de brinquedo das crianças, churrasqueira para o domingo, tralhas, sobras de construção), mas que principalmente anunciam a futura expansão enquanto protegem a última laje do sol inclemente. Os telhados que amplificam o barulho da chuva e tornam o céu uma presença sólida na tempestade tropical; a reverberação da chapa dobrada denuncia sua finura e fragilidade.

Volto a Calvino para refletir sobre a leveza desta construção precária:

“...a busca da leveza como reação ao peso do viver. Para enfrentar a precariedade da existência da tribo – a seca, as doenças, os influxos malignos –, o xamã respondia anulando o peso de seu corpo, transportando-se em voo a um outro mundo, a um outro nível de percepção, onde podia encontrar forças capazes de modificar a realidade. Em séculos e civilizações mais próximos de nós, nas cidades em que a mulher suportava o fardo mais pesado de uma vida de limitações, as bruxas voavam à noite montadas em cabos de vassouras ou em veículos ainda mais leves, como espigas de milho. (...) Essas visões fizeram parte do imaginário popular, ou até mesmo, diga-se, da vida real. Vejo uma constante antropológica nesse nexos entre a levitação desejada e a privação sofrida”.²⁷

Poderia ser esse fino telhado de zinco, fincado sobre este chão de pedra, uma imagem do voo inalcançável?

²⁷ CALVINO, Italo. Op cit. pp.39-40

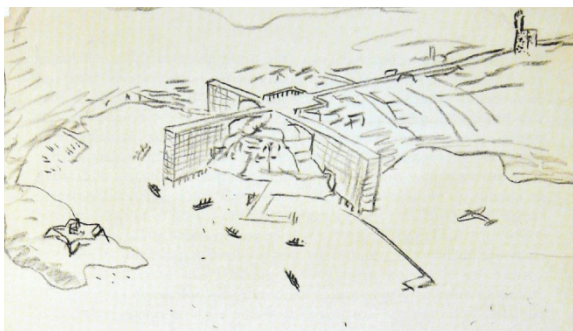


Figura 1 – Croqui do plano para Montevideu. Le Corbusier. (1929)



Figura 2 – Croqui do plano para São Paulo. Le Corbusier. (1929)

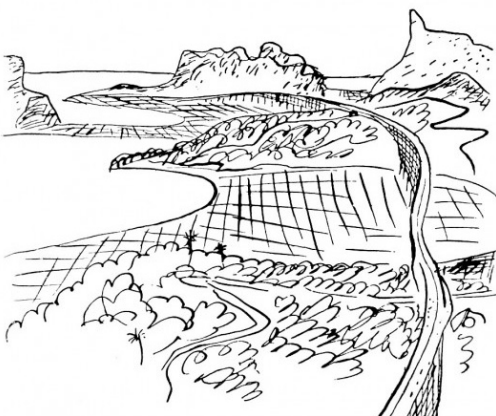


Figura 3 – Croqui do plano para Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)

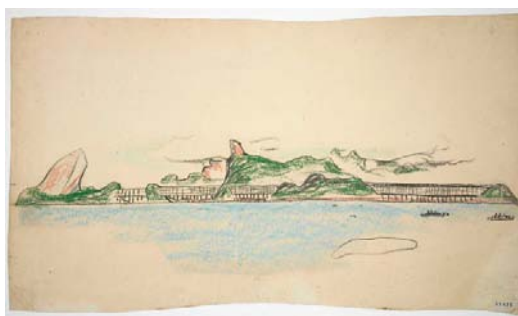


Figura 4 – Croqui do plano para Rio de Janeiro (vista). Le Corbusier. (1929)

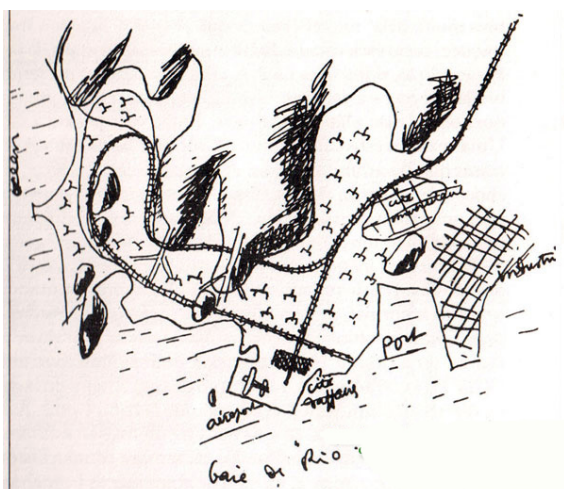


Figura 5 – Croqui do plano para Rio de Janeiro (planta). Le Corbusier. (1929)

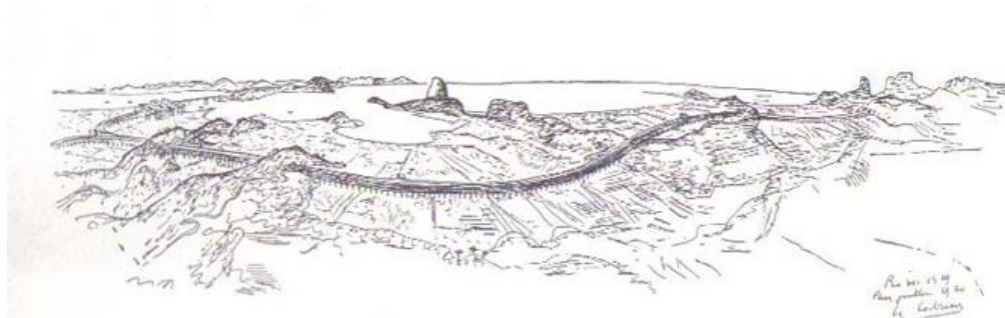


Figura 6 – Perspectiva aérea do plano para Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)



Figura 7 – Croqui de cena da favela no Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)

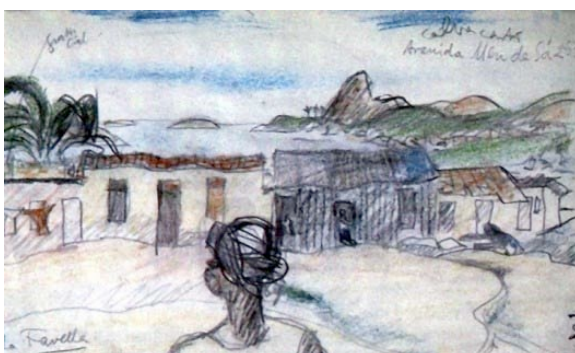


Figura 8 – Croqui de cena da favela no Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)

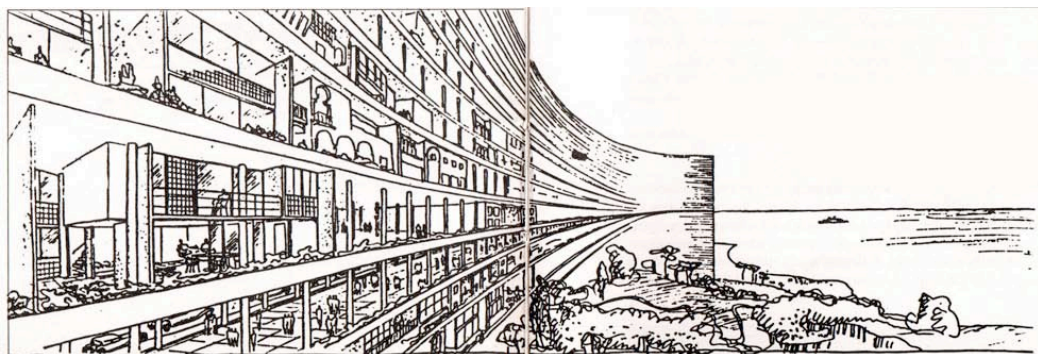


Figura 9 – Perspectiva dos edifícios-vila para Rio de Janeiro. Le Corbusier. (1929)



Figura 10 – Ministério da Educação e Saúde Pública, fachada sul.



Figura 11 – Ministério da Educação e Saúde Pública, detalhe de revestimento em azulejo. (1936)



Figura 12 – Ministério da Educação e Saúde Pública, detalhe de revestimento em azulejo e colunas. (1936)



Figura 13 – Ministério da Educação e Saúde Pública, fachada norte. (1936)



Figura 14 – Ministério da Educação e Saúde Pública, detalhe fachada norte com *brise-soleil*. (1936)

Parte 2

Peso e Leveza

A casa do Lucio: fluidez entre modernidade e tradição

“É lógico e natural admitir que a matéria, no seu processo normal de depuração, deveria alcançar este último estado – o estado de lucidez, porquanto de outra forma, isto é, se a matéria não tomasse conhecimento de si mesma, seria como se nada existisse. No processo natural de evolução o espírito adquire assim o seu lugar, não como um dom divino, mas como a quintessência mesma da matéria, e o homem, tal como os seres dos demais planetas em igual estado de evolução, seria tão-somente o traço lúcido dessa união estre os dois mundos, -- o que se restringe ao infinitamente pequeno, e o que se amplia sem fim.”

Lucio Costa

"O Novo Humanismo Científico e Tecnológico", 1961

Há muitos anos, quando criança, acompanhei meu padrinho numa visita noturna a uma contraparente nossa em sua casa na Gávea. Não me lembro muito da casa, mas me lembro bem da sensação de aconchego. Não conhecia quase ninguém naquela noite, mas sentia-me em casa. A noite silenciosa e de temperatura muito agradável entrava pelas janelas abertas, e os únicos sons que escutávamos, além do bate-papo de amigos que havia muito não se viam, eram os grilos da franja de mata daquele vale ao pé do maciço do Dois Irmãos. Parecia que estávamos numa fazenda ou numa casa de campo. Havia qualquer coisa de solene e ao mesmo tempo macio naquela atmosfera. De fora da casa, não me lembro de nada, não havia forma ou composição alguma que fosse digno de lembrança. A sala no entanto, deixou-me gravada esta lembrança de acolhimento muito agradável. A sala era relativamente pequena, comparada às salas de casas de amigos que moravam na Gávea, de forma que aqui todos ficavam perto uns dos outros. Um conjunto de janelas feitas de vidraças finas em um esbelto caixilho de ferro, pintado de preto, abriam-se para dentro deixando a brisa entrar. O piso era de lajotas cerâmicas cruas, avermelhadas, rústicas, tipo São Caetano. A cera, o que seja que tivesse sido aplicado sobre aquele piso, dava-lhe um pouco de brilho que acentuava suas irregularidades. Não sei porque, nunca esqueci aquela imagem daquele piso, contornado por aquelas grossas paredes brancas, perfuradas pela janela de ferro preto e vidro. Talvez

porque a cerâmica lembrava muito a casa da minha avó, apesar de não ser exatamente idêntico.

Só fui saber que essa casa era projeto de Lucio Costa, feito junto com sua filha Maria Elisa, muito tempo depois. Projeto de uma época em que Lucio, já velho, depois da morte da sua mulher, não sentia mais vontade de fazer projetos e só os fazia em associação com a filha arquiteta, e para pessoas conhecidas. A casa era para um jovem parente seu, músico e pintor. Na época em que soube dessa informação, eu já morava num apartamento de um prédio velho na Gávea. Era desses prédios tão comuns na zona sul do Rio, provavelmente da década de 1940, num estilo eclético com traços normandos, daqueles “prédios de portugueses” que durante muito tempo dominaram o ofício da construção na ex-capital.

Um amigo, certo dia, apelidou minha casa de Araruama. Explicou que era por causa do “conjunto”: um vão arcado que separava a sala de uma estreita faixa junto à janela, conformando uma espécie de varanda contígua ao espaço da sala, as janelas em cantoneiras de ferro pintadas de azul, com finas folhas de vidro coladas com massa de vidraceiro, e o piso de lajota cerâmica avermelhada. Esses elementos lembravam-lhe de Araruama, uma certa entrega de pés descalços ao aconchego e à preguiça numa cidadezinha despretensiosa à beira da praia. Naquele instante vinculei todas aquelas imagens muito parecidas: minha casa, a casa dos contraparentes que um dia visitei na infância e Araruama. Nunca mais me referi àquele apartamento na Gávea a não ser como “Araruama”. E, para sempre, casa gostosa, pra mim, vai ser Araruama.

As casas sem Dono

Com apenas 30 anos, recusando as encomendas de projeto que lhe chegavam desejosos por reproduções estilísticas do ecletismo então em voga, o que não mais lhe interessava por avessas que eram às transformações anunciadas pela nova arquitetura então em curso, Lucio Costa se retira da prática por um período de profunda reflexão a respeito da arquitetura moderna, ao qual mais tarde ele irá se referir como “chômage”, e que duraria quatro anos. Neste tempo, Lucio conduz um rigoroso estudo dos textos e obras dos mestres do modernismo europeu, sobretudo Le Corbusier, Walter Gropius e Mies van der Rohe. “A clientela continuava a querer casas de “estilo” – francês, inglês, “colonial” – coisas que eu então já não conseguia mais fazer. Na falta de

trabalho, inventava casas para terrenos convencionais de doze metros por trinta e seis, - 'Casas sem Dono'." ¹

As casas nunca foram construídas, tampouco foram desenhadas para que o fossem, muito menos habitadas por qualquer um que não fosse pela imaginação do próprio arquiteto.

Nos aproximamos dos desenhos (Figuras 15-25). Entramos pelo portão do muro branco. As casas não estão habitadas. Mas também não estão vazias: há vestígios deixados por seus habitantes. Quem seriam? Estacionado na garagem, o carro (sempre o mesmo modelo, a Lancia-Lambda de Lucio ²). Uma rede amarrada entre dois pilares cilíndricos. Sobre uma mesinha, ao lado de uma poltrona macia de couro, uma moringa. No térreo o despojamento do arranjo de cadeiras, poltronas e redes indicam o desejo de indefinição funcional: o espaço livre do pilotis se oferece à absoluta liberdade e relaxamento de uso entre pátios ensolarados, canteiros e varandas sombreadas pela construção suspensa. Muitas plantas, não só nos canteiros, mas em vasos de todos os tamanhos espalhados pelo chão dos pátios e pendendo dos tetos e janelas: samambaias, costelas-de-adão, palmeiras, guaimbês, caetês, espadas-de-são-jorge. O mato irrompe ocasionalmente pelas frestas das lajotas (cerâmicas?) que pavimentam o piso contínuo do térreo. Os limites entre a pavimentação e os canteiros são difusos, apagados numa contida vontade de que a vegetação nativa tome conta. Sentamos numa poltrona ou deitamos numa rede, e por um tempo esquecemos do tempo. "É que o ritmo de vida era diferente", disse Lucio.

Subimos as escadas e entramos pela sala com suas amplas janelas abertas para o pátio, abaixo, onde há pouco nos encontramos ³. No centro da composição, a sala articula e distribui os ambientes em duas alas: a sociabilidade no meio da casa, para onde convergem seus habitantes. A planta da casa, concebida para uma família tradicional, estabelece uma clara separação entre os quartos, sala e cozinha, preservando-se do convívio social uma circulação e áreas de pátio separadas para os serviços. Os espaços internos se abrem para os vazios sobre os pátios inferiores e para terraços-

¹ COSTA, Lucio. "Chômage". In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.83

² "Eu então morava no fim da praia, no Leme, no 'porão habitável' da casa do meu sogro Dr. Modesto Guimarães, e como trabalhava comigo, primeiro no escritório que tive com Warchavchik, depois no edifício Portella na Avenida, e eu tinha carro – uma Lancia-Lambda –, comumente levava o Carlos [Leão] a almoçar, já que o tempo dava para ir em casa e voltar. É que o ritmo de vida era diferente." COSTA, Lucio. "Palavra feia". In: Op cit. p.80

³ As semelhanças entre as três casas publicadas, sobretudo em função de serem variações de um sistema formal único, como se descreve ao longo do texto, permitira estender a descrição deste passeio a qualquer uma. As observações mais específicas, no entanto, não necessariamente se encontram em todas as três, sendo a maior parte delas referentes à casa de número 3.

jardim, pequenos espaços íntimos de aconchego sob o calor do sol. O interior da sala revela um similar despojamento de mobiliário, mas aqui dentro os ambientes são mais recortados e definidos: estar, leitura, jantar. O piso é de lajotas e algumas paredes são revestidas de madeira, à semelhança de aparadores e estantes fixas sob as janelas com venezianas. Embora os espaçamentos entre pilares não seja regular, há um claro rigor na modulação estrutural que orienta as divisões espaciais. Os alinhamentos só são quebrados pontualmente por pequenas saliências projetadas em balanços apoiados sobre mísulas.

O conjunto das Casas sem Dono é resultado de um exercício criativo que, como jogo, testa diferentes composições e formas de ocupação a partir de regras pré-definidas: em princípio, a imposição explícita do tamanho do lote e sua situação em contexto urbano (podemos presumir no Rio de Janeiro. Mas, para além da configuração do lote, há um repertório formal e construtivo, ao qual corresponde uma certa ambiência, que se repete em todas as casas, formando um sistema próprio que traduz uma certa forma de construir e habitar que Lucio procura consolidar pela repetição. Ronaldo Brito oferece uma descrição de traço comum nas casas de Lucio Costa, um certo despojamento de ambiência que se cruza com uma certa severidade das formas platônicas desprovidas de ornamentação, especificamente a partir do que verifica nas “casas sem dono”:

“(...) Considerando todavia que aquelas são residências para clientes abastados, tudo é também extraordinariamente despojado, sem qualquer luxo, como se o arquiteto quisesse transformar os espaços domésticos (...) em ambientes de leitura, ambientes de convívio ameno e sem ostentação. Para nós, hoje, parece tranquilo em demasia, paira certo ideal bucólico de harmonia, com certeza, e no entanto aquilo era severo e asséptico para o gosto da burguesia da época. Propunha-se ali uma vida praticamente sem decoração, como se aquele padrão deixasse de estar só no objeto arquitetônico, ou no objeto de *design*, e se incorporasse ao modo de vida, ou ao “modo de ser”. Enfim, despreziosamente, esses croquis eram autênticas “aulas” de vida moderna.”⁴

Este momento define um momento de virada para Lucio, e podemos inferir pela recusa das demandas que lhe chegavam que certo isolamento profissional tenha sido essencial para a germinação de um pensamento verdadeiro moderno, de certa forma ideal (pois descompromissado com sua realização).

⁴ BRITO, Ronaldo. “Fluida modernidade”. In: CONDURU, Roberto; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otávio; NOBRE, Ana Luiza (orgs.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.251

Um paralelo interessante pode ser encontrado entre o procedimento de Lucio com as Casas sem Dono e aquele feito por Mies van der Rohe na sua série de casas-pátio (também “sem dono”) desenvolvidas entre 1931 e 1938 (Figuras 26-28). Iñaki Àbalos oferece uma importante leitura das casas-pátio, relacionando-as a uma ideia de sujeito moderno – seu morador oculto – latente na obra de Mies. “Ao revisitarmos estes documentos gráficos, ao reproduzirmos com nossa fantasia a experiência de habitar esses espaços, somos tentados a projetá-los junto ao seu autor, interiorizando suas razões e os seus objetivos.”⁵ A comparação entre os dois conjuntos de projeto pode oferecer uma leitura das aproximações e distanciamentos que o sujeito moderno morador das Casas sem Dono guarda em relação este “sujeito mieseano”.

A primeira semelhança, e que aproxima os dois “projetos” na natureza de suas proposições, é a concepção de um sistema urbano que busca a individualização de soluções a partir dos infinitos desdobramentos oferecidos por um sistema formal e construtivo único. Esta característica está intimamente com a idealização do cliente, um sujeito universal e ao mesmo tempo singular, não estandardizado. Neste ponto, segundo Àbalos, Mies marca sua diferença em relação aos seus colegas mais próximos, confiantes no racionalismo positivista, na estandardização da produção industrial e na ideia de um homem universal, numa afirmação radical da individualidade do sujeito.

“Sua busca é, antes, distante dos interesses do conjunto dos arquitetos modernos, em sua investigação sobre o *Existenzminimum*, para a otimização de tipos estandardizados de habitação. Em seu trabalho sobre as casas-pátio, à exceção de um primeiro esboço de casas geminadas (1931), Mies van der Rohe elaborará projetos individualizados, inteiramente avessos à ideia de estandardização. De fato, nos raríssimos desenhos em que aparece mais de uma habitação, pode-se observar, acima de tudo, o agrupamento de unidades sempre diferentes, (...) sendo o sistema empregado para materializá-las o único elemento ali constante. (...)

Tal elemento, contudo, não pode ser reduzido a aspectos puramente técnicos, construtivos ou estruturais. (...) O que é importante é a ideia de individualizar um ‘sistema’, isto é, de operar com poucas variáveis, ligadas entre si, para obter resultados completos e diversos, tanto construtivos, quanto espaciais ou estruturais.”⁶

Encontramos o mesmo grau de abertura e variabilidade nas casas sem dono de Lucio, revelador de similar apreço pela singularidade sobre a estandardização desmesurada, característica que já o aproximara muito mais

⁵ ÀBALOS, Iñaki. *A boa-vida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p.20.

⁶ ÀBALOS, Iñaki. Op cit. p.22.

das ideias de Le Corbusier, de quem extrai os princípios formais básicos destes desenhos – é clara a filiação do jogo de volumes brancos sobre pilotis em estrutura de concreto armado –, do que do pensamento da Bauhaus.

“Voltemos à questão do standard. Fica claro como o “padrão” em Lucio Costa impõe-se menos pela marca de uma forma do que por um certo modo de vida. Ele teria, de fato, compreendido o standard bauhausiano, que começa por estabelecer a diferença básica entre o objeto empírico e a forma como pensamento visual. Ao assim proceder, o universalismo da Bauhaus estaria vencendo a ideia do homem como “filho da terra”, que origina a diversidade do produto artesanal, para alcançar um grau de compreensão mais elevado pensamento da forma. Acho que Lucio Costa assimilou essa percepção inteligente da forma, mas ele a maleabiliza, buscando inseri-la num modo de vida. É possível perceber isso nos croquis de seus projetos residenciais, na maneira como encaixa o mobiliário, mesmo os objetos do design moderno, como as cadeiras de Le Corbusier ou de Sérgio Rodrigues, numa certa ambiência doméstica e íntima.”⁷

É possível, assim, imaginarmos um loteamento inteiro composto por lotes iguais com infinitas variações das casas sem dono, lado a lado, conformando uma composição de cheios e vazios pela combinação de volumes brancos, pátios e terraços-jardins repletos de vegetação. Mas diferente do loteamento de casas-pátio, cuja representação mais sintética é a planta baixa que Mies mantinha afixada na parede de seu escritório, só seria possível vislumbrar o ideário de Lucio através de um vôo-de-pássaro em que perceberíamos as habitações em meio à vegetação e roupas penduradas nos varais, vestígios da vida que se faz presente. Pois se, em Mies, a qualidade tectônica é propositalmente abstraída, através do reforço das qualidades físicas dos materiais sob a luz (e portanto não de suas qualidades construtivas) e uma operação da “junta refundida”⁸, com o objetivo de desmanchar a diferenciação entre piso (terra) e teto (céu) e sua alusão à verticalidade, o esquema de Lucio reforça, e incorpora como elemento importante de seu “sistema”, a dimensão tátil, isto é, a “coisidade” do ambiente para a vida doméstica, expondo sua tectonicidade em estreita relação com o lugar.

O homem Nietzscheano que habita essa as casas-pátio é retrato da pura razão, e por isso a experiência corpórea, tanto do ambiente construído quanto

⁷ BRITO, Ronaldo. Op cit. p.260

⁸ “Por último, Mies van der Rohe desenvolverá uma estratégia puramente material. À coreográfica ordenação de rebaixos, cornijas e emolduramentos com que a ordem clássica celebra a justaposição de materiais e cargas, oporá um emolduramento invertido – a junta refundida – como o recurso que, associado aos anteriores, fará levantar a matéria, assim transformada em algo possuidor de massa, mas não de peso.”

ÁBALOS, Iñaki. *A boa-vida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p.32.

da paisagem, desprovida de referência geográfica e dotada de função exclusivamente visual, é totalmente abstraída e retirada de sua dimensão tátil. É homem, solteiro e só, livre, e sua casa, esvaziada de qualquer objeto afetivo, é o retiro para seu absoluto isolamento ⁹. O dono das casas sem dono, pelo contrário, é um pai de família, acumula companhias, lembranças, afetos e raízes. Seus móveis modernos convivem com peças de família, passadas entre gerações e levadas na mudança da última casa. Deve mais relaxado no convívio, talvez menos preocupado com seus próprios pensamentos, menos independente e mais afável, conversador. É no conforto da vida familiar que se reconhece e afirma sua permanência. É possível compreender melhor a importância da ambiência doméstica familiar no trabalho de Lucio através da sua negação na obra de Mies, sintetizada nesta observação de Àbalos:

“Quando Mies van der Rohe, em uma atitude insólita, escolhe trabalhar o mais abstratamente possível com a casa, ele renuncia também a pensá-la para a família. Renuncia a pensar na sua casuística convencional de programas minuciosos e complexos, nas suas codificações pormenorizadas de privacidade e de representatividade, em sua implícita rotina de pequenas exigências morais. Ele sabe que, se o que se deseja compreender é a natureza da vida moderna, aquilo que lhe é próprio, deve-se renunciar à memória que a casa guarda de si mesma, ao lastro da família como a eterna reprodução do mesmo. Em nenhuma das casas há mais de um quarto, ou melhor, e mais precisamente, mais de uma cama.”

¹⁰

Podemos imaginar que, ao silêncio meditativo implícito nas casas-pátio, em sua plena abertura, os pátios das casas sem dono, voltados para o interior da vida doméstica, são povoados por conversas, risadas, gritos das crianças, latidos esparsos e, no entardecer dos dias de verão, também pelo canto das cigarras.

A interioridade do pátio, assim como das janelas venezianas, que à moda do muxarabi que Lucio encontra em Diamantina, como veremos mais adiante,

⁹ Àbalos argumenta que o sujeito moderno, habitante das casas-pátio de Mies, é fruto do contato profícuo que o arquiteto teve com o círculo intelectual e filosófico alemão, e reflete o “super-homem” burguês moderno elaborado por Nietzsche, cuja representação mais cristalina é o homem solteiro cosmopolita. O autor sugere ainda que esta busca pelo isolamento do sujeito moderno em Mies está relacionada à enigmática renúncia de sua própria família em 1921.

“A casa do solteiro é um lugar paradigmático onde se desenvolve um modo de habitar organizado topologicamente, com base na continuidade e na conexão, e a que corresponde uma estratégia geométrica que se traduz no traçado das divisões, na fragmentação e na segregação. O espaço contínuo é, assim, parte do ‘sistema’, e consequência de uma exploração sem precedentes. Como viveria o homem moderno se atendessem unicamente à sua individualidade?”

ÀBALOS, Iñaki. *A boa-vida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p.23.

¹⁰ “ÀBALOS, Iñaki. *A boa-vida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p.23.

filtra a luz que entra tanto quanto a visão do forasteiro, é aquilo que irá oferecer o resguardo ao intimismo doméstico nas casas de Lucio.

O mesmo procedimento será aplicado por Lucio, na escala da habitação multifamiliar, nos edifícios do Parque Guinle, muitos anos mais tarde. Lucio reinventa, nesta obra, dois dispositivos da tradição construtiva colonial brasileira de forma primorosa: a planta da casa colonial, herdeira da habitação indígena primordial, e o fechamento em cobogó, desenvolvimento do tradicional muxarabi, reinterpretado pelo contato com o brise-soleil modernista. Ainda que tais dispositivos se permitem apreender pelo viés da interpretação, na condição de ideias, é na experiência sensível, na condição de desenho, ou melhor, de construção, que eles ganharão maior significação.

A planta oferece, ao corpo que se move no espaço, o reconhecimento em um lugar inserido dentro de sua cosmologia, unindo passado, presente e futuro. “Foi a essência deste esquema tradicional que se pretendeu reviver nos apartamentos do Parque Guinle: uma espécie de jardim de inverno, contíguo à sala de estar e um cômodo sem destino específico, ligado aos quartos e ao serviço; um mais formal e outro mais à vontade, correspondendo assim à varanda caseira.” Na impossibilidade de se criar o pátio interno da casa do colono, o jardim de inverno, este “espaço indefinido” é inserido na planta como dispositivo de relaxamento funcional, espaço para o encontro à toa da família.

A fachada em cobogó, por sua vez, evoca o muxarabi da Casa de Xica da Silva, em Diamantina na sua qualidade de filtro de luz, calor e visão tanto quanto da sua qualidade plástica, no sentido da comunicação de sua função. Evidentemente não se pode desprezar o caráter pictórico da composição da fachada, acentuado pelo jogo de texturas e cores que Lucio opera nesta superfície; por vezes, este parece ter dominado a intenção do arquiteto. Contudo, podemos ver a variação plástica dos módulos de cobogó como um importante ato de evidenciação das singularidades das unidades. É importante lembrar que a própria variedade de plantas dos apartamentos já responde à crença de Lucio muito mais na singularidade do que na estandardização. Indo mais além, poderíamos imaginar que essa proposição se ampara naquele primeiro encontro de que tratamos, quando Le Corbusier deixou os edifícios-vila livres a uma relativa liberdade de ocupação por seus habitantes. Por que seria diferente, então, com a fachada?

Assim, a atitude plástica da fachada comunica a qualidade intrínseca da singularidade ante o potencial homogeneizador da habitação coletiva, enquanto a face pública e a face doméstica da habitação (seu fora e seu dentro) são

tensionados neste fino plano bordado de barro. De dentro do apartamento, o sol toca suavemente a pele e o barro, vermelho que se aviva com a luz do sol poente e tinge de calor o espaço da sala, enquanto assistimos, tranquilos, despercebidos, as crianças brincarem no parque logo abaixo.

Ao se indagar sobre a relação entre natureza e cultura no pensamento sobre a modernidade de Lucio Costa, Ronaldo Brito identifica a “fluidez” como seu traço principal. Estaria aí uma diferença fundamental entre este fundador teórico da arquitetura moderna brasileira e os mestres europeus. Devemos nos perguntar, antes de tudo, e a partir desta afirmação de certa forma categórica sobre este tal “passado de verdade” encontrado em Diamantina, se esta diferença não poderia se dever ao próprio grau de historicidade assimilado pela cultura brasileira. Isto é, se enquanto o “passado” para o Europeu era um acúmulo de origem muito distante, culturalmente assimilado, tratado e continuamente reposto, a compreensão da tradição brasileira estaria, de forma oposta, em plena assimilação teórica no início da modernidade, e talvez por isso mesmo tenha adquirido tanta potência na sua elaboração. Não seriam os primeiros modernistas, entre eles Lucio Costa, de certa forma “descobridores”, ou até mesmo, como sugere Brito, “inventores” de uma certa tradição brasileira? Diz Brito: “No texto sobre sua viagem a Diamantina, ele afirma que encontrou aquele passado ‘pronto’ , mas também ele estava ‘pronto’ para encontrar aquele passado.”¹¹ Esta nova compreensão do passado teria se dado por Lucio e outros fundadores do modernismo brasileiro ao mesmo passo da assimilação da modernidade através da “metabolização” das ambiguidades inerentes ao próprio processo de assimilação, tornando-se, estes sim, verdadeiros antropófagos.

“O extraordinário, embora totalmente compreensível, é o fato de Lucio Costa ter compreendido naquele momento que para promover uma ruptura é preciso haver uma continuidade: só pode haver modernidade ali onde exista passado histórico, tradição. Parece óbvio que a modernidade brasileira inventou, até certo ponto, um passado para operar sua ‘ruptura’. Repito, contudo: Lucio Costa não via, dogmaticamente, a modernidade como ruptura, e sim como transformação. Não era um vanguardista.”¹²

Sophia Telles observa um traço singular de Lucio Costa em relação a seus contemporâneos estrangeiros, incluindo Le Corbusier, no que se refere à forma coloquial de lidar com os assuntos da arquitetura, com a mesma facilidade e

¹¹ BRITO, Ronaldo. Op cit. p.252

¹² BRITO, Ronaldo. Op cit. p.252

intimidade que lida com as questões do cotidiano, caracterizando o que poderia ser esta assimilação fluida da modernidade no contexto brasileiro. Pois justamente a fluidez de linguagem e naturalidade com que transforma a arquitetura em “coisa da vida” como qualquer outra fazem com que seus textos, como bem nota Telles, sejam dirigidos não especificamente a arquitetos, como é peculiar aos mestres europeus, mas ao cidadão comum, conferindo-lhe um valor literário intrínseco, de extrema leveza e sutileza.

“O tom coloquial, comum à estratégia modernista no país, permite a Lucio Costa exercer uma elegância de tato, uma maneira de indicar aqui e ali, como quem não quer nada, a sua reserva de fundo. Naturalmente, uma atitude dubitativa não poderia coexistir com a tarefa otimista de confiar os avanços do mundo industrial à carente população do país, nem jamais transpareceu na tranquila firmeza em prol da arquitetura moderna. Mas tal é o contraste de atmosfera, digamos assim, entre Lucio Costa e seus colegas da primeira geração fora do Brasil (...) que é o caso de se perguntar se houve, ou há, algum senso de humor entre arquitetos. (...) Quão distante da atitude de Lucio Costa, cujo senso de humor, diverso da ironia, nos inclui a todos. De modo que seu espírito agudo adquire novamente certa temperança, mostra-se menos uma idiossincrasia, um traço pessoal, do que uma compreensão sobre as armadilhas da vontade que nos arma a nossa natureza. (...) A sutileza com que nota os dilemas da circunstância brasileira sem que se detenha a analisar o arco de razões que sustentam tal precariedade talvez explique, além do tom coloquial, a sensação que nos passa hoje de ter exercido em quase todos os seus textos algo da crônica cotidiana, forma literária própria para se dizer muito com pouco, e mais provavelmente, por ser também uma forma adequada às percepções agudas quando não se tem à mão, ou ainda não está constituída, toda a gama de categorias que permitem desdobrar um problema.”¹³

De um lado, portanto, temos a naturalidade com que o artista brasileiro absorve as idiossincrasias deste processo de modernização um pouco às coxas, e as naturaliza, dispensando maiores explicações através do gênero da crônica. Por outro lado, a dispensa é também sinal de reserva e incerteza na ausência de explicações. Como quem diz: “ora, sei lá, só sei que as coisas são como são.” Esta fluidez permite com que Lucio Costa passe de assuntos e objetos, dos mais eruditos aos mais cotidianos, num *continuum* de tom e estilo que permitem abarcar a tudo num mesmo universo familiar, marcado pelo traço da presença.

“A familiaridade de trato e a simplicidade de maneiras ao cuidar das coisas as mais diversas não trai qualquer alteração, qualquer diferenciação entre

¹³ TELLES, Sophia. “Utilidade Lírica”. In: NOBRE, Ana Luiza; MASAO, João Kamita; LEONIDIO, Otavio; CONDURU, Roberto (orgs.). *Lucio Costa: Um modo de ser moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 281-282

o mundo doméstico e a vida pública. (...) E nessa medida a crônica lhe serve bem, o tipo de andamento que não distingue o estatuto disto e daquilo e onde tudo flui naturalmente, com igual importância. No conjunto dos textos e memoriais são perceptíveis saltos quase abruptos, não fosse a segurança do estilo, entre prescrições técnicas para a implantação de um conjunto habitacional e a recomendação para se utilizar flores de papel nas festas populares e louça branca de uso diário nas casas; a explicação funcional do tráfego rodoviário e a descrição topográfica de trevos e taludes recebem preocupação igual à que dedica às cadeiras de lona – de cor verde – para descanso nas áreas gramadas, o tipo de uniforme para os servidores públicos ou a marca de táxis na nova capital. (...) A elegância da forma impede, no mais das vezes, que se perceba o constante deslizamento entre âmbitos de sociabilidade aparentemente muito distintos, as decisões técnicas tratadas como se fossem hábitos, as regras e normas de conduta com o estatuto de questões técnicas, ambos os domínios considerados naturalmente, como convenções da vida civilizada. E, de fato, por que não seriam?”¹⁴

Gostaria de sugerir dois apontamentos sobre este “modo de ser” de Lucio Costa, a partir desta fluidez familiar de cronista, no que concerne aquilo que Gumbrecht enuncia como condições de presença. Primeiro, a naturalidade com que Lucio Costa insere a si próprio, seu interlocutor – o homem comum – e a própria arquitetura, dentre outros objetos variados com igual estatura, em meio às coisas da vida, reflete um modo de ver o mundo em que tanto sujeito quanto objeto se encontram totalmente inseridos dentro de uma cosmologia envolvente, nunca excêntricos a ele. O ser, portanto, possui um caráter ritualístico em que o corpo está plena e naturalmente inserido no espaço da vida, num tempo indefinido, não-linear, envolto e participante no mundo material a despeito de qualquer necessidade ou efeito de interpretação.

Suas ideias sobre a arquitetura, embora modernas e, portanto, transformadoras, parecem ter estado sempre lá, já habitadas por ele e por nós. O sentimento de “hábito” assume especial relevância, pois implica numa confiança nas coisas “como elas são”, pura e simplesmente, e que, portanto, não solicitam “transformação” pelo sujeito, no sentido da ruptura a que estão associadas as vanguardas artísticas. Poderíamos nos perguntar ainda até que ponto também haveria esta mesma confiança nas coisas como “sempre foram” (aspecto da tradição em revisão) ou “hão de ser” (aspecto da confiança na modernidade ancorada na tradição), em que as dimensões de passado e futuro se aproximam em torno de um presente dilatado.

O segundo apontamento que gostaria de fazer, ainda relacionado ao primeiro, encontra sua melhor tradução na palavra que Telles utiliza quando

¹⁴ TELLES, Sophia. Op cit. p.282-283

sugere que o leitor mal nota, pela “elegância da forma”, os “deslizamentos” entre conceitos e objetos aparentemente tão díspares, em escala e importância nos textos de Lucio Costa. O que produziria, com tanta naturalidade e conforto, tais deslizamentos? A relevância da pergunta está no fato de que, apesar de Lucio se diferenciar tanto dos seus colegas modernos pelo seu caráter complacente com o estado “natural” das coisas como elas são, ele não deixa de ser um porta-voz da modernidade que, no mundo todo, se propôs transformadora. E suponho que este conceito de “deslizamento” possa ser a chave para a compreensão (e não propriamente “entendimento”, como sugere Brito) deste sentimento oscilante entre um desejo transformador próprio do homem moderno, que deve se assumir como excêntrico ao mundo para poder operar a transformação, e o desejo de se deixar envolver pelo mundo da vida e inserir numa cosmologia embebida pela tradição, ou pelo hábito. O que, à primeira vista, poderia parecer uma certa dúvida ou desconfiança com relação à modernidade, ou à capacidade do país em se modernizar, pode ser visto também como uma concepção de que a modernidade aqui se daria justamente de forma mais coloquial (embora não “cordial”¹⁵), mais harmonizada às condições produtivas e sociais ainda em fase incipiente de progresso.

A pergunta que devemos nos colocar neste momento é se haverá de fato resposta a esta interrogação. Pois me parece que a sensação que permanece ao analisarmos a obra de Lucio Costa, é que, enquanto ele parece buscar esta harmonização, ou este equilíbrio entre tradição e modernidade, entre a intimidade e a monumentalidade, não parece nunca atingi-lo, mantendo-a sempre como uma interrogação em suspenso, o que abre uma possível chave para entendermos a obra de Lucio a partir do regionalismo crítico. E é justamente este o aspecto mais fascinante na sua obra, e que mantém sua vitalidade.

Será preciso rever o recolhimento de Lucio Costa junto ao mundo colonial. O intimismo dubitativo que cerca alguns de seus textos não padece dos dilemas do atraso – esse era dilema modernista. Sua decisão como homem público de defender o edifício do Ministério, o engajamento em implantar a Universidade do Brasil, o constante esforço didático não lhe autorizavam aceitar, por razão e vontade, como ele mesmo diz, qualquer outro prognóstico que não a modernização. Na vida comum, se já não fosse modernista, Lucio Costa estava próximo de Drummond, ressentindo a pressão do tempo, o todo contraído em notações mínimas, o “não sei o quê” indefinível, tão caro ao seu projeto.¹⁶

¹⁵ BRITO, Ronaldo. Op cit. p.252

¹⁶ TELLES, Sophia. Op cit. p. 285

A casa de bicho: tradição e “memória de um tempo presente”

Vimos até aqui que, se a modernidade para Lucio Costa se baseia numa oscilação, ou deslizamento, permanente entre o ímpeto transformador do modernismo internacional, através da renovação estética de uma nova plástica aliada a uma nova técnica, e o apego à continuidade da tradição nas formas de construir e de habitar, isto também se deve à capacidade assimilativa da modernidade de Le Corbusier. Lucio havia entendido desde cedo, quando se dedicou ao profundo estudo da obra de Le Corbusier, que seu modernismo mediterrâneo, pela universalidade de suas proposições formais e técnicas, era capaz de assimilar princípios construtivos vernaculares sem embaraço ou contradição. A partir desta disposição, a primeira pergunta que se coloca é qual seria, mais precisamente, esta tradição a que Lucio Costa se refere, e quais seriam as razões por trás da sua eleição, ou mesmo invenção, já que, como vimos, o período de assimilação da modernidade do Brasil coincide com a construção da própria memória de seu passado?

É declarado, e muitas vezes rememorado, que a viagem de Lucio Costa a Diamantina, na sua juventude, marcou para sempre sua concepção sobre a arquitetura, particularmente no que diz respeito à relação entre a honestidade construtiva da tradição vernacular e o princípio modernista do vínculo entre forma e técnica¹⁷. Em Diamantina, Lucio descobriu o “passado de verdade”¹⁸, ocasionando sua ruptura definitiva com o estilo neocolonial à medida em que descobria aquela que passou a considerar a verdadeira origem da tradição construtiva brasileira.

(...) Lucio procura um vínculo entre o procedimento construtivo do passado e as novas técnicas do concreto armado, e afirma que a necessidade de estudos sobre os sistemas de construção resultariam afinal na demonstração de que mesmo a arquitetura moderna – ainda na referência a Corbusier e a sua crença positiva no progresso – enquadrava-se na “evolução que se estava normalmente processando”. Na linhagem de Viollet Le Duc, toma como base a casa rural e não igrejas ou palácios, a exemplo das construções portuguesas, rudes e acolhedoras, que demonstrariam melhor a qualidade da “raça”, com seu aspecto “viril”, e, “na

¹⁷ Prova expressiva deste fato está na menção a Diamantina no receituário afetivo que Lucio Costa emprega na concepção do Plano Piloto de Brasília, o qual será explorado mais adiante. Ver COSTA, Lucio. “Ingredientes da concepção urbanística de Brasília”. In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.282

¹⁸ COSTA, Lucio. Op cit. p.27

justeza das proporções, ausência de *make-up*, uma saúde plástica perfeita”. No Brasil, leva em conta, especialmente, a casa do colono, “a única que ainda continua viva em todo o país”. Na descrição de Lucio: “É sair da cidade e logo surgem à beira da estrada (...) feitas de *pau* do mato próximo e da terra do chão, como casas de bicho (...) e ninguém liga de tão habituado que está, pois *aquilo* faz mesmo parte da terra como formigueiro, figueira-brava e pé de milho – é o chão que continua (...)”.¹⁹

A respeito desta observação sutil, porém muito significativa: “...e ninguém liga de tão habituado que está”, pois esta será uma chave importante para a compreensão da obra de Lucio Costa, devemos prosseguir explorando o papel da tradição regional em sua obra através de uma visita um outro conjunto de casas. Talvez nenhum outro projeto traduza com tanta clareza o princípio da integração entre modernidade e tradição quanto as casas que Lucio concebeu para o concurso da vila industrial da Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira em Monlevade, no interior de Minas Gerais, logo após o período de “chômage” que deu origem às casas sem dono.

As casas em Monlevade

Chegamos ao vilarejo atravessando a Mata Atlântica mineira de trem. A linha de ferro, segundo a prescrição contida na ampla gama de minuciosas recomendações que Lucio faz em sua memória de projeto – observações que consideram desde o tratamento da paisagem até o gerenciamento centralizado da manutenção das casas, passando pelo mobiliário e utensílios domésticos, isto é, tudo aquilo que abarcaria o “costume” daquela população, ou do que lhe seria “habitual” – é ladeada por touceiras contínuas de bambus plantadas com o intuito de amenizar a interferência desconfortável do ruído e da poeira na paz rupestre que reina neste lugar²⁰. Ao chegarmos, encontramos um conjunto de edifícios (armazém, escola, clube, cinema, igreja) dispersos em torno de um grande espaço livre de reunião e lazer e tendo, em comum, nas palavras do arquiteto, “aquela unidade, aquele *ar de família* a que já nos temos referido e que, repetimos, caracteriza os verdadeiros estilos”²¹ (Figura 29).

Ao redor do conjunto de equipamentos comunitários do vilarejo, mal percebemos as casinhas dos seus habitantes em meio à densa vegetação que

¹⁹ TELLES, Sophia. Op cit. pp.175-176

²⁰ COSTA, Lucio. “Monlevade”. In Op cit. p.99.

²¹ COSTA, Lucio. “Monlevade”. In Op cit. p.94.

ocupa o pé do morro circundante. Lucio propõe um modelo de casas geminadas, à moda das primeiras ocupações da colônia, num tipo de urbanismo mais difuso, adaptado às irregularidades acentuadas do terreno, mas sem que a completa separação das moradias prejudicasse a criação de uma ambiência de vizinhança.

“(...) soltas umas das outras, pequenas demais como são, poderiam parecer mesquinhas na paisagem. Assim, aquela fila de casas que serpenteia *ombro a ombro* ao longo das ruas e que tão bem caracteriza as cidades do nosso interior, foi voluntariamente quebrada, para permitir maior intimidade, relativo isolamento – pois talvez já não tenha sentido, para os operários de uma indústria tão ruidosa, aquele gosto de vizinhança de que Roy Nash soube dizer tão bem: ‘Por que colocar minha casa no meio de um jardim, quando posso construí-la tão perto da de meu amigo João, a ponto de poder aconselhar-me com ele sobre o gado e as colheitas, sem sair da minha rede?... Deus sabe quanto silêncio e solidão existem no sertão!’”²²

Com esta reflexão, Lucio revela uma sensibilidade ao lugar que ultrapassa suas especificidades geográficas para abarcar todo um modo de vida rural, equacionando-o à especificidade do programa operário.

Caminhando, chegamos a uma destas casas por baixo. As duas habitações são divididas por uma parede meeira de pedra ou tijolo, sem revestimento, e suspensas sobre pilotis (Figuras 30-31). Também podemos identificar aqui uma clara afiliação a um projeto de Le Corbusier, a *Maison Loucheur*, de 1928-1929, duas casas geminadas de planta muito simples igualmente unidas por uma parede meeira de pedra.

A mesma técnica construtiva da parede de pedra que separa e sustenta as duas casas é também aquela das muretas de arrimo que conformam o espaço liberado no térreo. Lucio cita Le Corbusier ao defender o partido de suspensão das casas com justificativas de ordem estética, econômica, e funcional: permite a adaptação às inclinações variáveis do terreno eliminando a necessidade de cortes e terraplenos, bem como o ajuste da melhor orientação de cada bloco, ao passo que cria um espaço livre para trabalhos domésticos, recreação e convívio à sombra da casa. Uma mulher lava roupas e o homem descansa, enquanto o filho brinca no chão, numa representação muito familiar da vida de interior (Figura 32). Sobre a estrutura de concreto armado do pavimento de piso, as paredes da casa, elevada e portanto já livre da umidade, são construídas em

²² COSTA, Lucio. “Monlevade”. In Op cit. p.99.

barro-armado, um receituário que busca adaptar ao vocabulário moderno, com a vantagem da técnica, o vernáculo da construção rural:

“permite o emprego, acima da laje (...) de sistemas construtivos leves, econômicos e independentes da subestrutura, como, por exemplo – sem nenhum dos inconvenientes que sempre o condenaram – aquele que todo o Brasil rural conhece: o *barro-armado* (devidamente aperfeiçoado quanto à nitidez do acabamento, graças ao emprego de madeira serrada, além da indispensável caiação); uma das particularidades mais interessantes do nosso anteprojeto é, precisamente, essa de tornar possível – graças ao emprego da técnica moderna – o aproveitamento desse primitivo processo de construir, quiçá dos mais antigos, pois já era comum no Baixo Egito, e que tem, ainda, a vantagem de simplificar extraordinariamente a armação da cobertura, aliviada pelos *pés-direitos* da própria estrutura das paredes internas.”²³

Toda a construção é caiada, não só para proteção dos materiais, notadamente o *barro-armado*, por ser sensível à umidade da chuva, mas também como recurso de ordem estética. A caiação cria uma espécie de pátina envolvente que tenta harmonizar o contraste de técnicas construtivas modernas como o concreto armado e telhas de Eternit e técnicas de tradição milenar, num todo contínuo. O emprego do *barro-armado* faz com que o concreto armado, de certa forma, absorva sua naturalidade e pareça assumir um caráter similar de tradição longínqua, num passado imensurável. Como se sempre estivesse ali, ou como se fosse nada mais que um simples aprimoramento da tradição. O despojamento com que Lucio opera este deslizamento gera uma espécie de tempo em suspensão, numa atmosfera de um tempo imemorable, uma fotografia em tom de sépia cuja data é impossível definir.

As especificações dos detalhes construtivos (Figura 33) se completam com as janelas venezianas guilhotina, sem vidros e o forro de taquara com saídas de ar junto ao forro para garantir o conforto térmico. As janelas venezianas, herança da tradição lusitana devida à influência da cultura árabe, e elemento fundamental do vocábulo construtivo de Lucio, assume aqui, graças à escassez de recursos, seu pleno potencial, pois se constitui no elemento prioritário de fechamento para este tipo de clima de temperaturas com razoavelmente pouca variação. A máxima economia de meios, neste caso, enseja uma máxima economia semântica, em que os elementos são reduzidos ao estritamente necessário, gerando uma estética baseada na simplicidade e austeridade.

²³ COSTA, Lucio. “Monlevade”. In Op cit. p.92

A casa em Correias

Na década de 40, portanto quase uma década após o projeto de Monlevade, Lucio fez o projeto de uma casa em Correias para a esposa do Barão de Saavedra, na tentativa de alegrá-la após a perda de um filho. Esta casa faz parte de um amplo repertório de casas que Lucio desenvolveu para famílias ricas, em que se nota uma convivência de um certo ar de nobreza (muitas vezes traduzido como “elegância”) com um alto grau de coloquialismo no despojamento dos espaços e numa atmosfera serena, combinação típica das antigas casas sedes de fazenda. Apesar da diferença de escala, a casa guarda um partido muito próximo ao das casas geminadas de Monlevade, conjugando princípios do modernismo, a começar pelo partido da suspensão pelo pilotis, com diversos elementos tradicionais da arquitetura colonial (Figura 34).

Novamente, entramos na casa por baixo, através de um hall envidraçado localizado no extenso pilotis, deixado totalmente livre e circundado por uma vegetação arbustiva de folhagem farta (Figura 35). A escada leva à sala, localizada no encontro de duas alas de dormitórios dispostas em “L” (Figura 38). A sala central, como nas casas sem dono, converge todas as circulações como nexos sociais da casa, aqui reforçada pela presença da lareira. Neste mesmo ponto de interseção da planta, no pavimento térreo, encontra-se a ala de serviços, abrigada num pátio descoberto conformado por um muro de pedra, remetente aos singelos muros de arrimo de Monlevade. As janelas venezianas basculantes que flanqueiam os corredores das alas dos quartos no pavimento superior, ocasionalmente conjugadas a “conversadeiras”, abrem-se sobre o pátio de serviços permitindo uma comunicação cotidiana dos patrões com os empregados domésticos, provavelmente herdeiros de escravos (libertos havia apenas o tempo de duas gerações), trabalhando no pátio de serviço (Figura 39). Os sons do pátio inundam a intimidade da casa. Há aí uma fluidez vinculada às relações cordiais do colono, em que os empregados fazem parte ativa da vida afetiva doméstica.

A frente da sala, por sua vez, dá acesso a uma varanda destacada do conjunto pela inversão da inclinação do telhado, com elegantes elementos decorativos retilíneos que atenuam a incidência do sol (Figuras 36-37). Da varanda, é possível descer para os jardins por uma escada de largura monumental, solene, mas que, pela inclinação suave, se oferece dócil e generosa. Uma escada na qual caminhamos devagar, com uma certa preguiça,

despreocupados com o tempo. Nas extremidades das duas alas de quartos, também ligados ao terreno por escadas, dois alpendres fechados por elementos vazados permitem uma abertura controlada para o exterior, resguardando o intimismo dos quartos principais.

A estrutura de concreto retilínea, regular e muito simples, com pilares de seção quadrada, portanto de natureza abertamente moderna, não chega a contrastar com a natureza rústica das paredes de alvenaria deixadas sem reboco no lado externo. Como em Monlevade, toda a construção é caiada, mantendo-se evidente a textura do material. Nos alpendres que pontuam as extremidades das alas de dormitórios O repertório de elementos tradicionais inclui ainda o telhado em telha de barro, com telhas de porcelana pintada sobre as janelas-guilhotina dos quartos, os muxarabis, os fechamentos em janelas treliçadas de madeira e as balaustradas. Estas últimas saltam aos olhos pelo desenho típico das fazendas brasileiras e, já de cara, conferem o clima de intimismo acolhedor de um passado reconhecível mas sem data.

Com maestria, Lucio opera uma harmônica assimilação da tradição pela modernidade através do ato poético da construção, desfazendo as fronteiras temporais que comumente as separariam. A este respeito, em seu artigo “Lucio Costa: monumentalidade e intimismo”, Sophia Telles, aponta:

“Se as novas técnicas preconizam o ‘progressivo e fatal abandono das soluções técnicas regionais’, os valores da tradição construtiva da colônia – a simplicidade, a harmonia e a austeridade – deveriam reger o sentido e a intenção do projeto moderno. Somente se a arquitetura pudesse constituir um fio de ligação com o passado colonial, ela seria efetivamente significativa e escaparia aos modismos estilísticos, inclusive dos falsos modernismos. Lúcio defende que a honestidade construtiva da arquitetura moderna, especialmente daquela ligada à tradição latina e mediterrânea, representa a possibilidade de resgate dos valores que haviam sido afastados pelo ecletismo do século 19 e mesmo pelo neocolonial.”²⁴

Aproximando-se da atualização da tradição que Frampton propõe na sua definição do regionalismo crítico, Mindlin nos oferece uma elucidação pertinente sobre o que constitui a tradição na concepção de Lucio Costa, através de Gilberto Freyre:

“Infelizmente, para muita gente, *regional* equivale a *folclórico*, assim como *tradicional* equivale a *apossado*, a sobrevivência do passado. Mas esse

²⁴ TELLES, Sophia S. “Lucio Costa: monumentalidade e intimismo”. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. p.174

conceito de tradição põe de lado o aspecto vital, genuíno, da tradição que se forma em cada época da história da arte: o de uma *transmissão*, necessariamente submetida à influência e ao processo de metamorfose do instinto criador”.²⁵

Na transmissão da tradição, aprimorada a cada geração, encontramos um *continuum* histórico que supera as rupturas das vanguardas ao suspendê-las do tempo linear e situá-las em um eterno presente. Talvez o que melhor traduza este sentimento de suspensão do tempo seja a descrição que Lucio oferece para as festas de roça que imagina um dia acontecerem em Monlevade: “A ornamentação para festas seria feita com flores de papel, formando grandes festões pendurados ao teto, bandeirolas, etc., procurando-se assim conservar aquele *charme* um tanto desajeitado, peculiar às festanças da roça.”²⁶ Na fluidez com que Lucio passa das descrições rigorosamente técnicas das construções, com avaliações minuciosas de custos e detalhes construtivos, para esta surpreendente consideração sobre as festas imaginadas, há um gesto estético fascinante. A presença das flores de papel não tem uma função muito clara na sua narrativa, e sequer nos ajuda a compreender melhor o projeto arquitetônico objeto do memorial, mas indiscutivelmente evocam uma familiaridade afetiva tão forte, que é através delas que somos transportados para a festança em Monlevade e nos sentimos lá presentes, suspensos num tempo independente de qualquer época ou momento histórico.

²⁵ MINDLIN, Henrique E. *Apud* RUBINO, Silvana Barbosa. “Gilberto Freyre e Lucio Costa ou a boa tradição”. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. p.306

²⁶ COSTA, Lucio. *Op cit.* p.95

A casa da Lina: mestiçagem entre o erudito e o popular

“Uma casa deve ser como uma alma aberta às coisas da vida e não uma casa-caverna, uma fuma de onça. Mais do que tudo, a casa deve ser uma entidade espiritual e moral, sem oferecer aparência cenográfica teatral.”

Lina Bo Bardi

O Sesc Fábrica da Pompéia

Tenho uma lembrança muito viva do dia em que me apaixonei pela Lina, já como estudante de arquitetura, quando visitei o Sesc Pompéia pela primeira vez, num sábado ensolarado durante uma viagem com amigos arquitetos a São Paulo. Fomos todos tomados pelo maravilhamento diante da vida que se passava ali. Era um dia quente e o lugar estava cheio de gente andando, circulando entre os pavilhões da antiga fábrica, comendo na lanchonete, estudando, lendo, brincando, tendo aulas de artesanato, tomando sol no deck e banho na “cachoeira”, nadando na piscina, jogando nas quadras, ou simplesmente estando ao redor da lareira (Figuras 43-46). Cada canto do lugar estava vivo, vibrava coloridamente na interação com as pessoas. Desde então digo que, quando crescer, quero ser igual à Lina. Ou fazer arquitetura, pelo menos, igual a Lina fazia.

A cidadela que Lina inventou na antiga fábrica de tambores de Pompéia é um palco para a vida em sua plena potência e liberdade, feita a partir de uma operação de intervenções mínimas, na justeza da necessidade, atenta aos menores detalhes que fazem, no encontro com as pessoas, a arquitetura vibrar. Lá não há portas, a vida se desdobra sem barreiras, apenas caminhos, dobras, reentrâncias e desníveis que articulam espaços francamente abertos, coletivos, com espaços mais reservados, intimistas, resguardados, para atividades individuais. E esse movimento contínuo parece ser também a forma como Lina entende a inserção da arquitetura no espaço da vida, sem intervenções bruscas, com generosidade em relação àquilo que é preexistente, seja ele expresso como

história, lugar, ou tradição, de forma que a arquitetura se molda em harmonia com a vida em curso.

“Na segunda vez que lá estive, um sábado, o ambiente era outro: não mais a elegante e solitária estrutura Hennebiqueana mas um público alegre de crianças, mães, pais, anciãos passava de um pavilhão a outro. Crianças corriam, jovens jogavam futebol debaixo da chuva que caía dos telhados rachados, rindo com os chutes da bola na água. As mães preparavam churrasquinhos e sanduíches na entrada da Rua Clélia; um teatrinho de bonecos funcionava perto da mesma, cheio de crianças. Pensei: isto tudo deve continuar assim, com toda esta alegria.

Voltei muitas vezes, aos sábados e aos domingos, até fixar claramente aquelas alegres cenas populares. (...)

Ninguém transformou nada. Encontramos uma fábrica com uma estrutura belíssima, arquitetonicamente importante, original, ninguém mexeu... O desenho de arquitetura do Centro de Lazer Fábrica da Pompéia partiu do desejo de construir uma outra realidade. Nós colocamos apenas algumas coisinhas: um pouco de água, uma lareira.

A ideia inicial de recuperação do dito Conjunto foi a de ‘Arquitetura Pobre’, isto é, não no sentido de indigência mas no sentido artesanal que exprime Comunicação e Dignidade máxima através dos menores e humildes meios.”¹

A descrição que Lina faz, na memória do projeto, do seu encontro com a antiga fábrica é bastante esclarecedora, pois narra duas etapas de um olhar muito atento ao que lá já se encontrava. A primeira, num dia de semana vazio, foi quando Lina se encontrou com uma arquitetura “solitária”, em que não havia ninguém, e em que chama sua atenção a elegância singela da estrutura de concreto da fábrica. Merece nota a referência que Lina faz a François Hennebique, ao qualificá-la. Pioneiro do cálculo estrutural da virada do século na França, Hennebique foi grande responsável pela difusão e popularização da técnica do concreto armado para estruturas de edificações no início do século 20, principalmente através do desenvolvimento de aplicações de barras longitudinais, estribos e reforços com barras dobradas que configuraram os meios construtivos desta técnica tal qual a conhecemos hoje, lhe rendendo inúmeras patentes e uma grande rede de escritórios de projetos em diversos países. Seus desenhos mostram capitéis reforçados em que as formas geométricas das ligações pilar-viga revelam a concentração das barras dobradas. Esta parece ser a característica expressa na estrutura de concreto da fábrica de Pompéia que explica a associação feita por Lina: na estrutura da fábrica, os pontos de apoio das vigas são reforçados por capitéis com

¹ BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008. p.174

prolongamentos de seção variável que indicam justamente as ligações entre as barras de aço destas com os pilares, bem como dos pontaletes intermediários que as configuram como uma espécie de viga Vierendel, o que lhes dá seu “caráter”.

Ao tratar da tectônica e da relevância expressiva do nó, Frampton se refere justamente a este tipo de materialização, no objeto construído, da forma construtiva que assim revela seu meio produtivo. A expressão formal do nó na geometria das fôrmas de concreto evidenciam a técnica construtiva de amarração entre os elementos verticais e horizontais, evidências de um tempo em que a máxima economia de material (e portanto do próprio peso da estrutura) se sobrepunha à mera facilitação de execução das fôrmas, o que acabou favorecendo, com o tempo, a simplificação das seções das vigas de concreto. O valor que Lina confere aos encaixes e uniões entre os materiais fica ainda mais evidente nesta fala, na medida em que esta se revela como uma qualidade intrínseca da antiga estrutura existente, do caráter evidentemente artesanal da sua produção.

O segundo encontro de Lina com a estrutura da fábrica é o mais revelador: indica a necessidade de uma intervenção que se deixasse atravessar pela apropriação que a estrutura abandonada da fábrica, encrustada no meio de uma área residencial dita “popular”, já dispunha em meio aos habitantes daquele lugar. Lina enxerga a alegria das formas de lazer que se desdobravam no espaço abandonado, a despeito da (e talvez até graças a) precariedade da arquitetura, esta vista como uma espécie de “natureza” existente a ser preservada. Não à toa, mistura, com boa medida de poesia, o despojamento da vida do povo que se encontra com as marcas do tempo assimiladas pela arquitetura: os corpos dos jovens jogando bola misturados ao telhado rachado, tudo envolvido pela água da chuva. Toma-se daí a potência daquilo que ela chama de “Arquitetura Pobre”, em clara referência à “arte povera” italiana das décadas de 1960-70, que propôs a vulgarização dos materiais e simplificação radical de meios, em que se acentuam os gestos manuais e as propriedades materiais no processo de feitura da obra, a fim de aproximar a arte do cotidiano e de resistir ao seu domínio pelos excessos da industrialização e do consumo. Basta lembrar do corte na tela de Lucio Fontana que, pelo gesto violento da mão que corta a superfície da tela de linho, expõe a coisidade da estrutura construtiva do chassi, isto é, daquilo que historicamente servira apenas como suporte pictórico abstraído de sua materialidade.

Esta “pobreza” de meios, da forma como é empregado por Lina, portanto, busca romper com o plano das aparências (mesmo que tridimensional, o que, no caso da arquitetura, refere-se diretamente ao que Frampton define como a “cenografização” expressa no aprisionamento das superfícies pelo visual) a fim de deixar emanar a poesia da presença material das coisas no mundo enquanto estrutura de suporte para a vida cotidiana. Daí se deriva a noção do “feio” como qualidade intrínseca a um tipo de operação que descarta todas as referências do universo da composição plástica, característica que mais claramente afasta a obra de Lina daquelas de Le Corbusier e Lucio Costa, ambos, neste sentido, ainda herdeiros dos cânones compositivos da tradição clássica. Pois o ideal do “belo” seria aquilo que distinguiria, em toda a tradição da cultura ocidental, o arquiteto como artista, detentor das regras e proporções da geometria clássica e que, por isso, se eleva acima dos homens incultos na sua habilidade em produzir formas harmônicas. É esta aceção que Lina rechaça na exposição que irá realizar no SESC, em 1982, intitulada “O Belo e o Direito ao feio”, em que demonstra, na uma beleza intrínseca à engenhosidade do saber papopular, uma “outra beleza”, evidentemente, tradicionalmente reprimida no “feio”.

O pobre, neste sentido, assume duplo significado: ao mesmo tempo que se refere à economia de meios, também se relaciona com aquilo que é “popular”, ou seja, do universo do povo que não tem, em sua formação, acesso à erudição cultural e que, por isso, preserva uma ligação imediata e desinteressada entre forma plástica e utilidade prática, apagando a diferença entre arte e vida.

“A arquitetura é profundamente ligada com a vivência, na medida que ela é tudo. (...) Eu estive fazendo um trabalho na beira do rio São Francisco, em Propriá, na comunidade de Camurupim. Eu vi lá coisas maravilhosas, desde o trabalho de trança dos pescadores até certos móveis que estão sendo feitos utilizando-se somente sarrafos justapostos, parece um trabalho japonês. Isso não é nem artesanato nem coisa nostálgica, é coisa do povo, é um convite a um grande levantamento nacional para se pesquisar as nossas verdadeiras necessidades. E se você cai no problema formal com os acrílicos e essas coisas todas, aí você fica rodando na semana de 22 e não sai daquilo.”²

Neste ponto, o discurso de Lina pode se reaproximar de Le Corbusier e Lucio, no que se refere à estreita ligação entre forma e função na produção artesanal, só que com uma diferença: enquanto estes incorporam e, de certa forma, operam numa chave de interpretação da cultura construtiva popular em

² BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008. p.202

composições devedoras das proporções clássicas, logo “belas”, Lina rompe com qualquer intenção de interpretação do fazer popular, infiltrando-se ela própria neste universo, e por ele deixando-se infiltrar, num processo que poderíamos descrever como de “desaprendizado” ou de “deserudição”. Por isso, a obra de Lina parece incorporar de forma mais plena o conceito de presença conforme elaborado por Gumbrecht: pertence de fato a uma certa cosmologia em que o trabalho humano é estendido sem intermediação na feitura dos seus objetos. Isto é, o artefato, na comunicação digna do trabalho das mãos humanas que o criaram, não mediado pelas regras ou limites da visualidade, mantém a potência plena de sua coisidade explícita na forma.

O Sesc Fábrica da Pompéia é talvez o projeto mais importante de toda a carreira de Lina, representativo de sua busca por um Brasil profundo, de raiz, ainda plenamente integrado à natureza, e que a levou a se deslocar, de forma gradual e cada vez mais constante, do grande epicentro metropolitano de São Paulo (“cidade triste”) em direção ao sertão e nordeste do país. Mas é em São Paulo que Lina realizou duas obras residenciais fundamentais que estabelecem, desde o início de sua prática em solo brasileiro, importantes aspectos a respeito de sua concepção sobre o construir e o habitar.

A Casa de Vidro

Hoje centrada numa configuração de lote encaixado entre tantos outros, apesar de ainda protegida por uma espessa massa árvores frondosas em seu terreno, a Casa de Vidro que Lina construiu para morar no bairro do Morumbi foi erguida em meio a uma grande reserva de mata onde pairava solitária entre as copas das árvores. Construída em 1951, mesmo ano em que Lina se naturalizou brasileira, apenas quatro anos após sua mudança para o Brasil acompanhando o marido Pietro Maria Bardi, convidado a fundar e dirigir o Museu de Arte a se instalar em São Paulo, a casa reflete as já então consolidadas bases da criação arquitetônica de Lina. Formada em Roma, Lina desenvolveu a maior parte de sua formação profissional em Milão durante o pré-guerra. Contribuía assiduamente com publicações e revistas de design, interiores e arquitetura, e falava sobre casas, móveis e vitrines com a mesma eloquência e rigor estético. Era, desde cedo, uma arquiteta (única mulher de sua turma) que conciliava o purismo arquitetônico do racionalismo corbuseano com o fascínio sensual pelas artes decorativas: os móveis, revestimentos, tecidos, tudo deveria se aliar para

construir um ambiente de pertencimento e identidade do homem em meio às suas coisas, desmanchando a fronteira disciplinar do universo arquitetônico masculino entre a Arquitetura e o design de interiores, costumeiramente tido como de “menor ordem”. Desde os primeiros textos, Lina já enfatizava o dever do arquiteto moderno de reconhecer e expressar o seu tempo, condenando os extravios das decorações burguesas carregadas de “estilos”, que mantinham o uso de babados e ornamentações alheios aos novos e revolucionários meios de produção industrial, aproximando-se do elogio de Adolf Loos à genuinidade da cultura popular, em que todas as coisas tem sua razão de ser.

A excitação deslumbrada de Lina com o que encontrou no Brasil, na sua primeira viagem para cá em 1946, se por um lado lembra o sentimento animado do forasteiro que acaba de pôr os olhos e pés em terra nova, ainda a desbravar, o mesmo que Le Corbusier exprimiu quase 20 anos antes, por outro lado indica desde cedo uma identificação clara com o vigor da cultura brasileira, em contraste com o desalento da situação sócio-política da Itália no período pós-guerra, o que acabaria resultando na sua mudança definitiva ao país no ano seguinte.

Lina descreve a floresta na qual se implanta a casa como um pequeno pedaço de paraíso selvagem de mata atlântica, resquício do passado rural da jovem metrópole, povoado por “lendas de índios, de escravos e de jesuítas”³. A arquiteta contempla, com esse olhar, e através das suas escolhas de projeto, a dimensão mítica e histórica do lugar:

“Nesta casa não foram procurados efeitos decorativos ou de composição, pois o objetivo é a sua extrema aproximação com a natureza por todos os meios, os mais singelos, que menor interferência possam ter junto à natureza. O problema era criar um ambiente “fisicamente” abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade.”⁴

Qualquer desvio daquilo que fosse necessário, ou singelo, nas palavras de Lina, seria um desvio deste objetivo de unidade entre a arquitetura e a natureza. Sobre seu processo de criação, Lina nos informa claramente que os efeitos meramente decorativos, relativos à dimensão da aparência, do visual, constituem tal desvio que ameaçaria a estreita identificação com o lugar: neste

³ BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008. p.78

⁴ BARDI, Lina Bo. “Residência no Morumbi”; In _____. SILVANA, Rubino; GRINOVER, Marina (orgs.). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, pp. 79-80.

caso, o terreno, a rica vegetação e fauna, suas histórias e a presença sensível dos mitos por estes invocados. Se na natureza nada é supérfluo, podemos interpretar que esta “ética” e “poética” na chuva e no vento a que Lina se refere é uma espécie de lição a conduzir o fazer arquitetônico.

A casa possui um único pavimento: parte deste repousa sobre o solo, na parte dos fundos e mais alta do terreno inclinado, enquanto toda a parte da frente flutua sobre delgados pilares metálicos tubulares de seção circular pintados de um cinza claro azulado: “tubos Mannesmann”, especifica a arquiteta, atenta aos processos industriais preconizados pela arquitetura moderna (Figuras 47-48). O terreno natural do pilotis é ocupado por um jardim sombreado, porção sutilmente domesticada da mata envolvente que se avoluma em uma ilha de mata nativa sob o vazio que atravessa o volume suspenso da casa, como um pátio central vazio descolado do chão, vazado, que cumpre função fundamental de ventilação e iluminação dos amplos ambiente social que abarca sala, lareira, biblioteca, e refeições, usos espacializados pela disposição do mobiliário. Uma escada vazada, com degraus em placas de granito apoiados em estrutura de aço extremamente leve e elegante, na mesma cor dos pilares, com design de requinte industrial europeu que lembra o rigor de Jean Prouvé, conduz o visitante a ingressar na casa por meio deste jardim, isto é, por baixo da casa, não sem antes oferecer um patamar observatório da mata que antecipa o panorama que se terá da sala após o ingresso (Figura 49).

A planta retangular, de origem racionalista, é dividida em três faixas funcionais: na frente, com três lados envidraçados abertos para a paisagem, o ambiente social, totalmente livre de fechamentos ou separações, exceto pela caixa da escada de acesso e o vazio central também fechado em vidro (Figura 50). Na faixa do meio, os quartos são distribuídos ao longo de um corredor que se comunica a sala em pontos intermediários e com a copa na extremidade oeste, que por sua vez faz a ligação da sala de jantar com a cozinha. A cozinha é a única ligação interna entre o bloco principal que inclui as duas primeiras faixas, social e íntima, e o bloco de serviço, assente sobre o terreno e isolado da ala dos quartos por um pátio ajardinado. A progressão entre setores social, íntimo e de serviço, com um severo isolamento deste último, indicam a condição aristocrática de Lina apesar do seu estreito envolvimento com os ideias socialistas, e uma imediata identificação com o programa tradicional da casa burguesa.

A estrutura da casa é composta por duas finas lajes de caixão perdido brancas apoiadas diretamente sobre os tubos verticais Mannesmann à maneira

modernista, sem vigamento. Os pilares são recuados dos planos de fachada, diferenciados das lajes pela pintura cinza azulada, portanto separados e “apagados” pela sombra. A laje branca é o chão elevado, desmaterializado, “superfície” platônica paradigmática do modernismo racionalista de Le Corbusier. A laje de cobertura, no entanto, dá ao volume da casa o perfil de um telhado, pois segue o caimento das telhas Eternit diretamente apoiadas sobre ela. É um sutil movimento, como se a laje plana ideal racionalista se dobrasse para expressar o movimento das águas. As calhas de águas pluviais nas extremidades das duas águas da laje de cobertura se estendem e vazam nas fachadas laterais na forma de “goteiras”, ou gárgulas, pintadas de vermelho. A água chuva que cai e corre sobre o telhado, concentrada na calha, despeja num laguinho artificial no jardim com volume, peso, barulho: vira cascata. Desta forma, a casa se afirma como objeto que se insere como corpo nos ciclos vitais da natureza. Assume sua interferência no mundo, enquanto objeto, mas uma que não modifica o fluxo dos elementos naturais, apenas os desvia ao se encaixar em meio a eles, incorporando-os ao seu próprio corpo.

“Esta residência representa uma tentativa de comunhão entre a natureza e a ordem natural das coisas, opondo aos elementos naturais o menor número de meios de defesa; procura respeitar essa ordem natural, com clareza, e nunca como a casa fechada que foge da tempestade e da chuva, amedrontada dos demais homens, e que, quando se aproxima da natureza, o faz, na maioria dos casos, dentro de um sentimento decorativo ou de composição e, portanto, um sentido ‘externo’.”⁵

O destaque plástico dado ao prolongamento da calha expressa o desejo por dar corpo à água da chuva como um elemento próprio da arquitetura, e será um aspecto recorrente na obra de Lina. Como Lina insiste que nenhuma de suas decisões decorrem simplesmente de questões “de gosto” ou, como se diria hoje no vocabulário vulgar da prática, “de estética apenas”, podemos supor que a escolha da cor saturada nada de tem de puramente arbitrário ou de decorativo neste caso, mas de uma “função poética”, isto é, de comunicar poeticamente a sua presença, fazer-se presente. Neste sentido, percebe-se o respeito de Lina a uma certa “noção sintética” do vernáculo nesta escolha; isto é, a intenção de dar, através tão somente da vinculação da cor (já que a peça, de execução absolutamente adequada aos meios da época deveria, de qualquer modo, receber pintura), uma certa carga ornamental, porém não representacional, a

⁵ BARDI, Lina Bo. “Residência no Morumbi”; In _____. SILVANA, Rubino; GRINOVER, Marina (orgs.). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.81.

esta “parte” da construção da casa que assume uma função simbólica específica: tornar a calha presente e sólida e, assim, tornar-se também parte da água. Pois mesmo quando o céu está claro e não há chuva, a gárgula vermelha, cor de linsã, comunica a vinda da chuva como num gesto ritual: sou a água da tempestade que está por vir.

A cor, para Lina, é usada como elemento diferenciador para servir ao propósito: ativar o sentido da visão para uma ordem tátil das coisas, seja através da memória (como em casos em que ela empresta cores de palhetas comumente associadas a referências do vernáculo ou da arquitetura popular), seja através de uma imaginação mais fantasiosa, onírica, em todo caso ainda uma memória de um mundo mítico. A desenvoltura de Lina no uso da cor, cumpre dizer, se deve também ao seu profícuo envolvimento e grande conhecimento do design europeu, que tem suas raízes fundadas nas vanguardas artísticas do início do século 20. Poderíamos nos perguntar se o interesse gradual que Lina adquirirá pela arte e arquitetura popular brasileira, com determinante influência afro-brasileira, não iria, de certa forma, ao encontro da própria influência que as vanguardas europeias buscaram, na sua elaboração, da arte africana. Talvez haja, aí, uma espécie de ponto de origem comum entre o design moderno europeu e a arte popular brasileira: o uso assertivamente decorativo (não decorativista), ritmado e comunicativo, da cor. Tal suposição careceria de maior rigor de análise, ficando aqui apenas como uma hipótese ainda a ser melhor explorada.

Nesta mesma época da construção da Casa de Vidro, Lina desenhou uma série de exercícios para “Casas Econômicas” seguindo uma mesma linhagem de projeto, porém mais simples e esquemáticas, sem terreno definido, amparadas apenas pelo simples objetivo de imaginar casas baratas. Um destes projetos é uma pequena casa, de 37 m² e apenas três peças (sala/quarto, cozinha e banheiro), que parece uma casa de roça com feições herdadas da casa da arquiteta (Figura 55).

Aqui vemos o mesmo perfil de telhado em duas águas dado à laje de cobertura, dado pela mesma solução técnica do apoio direto da telha Eternit diretamente apoiada, conjugado à mesma gárgula vermelha de águas pluviais. No entanto, aqui, o corpo diminuto da casa é fechado em alvenaria, com janelas nos dois lados menores e uma única porta de entrada no lado maior, todas pintadas de azul marinho contra as paredes brancas, descartando o uso do vidro, material caro e inconsistente com o propósito do estudo. No croqui, uma

árvore colada à casa, cuja copa sombreia o telhado, uma trepadeira que emoldura a abertura solitária da porta de entrada, o caminho despojado de lâminas de pedra irregulares que leva à porta (o mesmo caminho do jardim coberto do Morumbi), o cachorro do lado de fora, situam a casa em um ambiente de perfeito encaixe com a natureza, seu sítio natural, da mesma forma em que o faz a Casa de Vidro.

O desenho evoca aquele uma certa atmosfera de “pertencimento”, como se aquela casa já existisse antes de ser desenhada; é tão singela que poderia ter sempre estado “lá” que sequer notaríamos, lembrando-nos do que Lucio disse a respeito da casa do colono de beira-de-estrada.

Ao mesmo tempo, ao condensar elementos da Casa de Vidro num habitar “mínimo” (o mesmo vermelho da gárgula é referência viva, não podemos supor uma mera coincidência), Lina expressa aquilo que a sua casa grande almeja ser, ou poderia igualmente ser, independente das diferenças de escala, da configuração do volume suspenso, das suas fachadas em grandes panos de vidro, o das posses de seu proprietário. O que interessa, ali, não é o vidro, por exemplo, como material, muito menos como signo de linguagem, mas justamente como um *propósito da realização corpórea de uma ideia de habitar* em estreita conexão com o meio ambiente e a uma “ordem natural das coisas”. Esta pequena Casa Econômica articula, quase como uma síntese, uma ideia de habitar elementar que reside no projeto da Casa de Vidro.

A casa Valéria P. Cirell

Na faculdade de arquitetura, tive uma disciplina eletiva teórica em que fomos solicitados a escrever um ensaio livre sobre um projeto de casa feita por um arquiteto brasileiro. O projeto escolhido por nós foi a casa Valéria P. Cirell de Lina. Foi a primeira vez em que pratiquei, como arquiteto, o exercício da imaginação para superar a distância geográfica e visitar um lugar por meio de fotos e textos, numa espécie de deriva imaginada com a memória do corpo. Um exercício que busca transformar, através de percepções de imagens que evocam memórias próprias, associativas, análogas, compostas a partir de fragmentos de lembranças de espaços já percorridos e vividos, a ausência em uma presença física. Mais de dez anos depois, regresso agora à casa pelo mesmo caminho.

A casa construída no bairro do Morumbi sete anos depois da Casa de Vidro, composta por dois corpos cúbicos massivos e terrosos – um principal e um de serviços –, rodeados por uma saia de telhado de sapê que abriga da chuva uma varanda periférica (Figuras 56-57). O corpo principal abriga uma sala ligada a uma cozinha no piso térreo e um mezanino com quarto e banheiro, enquanto o segundo, menor abriga as áreas de empregados e lavanderia. Na planta principal, o mezanino corta o quadrado ao meio na diagonal, apoiado apenas nas paredes e no volume da lareira central (Figura 58). Tanto a estrutura do assoalho do mezanino, deixada aparente tal como nas populares cabanas de madeira, quanto a lareira, única massa sólida no espaço totalmente livre e amplo da sala, são pintadas de branco, assim como as paredes, pelo lado interno. A pintura branca, como na caiação das casas de Monlevade de Lucio, não busca a homogeneização dos elementos através de um melhor acabamento, digamos assim; parece mais procurar responde a necessidades do ambiente: tornar mais clara a casa fechada, escura, proteger a madeira, facilitar a limpeza, de forma geral, melhorar o conforto.

O guarda-corpo do mezanino, uma singela e fina linha metálica, avisa sua intrusão numa conformação construtiva originariamente popular e que, portanto, normalmente não o incluiria se fossem os donos da casa homens pobres. O piso da sala em taco e a fartura de mobiliário e antiguidades brasileiras dão o ar aristocrático do interior que, de uma forma estranhamente natural, se ajusta bem à simplicidade rupestre desta estrutura. Um sentimento de naturalidade que muito aproxima a atmosfera desta casa com a concepção dos interiores ilustrados por Lucio Costa. A cozinha ocupa um canto do quadrado, diretamente abaixo do espaço do banheiro no mezanino.

O desenho da planta reflete um diagrama geométrico do quadrado subdividido em partes precisas. Há aqui uma busca por uma forma geométrica perfeita, mas não, ou não somente, tendo como fim a harmonia das formas plásticas segundo parâmetros geométricos, mas sobretudo a representação de um modelo cosmológico ritualístico, em que os rituais cotidianos da vida se dão ao redor do fogo, representado nas danças circulares e nos desenhos de formas universais em diversas culturas primitivas, em que o corpo do homem estava totalmente integrado aos ciclos da natureza.

“O arquiteto deverá ser também, e sobretudo, o projetista da casa do homem, e até mesmo o mentor que, em certo momento, poderia se tornar um autor da rebeldia contra a “prisão”, e perceber que muitíssimo de seus colegas, talvez inconscientemente, vão reduzindo a vida humana a uma

aventura sem fantasia, alheia à natureza, num divórcio que não pode ser normal, que contradiz as necessidades orgânicas, tendendo para uma arrogância suspeita, como que num desafio às origens das quais não podemos nos esquecer.”⁶

Há algo de muito ancestral nessa casa, embora esse caráter não se dê por associação de uma imagem apenas, mas de várias sobrepostas, entrelaçadas. Por um lado, é possível uma associação com o modelo da cabana caribenha de Semper, embora haja aí um paradoxo (Figuras 59-60). A cabana de Semper nada mais é que um volume formado por um telhado de sapê apoiado sobre uma estrutura periférica de troncos de madeira, tendo ao centro a lareira, fogo que aquece os corpos e prepara os alimentos, coração espiritual da casa. A simplicidade da planta da casa de Lina rememora a cabana, mas encerra o espaço interior numa massa telúrica prismática que perfura o telhado de sapê (vemos, pelas fotos, que o sapê em algum ponto foi trocado por telhas cerâmicas). Mantém, ainda, sua definição geométrica pelo telhado, o que reforça a centralidade da planta ao redor da lareira, localizada bem ao centro. Mesmo que não seja uma referência direta, Lina se alinha com a visão de Semper a respeito da dimensão antropológica da arquitetura como ato poético da construção e experiência ritualística da habitação. Ao telhado corresponde também o piso da varanda, ora apoiado ora suspenso do chão, e assim os movimentos na casa, tanto dentro como fora, são giros ao redor da lareira. Como numa dança de roda, a vida cotidiana se desenrola como ritual do corpo.

A estrutura de madeira da varanda, no trecho em que encontra a piscina, recorda ainda as construções em palafitas, tão presentes nas paisagens de áreas litorâneas e pantanosas de todo o território brasileiro (Figuras 61-63). Lina presta atenção especial aos detalhes das sapatas de apoio dos troncos que sustentam o deck e telhado, bases minerais como pedras que isolam a madeira do contato com a água. As palafitas, erroneamente tidas como formas precárias e “emergenciais” de habitação, como aponta Gunther Weimer, em seu importante estudo sobre a arquitetura popular brasileira, são na verdade uma forma de habitar ancestral, provavelmente herdada dos imigrantes africanos, totalmente adaptada ao seu meio ambiente do qual as populações ribeirinhas geralmente tiram seu sustento.⁷ É curioso que Lina recrie, num terreno de um

⁶ FERRAZ, Marcelo (org.) *Lina Bo Bardi*. [1993] São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008. p. 120.

⁷ Weimer ilustra o julgamento equivocado sobre a tipologia das habitações pobres em palafitas ao verificar as raízes étnicas de uma população ribeirinha do assentamento precário de Alagados de Salvador: “Como será visto adiante, em diversos locais na periferia do Golfo da Guiné há muitas

bairro nobre da cidade de São Paulo, essa condição, e por vezes parece que estamos muito perto de uma encenação. Lembramos aqui da importante diferenciação que Frampton constrói, ao elaborar o conceito de regionalismo crítico, entre a incorporação crítica do vernáculo e o historicismo das reproduções cenográficas nostálgicas.

“É necessário distinguir, para começar, o regionalismo crítico da evocação simplista de um vernacular sentimental ou irônico. Refiro-me, naturalmente àquela nostalgia do vernacular que vem sendo atualmente entendida como um retorno tardio ao ethos da cultura popular. (...)”

O regionalismo crítico, por outro lado, é uma expressão dialética. Busca intencionalmente desconstruir o modernismo universal a partir de imagens e valores localmente cultivados e, ao mesmo tempo, deturpar esses elementos autóctones com o uso de paradigmas originários de fontes alienígenas. Seguindo a abordagem cultural disjuntiva praticada por Adolf Loos, o regionalismo crítico reconhece que não há outra tradição viva disponível ao homem moderno senão os procedimentos sutis da contradição sintética. Qualquer tentativa de burlar a dialética desse processo criativo por meio dos métodos ecléticos do historicismo resultará inevitavelmente numa iconografia consumista disfarçada de cultura.”⁸

No caso desta casa, Lina parece residir numa difusa fronteira entre uma coisa e outra. Mas parece que Lina encara este limite tênue entre realidade e ficção com tanta naturalidade, ou fluidez, que o desfaz instantaneamente. O corpo que se forma é um entrecruzamento da armação do telhado, que tende para o aéreo, e a massa que parece emanar da terra, o que se reafirma pelo teto-jardim que se mantém como registro do chão original. Duas imagens arquetípicas entrelaçadas, superpostas. Com isto, Lina não remete a nenhum modelo ou imagem ancestral específica, mas a um conjunto de imagens e memórias de ancestralidades diversas, soltas no tempo e no espaço, não pertencentes a qualquer tradição específica, mas a um sonho livre.

lagoas próximo à costa, e no Benim há uma grande laguna que se estende quase de norte a sul do país. A esse ambiente se adaptaram diversos povos que há séculos, talvez há milênios, vivem em aldeias construídas sobre palafitas. É sabido que houve uma forte imigração daquelas regiões para Salvador, de modo que é perfeitamente viável a hipótese de que seus descendentes se constituam na população que vem construindo palafitas na Ponta do Itagagipe, numa tentativa de preservação da cultura ancestral. Como as autoridades locais certamente desconhecem esse passado, não conseguem ver com bons olhos tal forma de assentamento e fazem o possível para ‘saneá-lo’. Esse saneamento consiste em derrubar os barracos e aterrar a baía para então estabelecer a mesma população agora sobre o terreno seco. O grande problema que se renova constantemente é que mal se concluiu um aterro, novos contingentes já começam a construir novas casas palafitadas.”

WEIMER, Gunther. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 22.

⁸ FRAMPTON, Kenneth. “Perspectivas para um regionalismo crítico”. In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 506.

Lina mostra-se, assim, uma hábil desfazedora de fronteiras e incorporadora de contradições. Transita com a mesma paixão e inventividade entre o erudito e o popular, entre a decoração e a arquitetura, entre a técnica e a poesia, entre o teatro e a vida, entre o sonho e a realidade, anulando seus limites e, assim, também a própria estabilidade ou confiabilidade destas categorias dicotômicas, pois às atribui pesos idênticos, sem qualquer hierarquia. Por isso as referências da arquitetura popular e suas origens ancestrais não são incorporadas como mimese de algo “original”, em contraponto ao novo, mas apropriadas como parte de uma nova realidade em que as coisas apenas são o que são, numa operação semelhante à colagem de ambiências e atmosferas. Assim são criadas pela arquiteta, e assim são vividas na sua obra. Tal procedimento de colagem se assemelha ao que Frampton identifica na obra de Alvar Aalto, importante referência daquilo que ele define como regionalismo crítico.

Olívia de Oliveira relaciona este aspecto da colagem na obra de Lina aos seus próprios meios de apresentação de projetos, que frequentemente incluíam foto-colagens. Ou seja, a forma de pensar e fazer arquitetura como uma sobreposição fluida de imagens, experiências e memórias se expressa desde a sua representação até a sua concretização e vivência.⁹

A colagem encontra ainda uma outra dimensão nesta casa. De fora, as paredes opacas da casa dizem que saíram do chão: a alvenaria é revestida de argamassa de areia e cimento toda encrustada de pedras, cacos de cerâmica e plantas (Figura 64). Essas paredes-xaxim, que se tornariam tão recorrentes em projetos de Lina, são expressões de uma imagem lúdica de Lina de uma arquitetura que brota do chão e vira uma extensão artificiosa da natureza. Mais uma vez, não se trata, no entanto, de uma atitude cenográfica, representacional, mas de uma criação concreta de uma realidade onírica, em um tempo que não reside nem no passado nem no futuro, talvez no mundo dos sonhos ou de uma cultura originária anterior à linguagem, em que a indistinção absoluta de artifício e natureza seria possível.

O mesmo recurso destas paredes “selvagens” talvez encontre sua expressão máxima na Casa do Chame-chame, prima baiana da casa Cirell, construída alguns anos depois em Salvador. Oliveira faz um minucioso detalhamento do longo processo de desenvolvimento deste projeto, em que Lina abandona uma proposta inicial de um projeto de linhagem racionalista, de clara

⁹ OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gili, 2006.

influência corbuseana, para tomar um caminho radicalmente oposto, de forte influência wrighteana, que acabou levando à sua solução final. Nesta, a casa é concebida como uma extensão da natureza, a partir da forte presença de uma mangueira, ao redor da qual esta se desenvolve como uma extensão natural do terreno. Os muros de arrimo se desdobram nas paredes e lajes curvas da casa, todos construídos à semelhança das paredes da casa Cirell, revestidas em massa com pedras, cacos, plantas, conchas e até fragmentos de bonecas e outros cacarecos.

A origem desta experimentação se encontra, na verdade, nos próprios muros de arrimo dos jardins da Casa de Vidro, o que mostra que é mesmo do chão natural que brotam estas paredes. E Lina empregará esta solução com liberdade conceitual tanto nas formas curvas, aparentemente mais “naturais” pois adaptadas ao terreno, como nos jardins da Casa de Vidro ou nas paredes do Chame-chame, quanto nas formas geométricas mais puras, como na casa Cirell e em diversos outros estudos de projetos, que incluem uma das propostas para volume suspenso do MASP, neste caso uma “licença poética” um tanto desmedida e felizmente abandonada.

A casa Cirell servirá como uma espécie de modelo para diversos outros projetos de Lina, como se fosse sua própria “cabana primitiva”, síntese de uma noção de habitar mais harmonizado à cultura popular e ao meio ambiente. Um deles é a própria casa de hóspedes da casa Cirell, projetada anos depois no mesmo terreno, mas nunca construída. Neste estudo, a conformação nuclear da planta é radicalizada e assume uma forma circular, tendo ao centro a lareira que cumpre a mesma função de apoiar a estrutura do telhado. Os dois “corpos” da casa original – a massa mineral do volume fechado e o telhado periférico – são condensados numa única estrutura, com as pesadas paredes sustentando um telhado de sapê, que aqui substitui o teto-jardim, apoiado em estrutura de madeira tracionada por tirantes de aço amarrados ao tronco central que, por sua vez, se apoia na lareira. Apenas metade da planta é coberta, deixando um pátio de acesso parcialmente encerrado pelo muro periférico, cujo acesso se faz por um vão “demolido” do muro, tal qual numa espécie de ruína (que faz lembrar a operação das aberturas no volume colossal do bloco esportivo do SESC Fábrica da Pompéia).

Num outro estudo de 1958, Lina faz uma nova variação do esquema, em que o volume fechado, de apenas um pavimento, também coroado por um teto-jardim, é encoberto pelo telhado que se estende para formar uma circulação periférica também sobre deque suspenso. Como se o alpendre engolissem a casa,

transformando-a numa coisa híbrida, mestiça. Tais variações revelam como Lina trata as duas dimensões simbolizadas nestes dois corpos – a massa mineral das paredes e o telhado de madeira – de forma não categórica ou dicotômica, unindo-as e separando-as com naturalidade, mas sempre referenciando-se num esquema que contempla estas duas dimensões e suas mútuas contaminações.

Citando a própria Lina, Oliveira diz que, para além da matéria, sua obra é feita de sutis substâncias, na qual inclui também o tempo. Mas que tempo seria esse o de Lina? A concepção de tempo em Lina é muito diferente do tempo linear sustentado na cultura ocidental: “Mas o tempo linear é uma invenção do Ocidente, o tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde, a qualquer instante, podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim.”¹⁰ Um tempo mítico circular, em que passado e futuro se entrelaçam num presente dilatado. Com tal concepção sobre o tempo, Lina revela seu desprendimento da sua raiz ocidental, a mestiçagem de sua cosmovisão que incorpora uma unidade entre tempo e espaço presentes em certas culturas não-ocidentais.

Na cultura iorubá, os dias da semana são quatro, correspondentes aos quatro elementos – terra, ar, fogo e água. O tempo é coisa palpável, é também espaço, pois é permanência, continuidade. Todas as casas de Lina comentadas aqui tem, no seu centro, a lareira da cabana de Semper, fogo que aquece e nutre o lar, altar ritualístico da vida cotidiana. A água se faz concretamente presente pela ênfase simbólica dada às gárgulas, inserindo a casa no ciclo das chuvas. A terra está nas paredes que brotam do chão, o ar nas janelas treliçadas e no telhado que quer voar. Ao mesmo tempo que os elementos naturais são materializados na construção, os elementos construtivos são desmaterializados em sua objetividade, vibram, ganham vida própria, viram entidades. Na religião iorubá, justamente, o divino – personificado pelos orixás – está nas coisas da natureza e dos homens. Não há metáfora ou representação, as coisas não “simbolizam” os orixás, mas de fato os são. A oração não tem função de transcendência que atinge o plano separado do divino, o lugar do divino é a própria terra dos homens. Não havendo esta distinção, não há sequer separação entre o espaço sagrado e o espaço mundano; a própria vida é ritual sagrado e a casa é o espaço do sagrado. O canteiro de obras onde se ergue a casa, para Lina, é um terreiro, espaço ritualístico do sagrado, em que a criatividade e

¹⁰ BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008. p.327

autonomia do trabalho do construtor, assim como da vida do morador que ali se desenrola, é também expressão da sua dimensão mítica.

A casa do Paulo: caminho entre continuidade e descontinuidade (à guisa de conclusão)

“Existência-espaco-ser’ humano como um relacionamento sempre dinâmico, deve ser compreendido não como a existência-conceito, mas como o existir-existindo. Antes de qualquer motivação histórica, o urbanismo tem que ser entendido como conforto. A perspectiva da arquitetura nesse instante é a elaboração dos processos que levem a humanidade a conquistar o seu conforto. Não discordando do supérfluo, que nos oferece uma falsa estética (desde que não se tenha o essencial), acho que no presente momento a arquitetura seria, então, antiestética. Mas o supérfluo viria depois, como conquista de um conforto já garantido. A longo prazo, acredito que estamos caminhando para isso. A arquitetura é fundamentalmente uma estrutura que, apoiando o supérfluo, se dirige para o essencial, e a partir dele possibilita a elaboração do supérfluo.”

Paulo Mendes da Rocha,

“Uma casa concreta”, 1970¹

Este texto é também um caminho. Um caminho ao longo do qual encontramos algumas casas. Algumas imaginadas, outras construídas, algumas já visitadas em carne e pedra, outras nunca vistas, algumas vividas em corpo, outras em livros, algumas somente em sonhos, algumas casas há muito demolidas, mas que persistem na memória. Algumas casas são pessoas, outras são palavras, outras são construções. São casas que se situam num certo caminho indefinido, de destino incerto e origem desconhecida, talvez sem destino ou origem, ou cujo destino e origem são o próprio caminho: um labirinto. Visitamos essas casas sem roteiro, num passeio à deriva por esse labirinto.

À medida que não se encerra, o percurso permanecerá sempre aberto. Mas é preciso encerrar esta etapa, para que possa ser retomada depois. Assim, nos aproximamos de uma última casa, talvez também a primeira: a casa que Paulo Mendes da Rocha construiu para si e sua família – mulher, três filhos e uma filha –, em 1964, no bairro do Butantã, em São Paulo. Aqui, mais uma vez, vamos nos aproximar com a intuição, carregando no corpo o registro da

¹ ROCHA, Paulo Mendes da. “A Casa concreta”. In ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p.28.

experiência. Pois, ao contrário do que muitas vezes se diz, a intuição não é um momento de iluminação que vem de fora, um *insight*, mas fruto do acúmulo inconsciente das experiências vividas pelo corpo no seu encontro com o mundo, com frequência não assimiladas pelas estruturas limitadas da linguagem, que as reprime. Negar a riqueza desta experiência é limitar a potencialmente ilimitada vastidão do conhecimento.

Chegamos por uma rua ladeando uma praça cercada, repleta de verde. A praça é um pedaço do mato que antes ocupava todo esse território, preservado no momento em que se decidiu fazer ali um loteamento. Antes de chegarmos à casa do Paulo, vemos, dentro dessa praça, uma outra casa em cima de uma pequena elevação do chão. Ela é muito simples, com uma planta quadrada, paredes brancas sóbrias formando uma caixa fechada, janelas pequenas espaçadas ao longo da fachada lateral que dá para a rua, um alpendre na fachada da frente (de lado para a rua) anunciando o ponto de entrada, um telhado de quatro águas de telhas cerâmicas e nada a mais (Figura 65). É uma casa bandeirista, um dos poucos exemplares remanescentes da primeira arquitetura que os colonos desbravadores fizeram para habitar este território. No caminho até aqui vimos muitas casas fechadas em seus lotes, quase todas muradas ou cercadas. Esta casa é solta no mato, testemunha de um tempo em que era só ela no meio a mata. Mas até ela hoje está cercada. Até a praça tem cercas.

Nos viramos então e vemos, do outro lado da rua, um terreno de esquina sem muros ou cercas. Apenas um frondoso jardim sobre uma suave colina, da mesma altura daquela sobre a qual está construída a vizinha casa bandeirista. A folhagem esconde o que está por trás, mas virando a esquina o mato cede para nos revelar a casa do Paulo. Uma outra caixa, toda feita de concreto armado, fragmentada, com planos desencontrados que parecem não conseguir conter sua forma. Essa caixa não tem telhado, e parece não tocar o chão. Uma caixa desmontada, dobrada sobre si mesma, flutuando entre a terra e o céu (Figuras 66-73).

Entro por uma estreita passarela de chão de concreto que atravessa esse jardim e me leva para a sombra criada sob esta massa que parece levitar. Chego a um pátio plano coberto, rebaixado em relação à ondulação de terra que agora nos preserva da rua. A única construção é um pequeno bloco cilíndrico que abriga dependências de empregados e área de serviço e uma escada, também de concreto, que me leva ao piso de cima, oferecendo-me o acesso ao interior da casa. Antes, aproximando-me da escada, me vejo coberto por uma

extensão do plano da cobertura lá de cima que avança sobre o piso suspenso para abrigar quem chega no nível do chão. Subo a escada. No primeiro lance, uma parede lateral bloqueia a vista da entrada no momento em que começo a subir, para logo revelá-la novamente quando chego ao patamar, vencendo-lhe a altura. O percurso da escada me lança, momentaneamente, em direção ao jardim, para fora do abrigo da cobertura em balanço, acima. Uma fenda no piso do patamar, que sobe na parede de concreto que serve de guarda-corpo, demarca geometricamente, no limite da cobertura, a sugestão de uma separação de um dentro e um fora inexistente, como um risco de giz desenha um jogo de amarelinha no chão. Olho para cima, para o teto que ainda me encobre. A estrutura desse teto é feita de uma série de nervuras paralelas de concreto, todas iguais e igualmente espaçadas, de uma ponta a outra. Reparo que a estrutura é a mesma do teto do pátio coberto de baixo, que segura o piso de cima. Na ponta do balanço das nervuras, a laje é interrompida para deixar o sol atravessá-las e imprimir sua luz numa fina placa vertical de concreto que pendura da sua extremidade. A fenda no piso do patamar é também o limiar onde pingam as gotas d'água, que escorrem da placa de concreto que encerra este espaço sem fechá-lo, quando chove.

A escada vira para me trazer de volta em direção ao interior da casa. Subo o último lance da escada e já não vejo mais a rua: as últimas nervuras do teto, que delimitam este plano de fachada em cada ponta, descem até a altura da minha cintura para encerrar a visão da rua que ficou para trás, enquanto, nesta mesma altura, uma grande vidraça se abre para revelar o interior da casa, interrompida apenas pela porta de madeira que está imediatamente à minha frente. Abro a porta e entro.

Aqui dentro está escuro. Ao entrar, meu olhar atravessa o espaço e é ofuscado pela luz que vem de fora lá da outra ponta da casa. Quero caminhar até lá, mas antes me viro à direita para ver através da vidraça que acabo de cruzar, caixilhos basculantes de ferro, muito finos, que se abrem sobre uma bancada de concreto formada por uma virada do peitoril. Os caixilhos parecem voar; suas articulações se projetam para fora da casa, penduradas das nervuras, num desenho elegante, incomum, surpreendente. Os perfis conformam, em cada trecho de báscula, um “U”: em cima, onde a gravidade não exige apoio, o corte do vidro fica solto. São duas peças de vidro por báscula, sobrepostas a favor do caimento da água; provavelmente para limitar seu tamanho, daí seu peso, daí a seção dos perfis metálicos. O vidro aqui, é ar congelado. Quanto mais leve e cristalino, mais próximo do ar que quer ser.

Neste espaço comprido que parece uma varanda, mas também parece um ambiente de estudo pelos livros espalhados sobre a bancada, a luz entra indireta e difusa pela vidraça, refletida na placa de concreto pendente à sua frente, um anteparo, e no jardim abaixo. Já não há mais a referência do horizonte, agora tudo se refere ao interior. A luz também entra, pontualmente, por uma ou outra abertura no teto, por onde penetram raios de sol como em fendas numa gruta.

Reparo nos dois pilares quadrados de concreto que pontuam o vazio deste espaço, e olho novamente para a estrutura do teto. Uma viga larga atravessa o espaço longitudinalmente, apoiando as nervuras. O peso da placa vertical de concreto que encerra este espaço pelo lado de fora, pendendo das nervuras, atravessa a cobertura caminhando pelas vigas, numa inversão do que seria o caminho “natural” imposto pela gravidade – para baixo –, para ir descarregar nestes pilares. Lembro de novo da estrutura que sustenta o chão que estou pisando: o mesmo sistema de nervuras e vigas apoiando as paredes baixas, carregando seu peso, e o meu, nos mesmos pilares. Enquanto o teto desce, dobrando-se para baixo, o chão sobre, dobrando-se para cima, entrelaçando-se e confundindo-se na mesma materialidade do concreto armado.

Não há paredes, apenas dobras, extensões verticais como descontinuidades do potencial infinito de continuidade dos planos horizontais. Penso então no esquema de Semper, a diferenciação entre aterro e armação cujos limites, Frampton nos lembra, por vezes se confundem. Mas aqui, nesta casa, não parece haver tais limites: chão e teto são, ao mesmo tempo, aterro e armação. O concreto que sobe pelos pilares é a continuidade da matéria que modifica o terreno, dele faz um piso, e nele assenta a casa. Essa conformação de nervuras e vigas me lembra a lógica tectônica da estrutura de madeira de um telhado, é verdade. Lembra, inclusive, da origem do concreto armado como substituo da madeira, como naquelas estruturas que formam o telhado da fábrica que Lina encontrou em Pompéia. Talvez pudesse ser de madeira. Mas com peças deste tamanho, segurando tanto peso? Só mesmo em concreto armado, esse material que, como já vimos, é um composto que congrega a máxima resistência à compressão do concreto, “pedra líquida” que sucumbe pela massa à gravidade, e a máxima resistência à tração do aço, que desafia a gravidade pela esbelteza, e, portanto, carrega em si a ambiguidade entre peso e leveza. Nesse entrelaçamento, a dicotomia chão-teto, aterro-armação, peso-leveza é desfeita e a dialética é integrada, não sem tensão, em uma unidade ambígua. As tensões estão contidas no interior unidade do material.

Paulo nos diz que fez esta casa num momento em que se discutia amplamente a importância da pré-fabricação. Eram os anos logo após a construção de Brasília, quando o Brasil alçava o voo do desenvolvimento industrial e as necessidades de dar respostas contundentes na construção se mostravam urgentes. Esta foi uma das motivações deste projeto, ele nos conta: um ensaio sobre os potenciais da pré-fabricação. É importante lembrar que fez duas casas gêmeas idênticas, o que reforça sua condição de protótipo replicável. Num país que se apoiava no concreto armado como matéria-prima de seu desenvolvimento, o projeto se propôs um papel didático. O concreto, para Paulo, é um material que, pelo seu baixo custo e amplo emprego em todas as camadas da construção civil, atravessa a barreira de custo e linguagem entre as classes econômicas.

“A técnica do concreto é sempre maleável à criação. É o material mais apropriado para resolver o problema do espaço moderno. Além disso, os operários que trabalham comigo nessas construções, concluem simplesmente que poderiam fazer igual. Faz parte de uma certa filosofia, esse entendimento de que a arte não é mais para ser feita como mistério (o mundo apartado e incompreendido por todos). As construções de concreto, simples e essenciais, mostram que a arquitetura também pode e deve se relacionar com o povo.”²

A escolha do concreto armado revela uma visão pragmática que Paulo Mendes da Rocha tem sobre a questão da técnica. Para ele, a técnica não possui nenhuma virtude em si mesma, deve estar sempre a serviço do homem, e assim a tecnologia pode ser vista como fruto de um progresso humano que se aperfeiçoa ao longo do tempo mas que mostra sua sofisticada eficiência nas soluções aparentemente mais simples. A opção pela simplicidade, na máxima de sua eficiência, é, portanto, um ato político.

“A arquitetura não é feita para ser ‘histriônica’, como diz o outro. Não interessa a uma cidade que requer tantos artefatos urgentes – como a ‘casa para todos’, as escolas, os transportes –, que se coloquem essas cerejas de pudim sobre os seus desastres. Isso é uma coisa tola. (...) Ao contrário, é uma virtude poder mostrar a sua simplicidade.”³

² ROCHA, Paulo Mendes da. “A Casa concreta”. In _____. WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beca do Azougue, 2012. p.25.

³ ROCHA, Paulo Mendes da. Op cit. pp.206-207.

É o projeto, portanto, que solicita o acionamento das técnicas mais adequadas a partir de sua própria problemática, amparada nas necessidades humanas, e não o contrário.

“O concreto armado é uma técnica que será empregada na medida em que for boa para a execução de um projeto. Se a estética, e as estruturas que a ela se dirigem são tiradas do plano do viver, o uso do concreto não provém de filosofias existenciais, mas sim procura condicioná-las à práxis da técnica.”⁴

A práxis à qual Paulo se refere é a dimensão que orienta a elaboração desta casa como um protótipo em concreto moldado in loco mas que poderia, pela configuração do sistema construtivo, ser transposto para elementos pré-fabricados. A questão da pré-fabricação impõe sua problemática, orienta o desenvolvimento do projeto pelo rigor estrutural, pautado pela repetição e uniformização dos elementos, o que permitiria transpor, sem maiores problemas, a artesanaria do objeto único à fabricação em série. Com a mesma facilidade e simplicidade de intenção, tal transposição também se daria na dimensão do programa, em que a casa unifamiliar, feita pelo arquiteto para si e sua família, é imaginada como uma unidade reproduzível, e portanto universal.

“Uma casa, essa que você está invocando, aquela do arquiteto que ele faz para ele, deve conter, em seu horizonte poético e lírico, altos ideais que servem para você transpor para essa verdadeira casa que vai construir a cidade, que seria a ‘casa para todos’.”⁵

Paulo nos conta também que, na época em que concebeu o projeto, já sabia que a única solução viável para a demanda habitacional de São Paulo, em franca explosão demográfica, se encontrava na verticalização da habitação. A repetição do arranjo estrutural do piso na cobertura, portanto, é o anúncio de que a casa poderia ser uma dentre várias unidades empilhadas, como aponta Denise Solot.⁶ A planta da casa é, portanto, um apartamento. A escada externa à planta também anuncia essa possibilidade. Somando-se uma torre de elevador ao seu lado, a casa poderia ser infinitamente replicada em direção ao céu. Na

⁴ ROCHA, Paulo Mendes da. “A Casa concreta”. In ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

⁵ ROCHA, Paulo Mendes da. Vídeo: “Habitar/Habitat: Casa de Arquiteto”. SescTV. Tempo: 1:10.

⁶ SOLOT, Denise Chini. *Paulo Mendes da Rocha: estrutura: o êxito da forma*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004, p.54.

Contra o argumento de que uma operação de empilhamento de unidades com a planta da Casa do Butantã impediria uma adequada solução para a ventilação e iluminação dos quartos, o projeto de Paulo para o Edifício Jaraguá (1984) nos mostra que um engenhoso deslocamento do plano horizontal pode resolver de forma primorosa este problema.

geneologia de Artigas, Paulo não acredita em qualquer virtude da casa individual. A verdadeira casa é a cidade; a casa não é feita para se retirar dela, mas como sua extensão. Retomarei, mais adiante, a questão desta relação entre o individual e o universal com mais atenção. Volto agora à casa.

Sento-me numa cadeira à bancada desta sala-varanda e apoio nela meus braços, que sentem o frio na dureza bruta da superfície do concreto. Olho à frente, através da vidraça e de repente percebo que o olhar agora escapa do bloqueio daquela placa de concreto pendurada, vaza o domínio deste interior mal encerrado e reconquista o horizonte, apenas para encerrar-se de novo quando me levanto. Uma estranha relação entre o alcance da minha vista e o alcance dos meu corpo. De pé, enquanto ando, estou dominado pela interioridade deste recinto. Quando sento, forçado a me deter da possibilidade de me deslocar, a vista do horizonte me promete o ilimitado mundo lá fora.

Me volto novamente para o interior. A parede oposta à vidraça é feita de painéis de venezianas de correr, em madeira, do piso ao fundo das nervuras, fechando o que parece ser os quartos. Mas, estranhamente, os vãos entre os painéis e a laje de teto, entre as nervuras, ficam sem fechamento. Dou a volta neste bloco fechado pelas venezianas, passando pela cozinha que há pouco havia sido atravessado pelo meu olhar no instante que entrei pela porta, em direção à sala de estar. Não há qualquer parede ou porta separando os ambientes. “A ideia da porta é agressiva. Se não for necessária, não se deve pôr,”⁷ o arquiteto adverte.

Ao longo da parede da cozinha, pequenas aberturas na parede de concreto abrem vistas pontuais para a mata dos fundos por cima da bancada. Perfurações, saliências e nichos, que servem para sombrear pequenas janelas, orientar a vista e a entrada de luz, guardam coisas, tencionam este limite rígido da parede lateral que determina o perímetro do interior. A cozinha é a passagem principal que liga a sala-varanda de entrada, em movimento contínuo, à sala de estar, onde agora me encontro. Aqui, todos os móveis fixos são feitos de concreto, como as bancadas da sala-varanda e da cozinha: uma mesa de jantar que se dobra da parede lateral, abrindo nela mais um recorte abaixo do nível dos olhos, um sofá que brota do chão, assim como uma mesa de centro que se prolonga em uma lareira.

⁷ ROCHA, Paulo Mendes da. “O ideal do homem contemporâneo é não possuir nada”. In ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p.166.

Os objetos da vida cotidiana são extensões, na plasticidade de uma única matéria-prima, da concretude essencial que é a substância dessa arquitetura. Sobre a base de concreto da lareira, pende uma caixa de concreto como uma coifa, extensão da estrutura do teto. A lareira, aqui, não está associada exclusivamente ao chão, como na cabana de Semper. A um só tempo fragmento estendido do chão e fragmento estendido do teto, é um elemento contínuo que liga os dois planos horizontais reforçando seu entrelaçamento, cindindo-se apenas num breve intervalo onde se faz o fogo, o único nó, de fato, desta construção de continuidades.

Esse nó, entretanto, não é coisa, é luz e calor, apenas. *Fiat lux!* Preenchida nesta fresta de vazio pelo fogo aceso, cumpre sua dimensão integradora como nexos espiritual da vida doméstica, reunindo os habitantes e o sagrado em torno da unidade estabelecida entre terra e céu.

Na sala, a vista para o exterior é desimpedida: não há aqui o recurso da placa de concreto que oculta provisoriamente o exterior. Abre a vista para a rua e, além dela, a casa bandeirista que encontramos a caminho daqui. A casa do Paulo olha e cumpre reverência à sua vizinha mais velha, e, neste encontro, desaloja a casa do seu próprio morar. Será preciso pensar um pouco nisso enquanto caminho.

As casas de Lucio e Lina que vimos ao longo deste texto tem em comum um estreito vínculo com a tradição do morar, preservando ainda uma certa conformidade com o tipo tradicional da casa burguesa na sua clara separação clara entre a área social e a área íntima, muitas vezes definida por um corredor ao longo do qual se alinham os quartos, espaços individuais de íntimo retiro de seus habitantes, onde seu direito à privacidade pode ser exercido. A sala é o único espaço da sociabilidade, normalmente por onde se entra no domínio doméstico. Na maior parte das vezes, a cozinha é um apêndice que liga a sala às áreas de serviço. Na casa do Paulo, chegamos até a sala atravessando a cozinha. A cozinha assume seu lugar como nexos da dinâmica doméstica, eixo mecânico de uma casa pensada como máquina lúdica.

Atrás de mim estão as portas que dão acesso aos quartos. Abro uma das portas e entro num espaço intermediário, com pequenos recintos que abrigam os espaços de banho e sanitários compartilhados pelos filhos ao mesmo tempo que mediam o acesso desimpedido, sem portas, a cada um dos quartos. Apenas o quarto da filha e o quarto do casal tem acessos independentes com banheiros individuais. O quarto dos garotos é, portanto, um só. Os recintos molhados são irregulares, as placas de concreto se curvam, se dispõem livremente

desobedecendo a regularidade das nervuras. Formam, entre eles, cavidades cavernosas. A vastidão da sala deu lugar a este espaço meio labirinto, meio caverna, bem no meio da casa, no seu núcleo mais íntimo. Não há portas, apenas passagens, desvios em torno destes blocos de pedra penetráveis. Uma gruta.

Dou alguns passos, contornando uma massa curva, e já estou num dos quartos. Este, como os outros, é, na verdade, uma cela de um claustro. Tem dimensões mínimas para comportar uma cama, uma escrivaninha e uma estante, estas duas feitas também nas mesmas placas finas de argamassa armada, como também são todas as paredes divisórias. No centro de cada cela, uma claraboia é a única ligação com o exterior quando os painéis de veneziana, no lado oposto pelo qual acabo de entrar, estão fechados. Antes de abri-los, sento-me um pouco na cama. Silêncio. Olho para a luz do sol entrando pela claraboia e aquecendo a superfície da divisória de concreto na passagem do tempo, como um relógio de sol. A luz se faz matéria e tempo, presença e presente. Por um instante o ambiente configura uma absoluta introspecção. Meu corpo é o único elo entre o chão duro em que piso e a janela zenital que liga minha cabeça ao céu, e tenho o sentimento de uma solidão plena.

No momento seguinte, abro o painel veneziano, de encontro novamente à sala-varanda pela qual entrei na casa, e o vento me atravessa, perfazendo o movimento das crianças correndo livres pela casa, dando risadas, gritando, brincando. No fundo, todos os ambientes são um único cômodo, uma única atmosfera, com separações parciais, vazadas, incompletas, ambíguas. A casa é um terreno livre. Paulo não acredita na privacidade. Diz que nada é privado. O privado é uma invenção, uma construção que precisa ser desconstruída.

“... não há espaço privado. A arquitetura constrói espaços para amparar a imprevisibilidade da vida, não para determinar comportamentos. A cidade é o lugar da liberdade. Você não pode constranger as pessoas no espaço público. Caso contrário, elas desenvolvem a consciência de espaço no espaço imaginado dentro delas, num individualismo atroz.”⁸

A casa de Paulo é uma extensão do espaço público da cidade, em sua dimensão doméstica e política, feita para amparar a imprevisibilidade da vida. Com isto, entende que a vida tem por base o encontro, a conversa como troca de conhecimento. Até mesmo o pensamento, último reduto do “privado”, deseja

⁸ ROCHA, Paulo Mendes da. “O botequim é que é o centro cultural”. In ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012, p.242.

se tornar público através da linguagem. A arquitetura, neste sentido, assume sua condição de suporte para o encontro, de ampará-lo em sua plena liberdade, e para isso tem, como missão, o desmonte das paredes, as fronteiras que nos separam. A “função” da arquitetura, assim, ganha sua dimensão lúdica.

Em uma entrevista, quando fala da sua casa, Paulo lembra:

“A motivação principal era a alegria das crianças e da vida doméstica. Uma casa lúdica. Quando é lúdico, tudo funciona. Portanto, não é que é funcional, mas que você desfruta. E aí passa a ser funcional tanto quanto uma bola. Não há coisa mais incômoda do que uma bola que não fica parada; por isso mesmo joga-se futebol. O que é difícil passa a ser o motivo do jogo da graça.”⁹

E segue contando uma história que ilustra, como nenhuma outra, a imprevisibilidade da vida à qual serve sua arquitetura, no seu tom coloquial que dá o sabor da lembrança:

“Nasceu já nessa casa um quinto filho meu, a Joana. Bom, a Joana fez o seguinte: pegou um tapete, cobriu a privadinha com o tapete, levou – porque tinha uma tomada lá dentro – uma mesinha, um abajur, ligou lá dentro, levou a estante do ‘Tesouro da juventude’ e ficou morando seis meses lá. Favelou um banheirinho, interditou, e todo mundo deixou. Ela ia de noite e dormia lá, com um travesseirinho em cima daquele tapete. Você acredita? E passava o dia na casinha dela, lendo um livro (que ela não sabia ler, mas ficava folheando o livro). Ela inventou, favelizou-se... fez um cortiço, “encortiçou” o palácio que o pai tinha feito. Uma brincadeira maravilhosa. Pra você ver, nesse contraponto, o funcional o que é. Nós não dependemos da função, a função é que depende de nós, é ou não é?”¹⁰

A casa assume-se como não mais que uma plataforma para a vida, diante da qual Paulo nunca deixa de esconder seu encanto. O livre movimento da vida, desimpedido e em contínuo fluxo, se dá sobre o chão, na infinitude do plano horizontal da superfície terrestre.

É a partir desta visão que Angelo Bucci faz sua leitura da obra de Paulo como procedimentos de disposição espacial. Esta leitura parte da identificação dos dois “elementos primordiais” que orientam o movimento de nossos corpos no espaço: a linha do horizonte e o zênite. A estes, correspondem duas ferramentas que constituem a base da cultura construtiva humana: a linha de nível e o prumo. A estes dois elementos de orientação e a estas duas ferramentas, das quais derivam as máquinas de mobilidade que constituem as

⁹ ROCHA, Paulo Mendes da. Vídeo: “Habitar/Habitat: Casa de Arquiteto”. SescTV. Tempo: 25:50.

¹⁰ ROCHA, Paulo Mendes da. Vídeo: “Habitar/Habitat: Casa de Arquiteto”. SescTV. Tempo: 26:10.

idades, e, portanto, a matriz mecânica básica do planejamento e da arquitetura moderna – a ferrovia e o elevador –, estão associados dois “programas tipicamente dispostos – o plano horizontal contínuo e os eixos verticais descontínuos”.¹¹

Esta é a matriz programática sobre a qual Paulo constitui sua arquitetura, acionando os objetos da vida, a partir da totalidade do repertório disponível na cidade e conhecido pela própria experiência da cidade como um acervo de objetos, em arranjos específicos que configuram, em cada formulação, um projeto, onde a forma arquitetônica não tem lugar.

“Ele faz isso como se procurasse nos objetos a substância do mundo – cujo mundo, para os arquitetos, não é outra coisa senão a cidade. Nesse processo, o seu percurso é, num primeiro momento, aparentemente, inverso ao da linguagem. Porque ele, primeiro, precisa desmontar a estrutura das formulações existentes para recuperar a potência propositiva de cada um dos objetos que compõe a sua substância. Nesse desmonte, as formas que correspondem a cada um dos fatos arquitetônicos da cidade deixam de existir como unidade. Importante, deixam de existir para liberar a potência propositiva dos seus elementos constitutivos. Não é que a forma não interesse ao arquiteto; o que deixa de existir é a forma que aprisiona dentro dela, como latências, as potências propositivas dos objetos que a constituem, é essa a ‘forma’ que o arquiteto atravessa. Atravessa ou supera, para finalizar o desmonte analítico e reencontrar, na simplicidade dos objetos isolados, a sua potência propositiva para novas possibilidades – todas as possíveis – de configurações espaciais.”¹²

O procedimento que Bucci descreve parece, em muitos aspectos, um processo de desconstrução semelhante àquele que Peter Eisenman procura definir através da figura retórica, sobretudo no objetivo, aparentemente análogo, de configurar novos arranjos (no caso de Eisenman, textos reprimidos) antes suprimidos, através de um desmonte dos objetos constituintes de seu vocabulário tradicional, disponíveis na totalidade que constitui a cidade (no caso de Eisenman, os elementos tradicionais da arquitetura, culturalmente naturalizados em sua dupla condição de objeto e representação). Parece que a diferença fundamental, neste caso, é que Paulo talvez não tome para si, neste processo, qualquer atribuição de valor determinado pela visualidade da arquitetura, como Bucci nos informa. Isto é, Paulo parece retirar do escopo do seu procedimento qualquer referência da arquitetura à linguagem visual ou à própria história da arquitetura clássica, desfigurando e destemporalizando, de partida, os objetos concretos que aciona.

¹¹ BUCCI, Angelo. *São Paulo, razões de arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2010, p.25.

¹² BUCCI, Angelo. Op cit. p.69.

Seus objetos são fundamental e plenamente concretos, pertencentes ao mundo terreno das coisas, um mundo talvez anterior à linguagem, embora, evidentemente, a linguagem permaneça o meio através do qual Paulo opera. Mas apenas o meio, não havendo, na linguagem, qualquer atributo de finalidade. A casa de Paulo não é metáfora ou qualquer tipo de signo ou de representação, e por isso não precisa lidar com esta problemática. É *meramente* coisa, e na presença de sua coisidade se encontra seu potencial poético. Ao mesmo tempo, não parece “remeter” a qualquer referência de passado; incorpora a tradição construtiva ou tipológica apenas na sua dimensão presente, ou seja, na pertinência daquilo que ela oferece, pela evolução da técnica, ao presente da construção, transformando-a através da invenção.

Ao colocar os quartos no centro da planta, abertos para o espaço da sociabilidade, Paulo desmonta a separação entre o público e privado no seio da casa, e assim desconstrói a mais opressor dicotomia, tida como já-dada na convencionalidade da prática da arquitetura. Emprego aqui os termos de Eisenman, pois sugiro justamente que, nesta casa, Paulo efetua uma modificação subversiva radical no tipo tradicional da casa, acionando a arquitetura na sua capacidade própria de “presentidade”. A presentidade da casa do Paulo perdura no tempo, pois essa descontinuidade do tipo tradicional da casa não foi, de todo modo, assimilada no interior da sua tradição. Mas sugiro ainda que, nesta operação de descontinuidade, Paulo subverte o próprio conceito de presentidade, pois a sua ruptura não é absolutamente clara, no sentido de que não é uma invenção totalmente desprovida de antecedentes. É no arranjo que constitui a partir de seus próprios dispositivos, mas os objetos, como vimos estão todos disponíveis, em sua totalidade, na cidade. E, neste caso, para Paulo basta atravessar a rua para alcança-los. Aciona, na planta da casa bandeirista, aquilo que ela tem de mais concreto e não-histórico (ahistórico), a concretude da indefinição dos seus aposentos e a imprevisibilidade da vida que eles amparam (Figuras 74-76). Invoca não o tipo em si, como signo histórico da arquitetura, mas a concretude das relações humanas, imprevisíveis, que lhe dão substância.

A descontinuidade da operação subversiva do tipo, na casa do Paulo, é uma descontinuidade que subverte a si própria, pois lança mão de objetos já disponíveis em outras configurações, talvez arcaicas (neste sentido, a oca yanomami, tanto quanto a casa bandeirista, poderia fornecer-lhe os mesmos objetos), onde o homem não havia se condicionado de forma tão repressiva pelo

tempo linear, construindo a ilusória necessidade de previsibilidade, sua própria prisão.

Na opacidade de sua concretude, as paredes da casa de Paulo tornam-se transparentes.

A partir desse campo aberto entre as nervuras de concreto da casa do Paulo, volto a pensar nas casas do Lucio e da Lina. Tanto na casa do Lucio quanto na casa da Lina, a indagação sobre o abrigo original se dá invocando aspectos do arcaico, apesar de um enraizamento profundo nos princípios do racionalismo moderno. Lucio, em busca de uma interioridade do morar, vinculada à noção de intimismo da casa colonial, aciona elementos de mediação entre o interior e o exterior extraídos da tradição construtiva colonial. O pátio e a varanda como espaço central da interioridade da vida doméstica. Filtros de luz e visibilidade – muxarabis, brises, venezianas – que agem como membranas envoltórias de intimidade e resguardo, fortemente associados à tradição da carpintaria. Neste sentido, se associam diretamente ao que Semper descreve como o caráter têxtil da envoltória, expressivo dos signos linguísticos de uma cultura de raiz portuguesa. A releitura da renda do muxarabi nas fachadas de cobogós do Parque Guinle são seu melhor exemplo, em que o edifício, em sua escala monumental, parece envolto por um leve e delicado véu, que tende a se desmaterializar.

Poderíamos nos arriscar a ir ainda um pouco mais longe. As raízes do pensamento de Lucio nos princípios de Le Corbusier carregam em sua genealogia a cabana tectônica de Semper. Le Corbusier conciliou, em suas proposições para a arquitetura, a plasticidade abstrata do cubismo com uma sensibilidade profunda pela tradição construtiva vernacular. O modelo corbuseano não é, como sabemos, um modelo meramente visual. É, antes de mais nada, um modelo construtivo, estreitamente vinculado com as novas possibilidades abertas pelo desenvolvimento do concreto armado, que enfim libertou a arquitetura da massa das suas pesadas paredes e a vinculação necessária entre fechamento e estrutura. Seria possível supor, portanto, que o próprio conceito da estrutura independente, aliado ao teto-jardim, de certa forma traga em si o princípio da tectônica.

Neste sentido, a fachada-cortina, elemento que se forma a partir do conceito da fachada independente, assume as características da envoltória conforme postulado por Semper: além de mediação entre interior e exterior, é também expressão da cultura construtiva. Ora, e que elemento mais expressivo

do paradigma moderno, da transparência absoluta entre interior e exterior e do desenvolvimento tecnológico, que a pele de cristal?

Mas no lugar dessa pele, demasiadamente transparente, Lucio coloca outra, de cerâmica ou de gravetos tecidos, colhidos da nossa tradição. A casa do Lucio é, em síntese, o abrigo do corpo no tecido de uma tenda que tende para o etéreo.

Na casa da Lina, a massa se revela e se torna presente, a matéria pulsa e o peso fala. Diferente de Lucio, Lina opera com muito maior liberdade do compromisso com a forma e a composição, permitindo-se o “direito ao feio” no encontro com a cultura popular, desprovida de referenciais históricos exclusivamente arquitetônicos, amparando-se na expressão da necessidade genuína do “povo” iletrado a quem uma linguagem arquitetônica tradicional, representacional, não possui qualquer valor. Neste sentido, Lina não conserva, como Lucio, nenhum aspecto linguístico que se referencie no passado ou que expresse uma cultura. Abriga o corpo em reentrâncias, dobras, recantos concretos, no seio de uma massa telúrica, o centro da terra, ao mesmo tempo que lança o corpo livre em contato com a tempestade que atravessa uma cortina de cristal, sólida em sua concretude, o opaco espaço sideral.

Evoca e convoca imagens míticas sobrepostas no mesmo tempo e espaço, sem referência a um passado específico, mas a um presente onírico construído a partir da memória, numa colagem onde realidade e ficção se confundem. No encontro com as coisas da vida, as entidades estão presentes, na forma dos elementos da natureza – terra, água, fogo, ar –, acionados e corporificados na sua arquitetura. Participam conosco da experiência ritualística da vida, reunindo a matéria e o imaterial, homens e deuses, num presente deslocado do tempo. A casa da Lina é o abrigo dos sonhos nas reentrâncias da massa da matéria.

Na casa do Paulo, o peso da massa e a leveza do aéreo, duas dimensões da existência se fundem, literalmente, no concreto. Fundir, no sentido da fusão operativa que o arquiteto aciona, e também no ato construtivo da fundição do concreto armado que, em sua ambiguidade material, incorpora a densidade e o etéreo na sua concretude. A partir do plano horizontal infinito, opera dobras ao longo de eixos verticais, descontinuidades que perfuram a estabilidade previsível do movimento contínuo.

“Os desejos nunca determinam as formas univocamente. Várias formas podem, sempre, atender um determinado desejo, senão teríamos que

admitir que a literatura deixaria de existir. O princípio da ideia do desejo é que ele se manterá sempre insatisfeito. A graça de um desejo é o fato de que se você vai atrás dele acaba necessariamente descobrindo mais quatro ou cinco novos. Eu acho que o grande objetivo seria construirmos uma sustentação provisória, apenas isso. A memória de uma cidade não é o acúmulo contínuo de eternidades. Ela só pode ser preservada 'na sua específica descontinuidade histórica', como diz o Manfredo Tafuri. Temos que ter coragem para enfrentar essa descontinuidade inevitável, e tomá-la como um estímulo.”¹³

A matéria-prima de Paulo é a intuição. Esta intuição que é o registro das experiências já vividas em sua dimensão mais concreto, na sua relação imediata com o corpo, ao qual a técnica está a serviço, e do qual a técnica, na forma de seus instrumentos, é um desdobramento, como o fio de prumo e a linha de nível.

Paulo conta uma fábula sobre seu projeto para a Pinacoteca de São Paulo. Um dia, quando visitava o prédio antigo, vazio, que viria a ser um museu habitado pelas pessoas, Paulo viu uma andorinha voando, passando pela janela e atravessando o vão de um pátio no sentido transversal ao seu eixo principal de ingresso e circulação do edifício.

“Eu não sabia o que fazer ainda. Entrei aqui... Aí eu vi que estava cheio de andorinhas. Como esse pátio era descoberto, as andorinhas entravam por um lado e saíam por outro. Aí eu pensei: Bom, visitar isso como transformação devia se fazer como as andorinhas. Romper a disciplina paladiana. Eu vi logo a possibilidade desse eixo transversal que cruza os vazios dos dois pátios, e chega no pátio central lá embaixo, como a chave da questão. Então, basicamente esse museu é isso, mudar o eixo. É como se você conseguisse girar o prédio na cidade... E ficou bem, como diz o outro. Mas a mestra foi a andorinha.”¹⁴

Paulo então atravessou, sobre o vazio, uma ponte onde antes aquele atravessamento não era possível e as duas margens não existiam.

“A ponte une a terra como paisagem em torno do riacho. (...) Não une apenas as margens que já estão lá. As margens surgem como margens somente quando a ponte cruza o riacho.”

Esta é a fábula que Paulo nos conta. A fábula do arquiteto. De pé, caminhando, com os pés no chão e a cabeça entregue ao voo da imaginação,

¹³ ROCHA, Paulo Mendes da. “O desejo sempre insatisfeito”. In ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012, p.218.

¹⁴ ROCHA, Paulo Mendes da. Vídeo: “Entrevista Programa Milênio”. Globonews. Publicado em 7/7/2016. Tempo: 1:28.

suas mãos estão livres. Sabe o que tem que fazer. Aquilo que não sabe, ele sabe que pode saber, pois para isso dispõe do dom da fala. Sabendo disso, é necessário fazer aquilo que tem que ser feito. E para isso tem as mãos ao alcance das coisas do mundo.

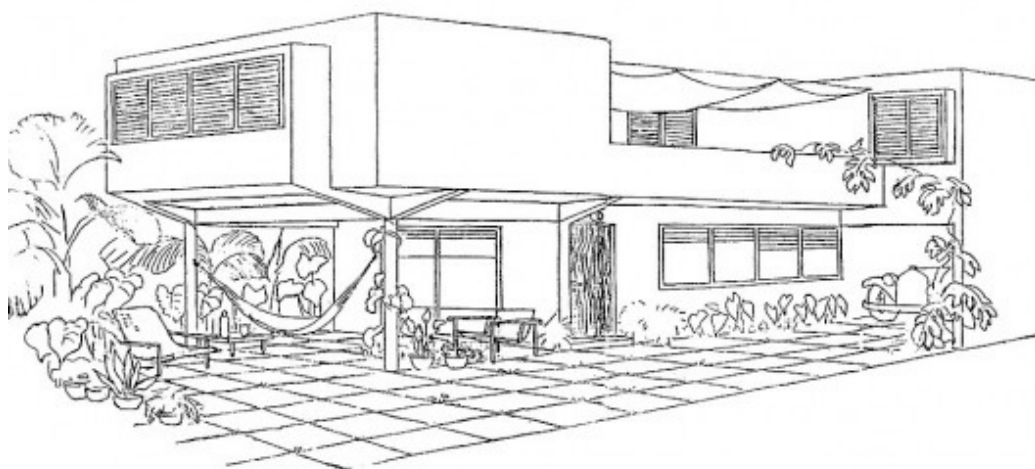


Figura 15 – Casa sem Dono (1), perspectiva. Lúcio Costa. (1932-1936)

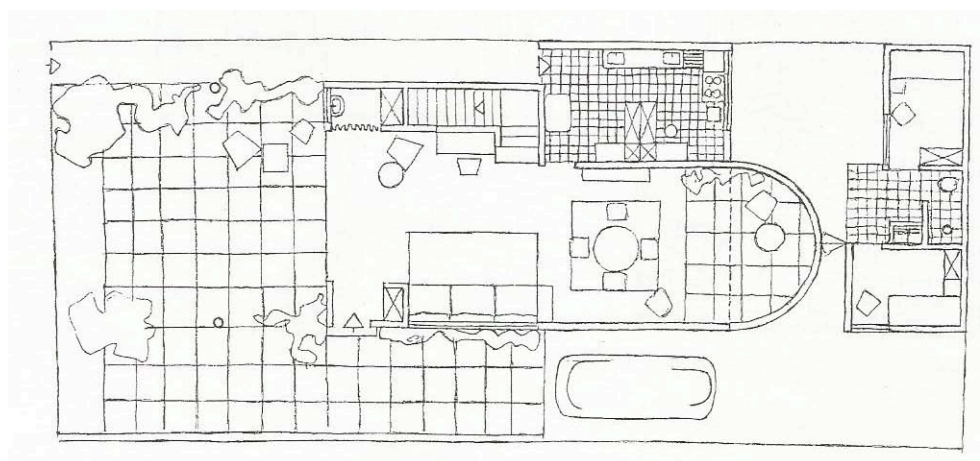


Figura 16 – Casa sem Dono (1), planta térreo. Lúcio Costa. (1932-1936)

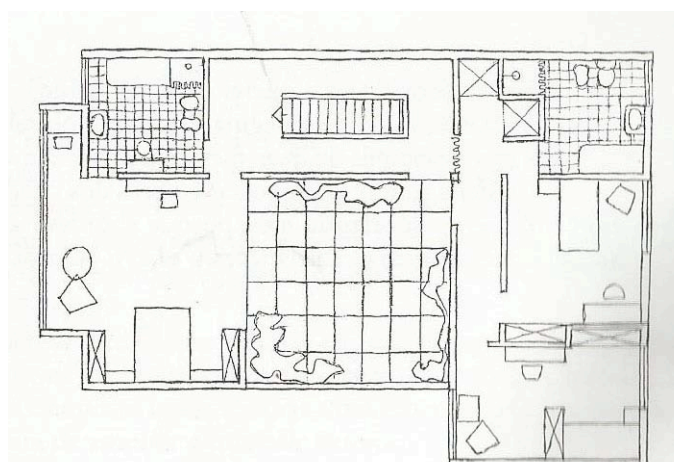


Figura 17– Casa sem Dono (1), planta andar. Lúcio Costa. (1932-1936)

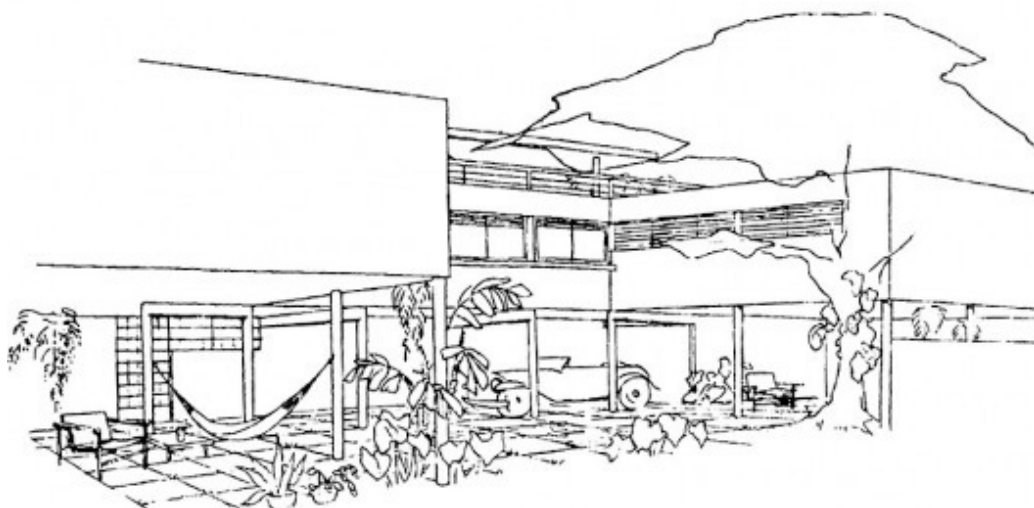


Figura 18 – Casa sem dono (2), perspectiva. Lúcio Costa. (1932-1936)

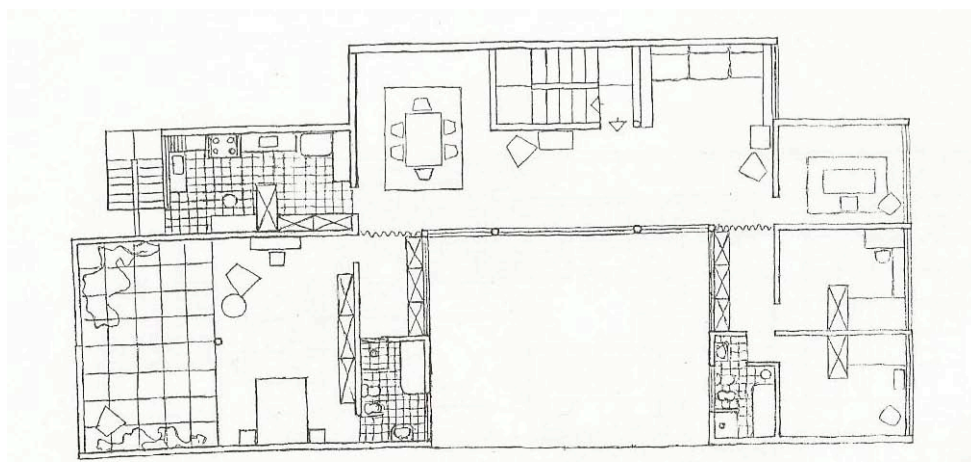


Figura 19 – Casa sem dono (2), planta andar. Lúcio Costa. (1932-1936)

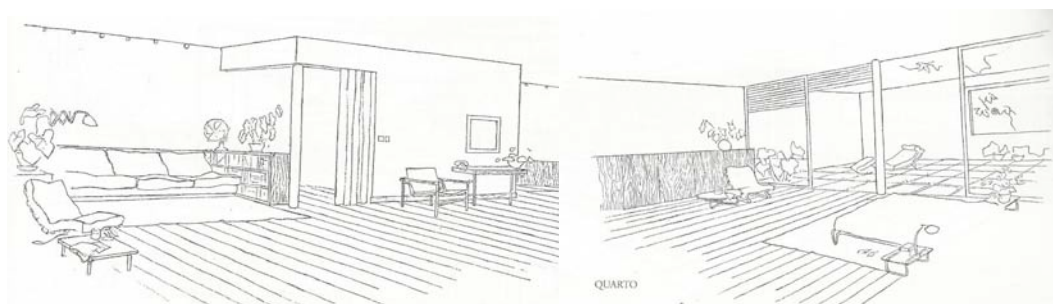


Figura 20 – Casa sem dono (2), perspectivas internas. Lúcio Costa. (1932-1936)

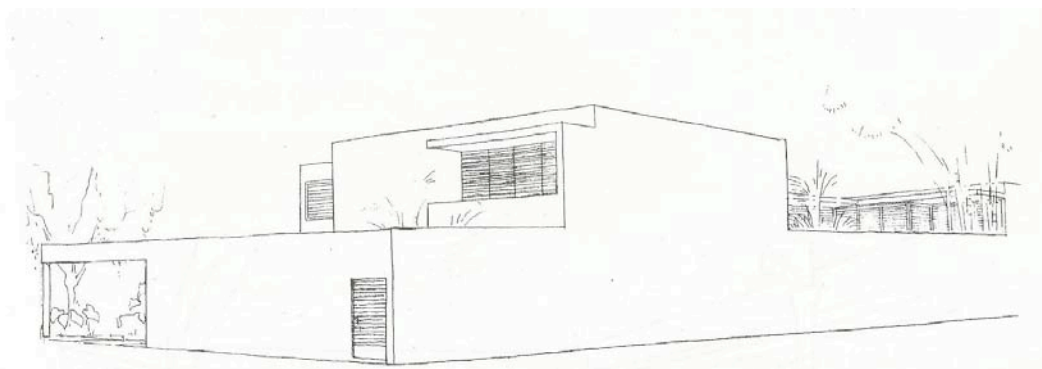


Figura 21 – Casa sem Dono (3), perspectiva. Lúcio Costa. (1932-1936)

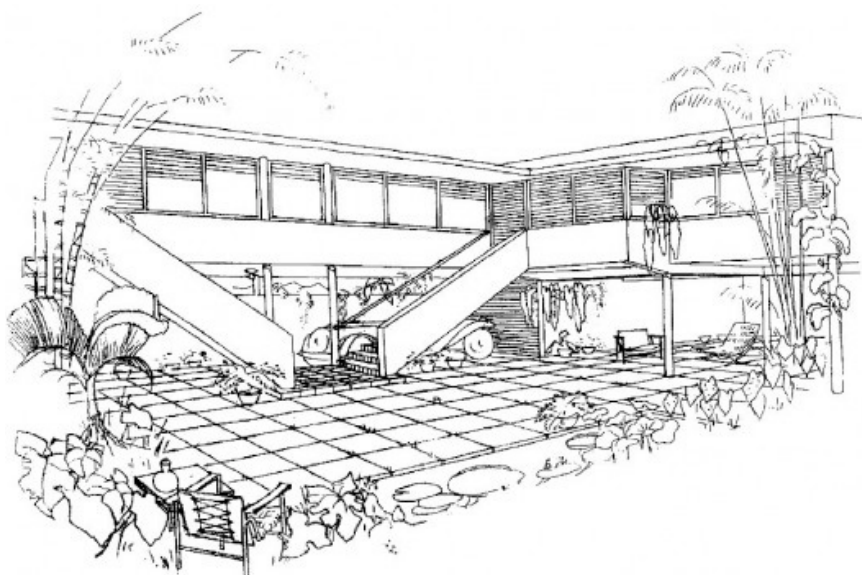


Figura 22 – Casa sem Dono (3), perspectiva pátio. Lúcio Costa. (1932-1936)

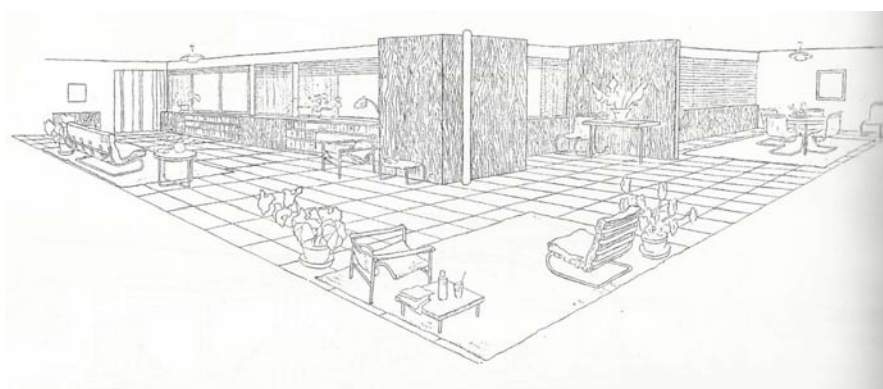


Figura 23 – Casa sem Dono (3), perspectiva interna. Lúcio Costa. (1932-1936)

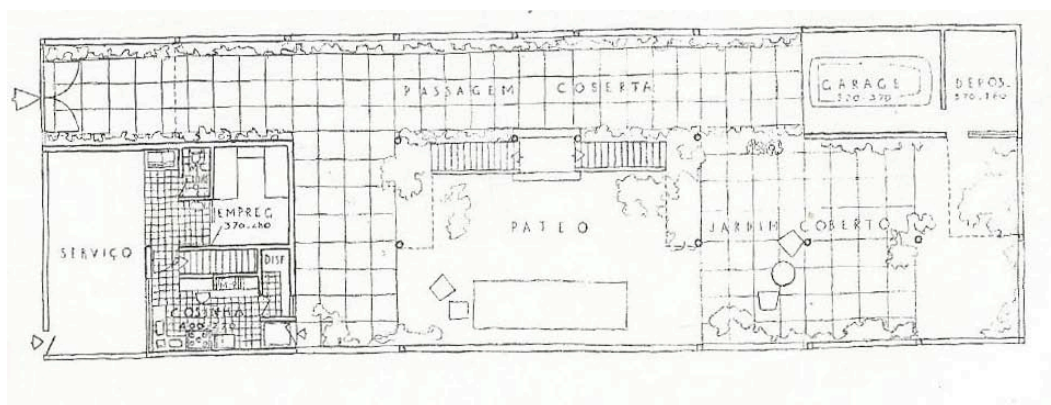


Figura 24 – Casa sem Dono (3), planta térreo. Lúcio Costa. (1932-1936)

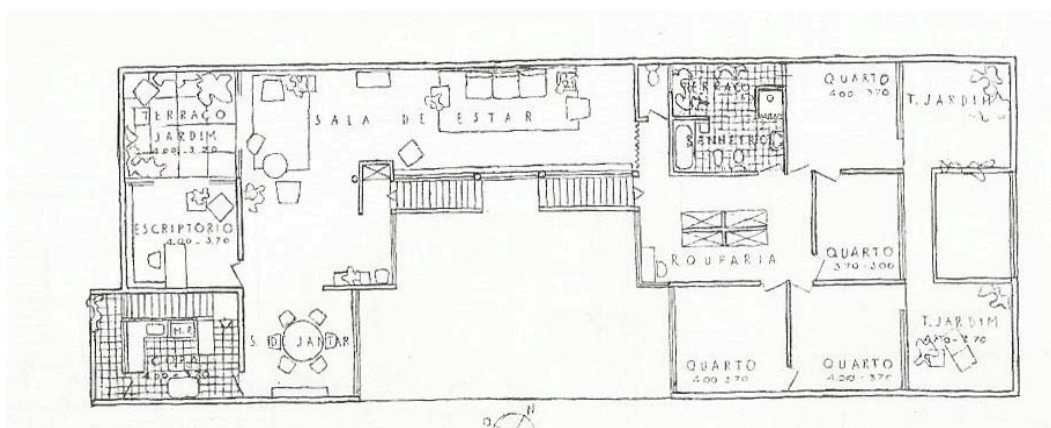


Figura 25 – Casa sem Dono (3), planta andar. Lúcio Costa. (1932-1936)

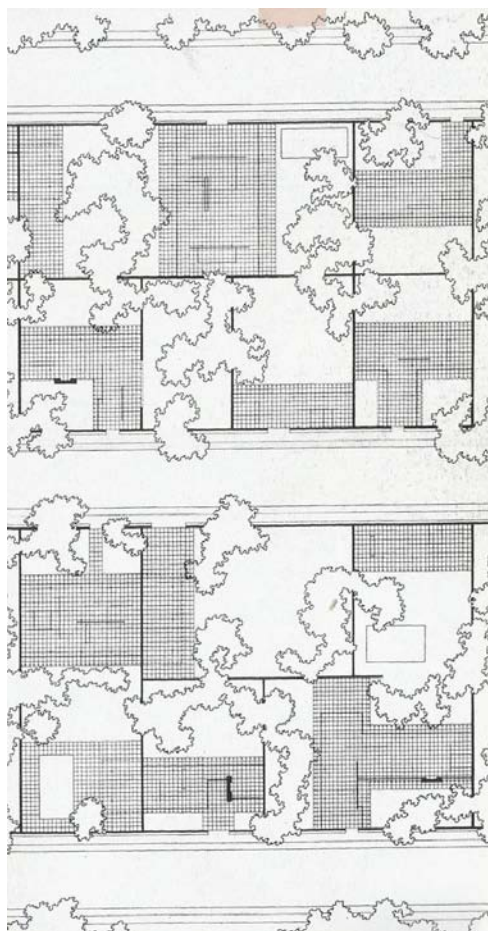


Figura 26 – Grupo de Casas-pátio. Mies Van der Rohe. (1931-1938)

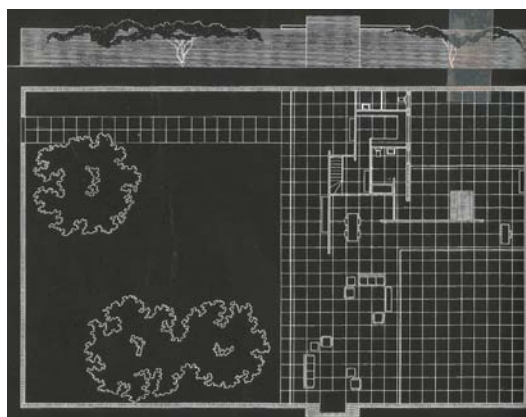


Figura 27 – Casa com três pátios. Mies Van der Rohe. (1934)

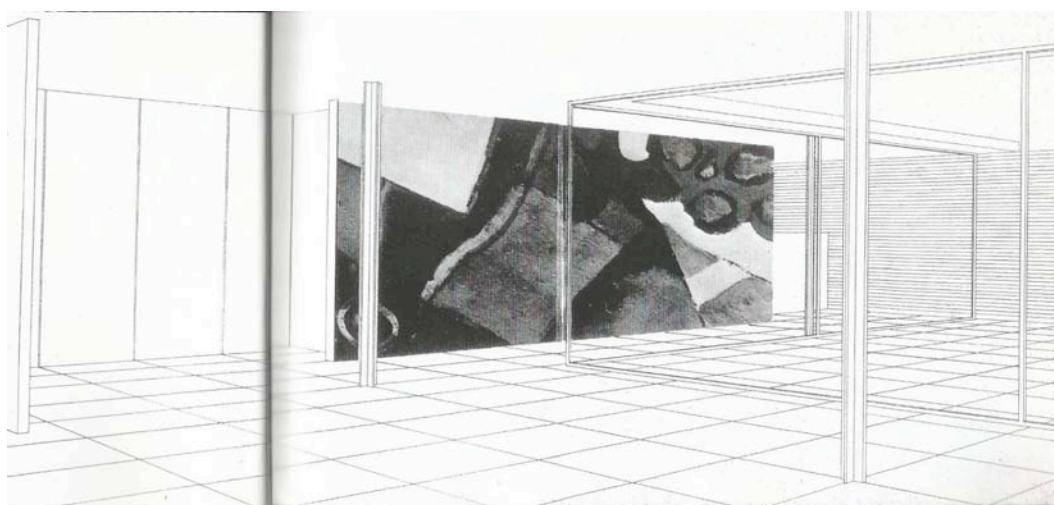


Figura 28 – Casa com três pátios, perspectiva interna, colagem com uma composição de Georges Braque. (1934)

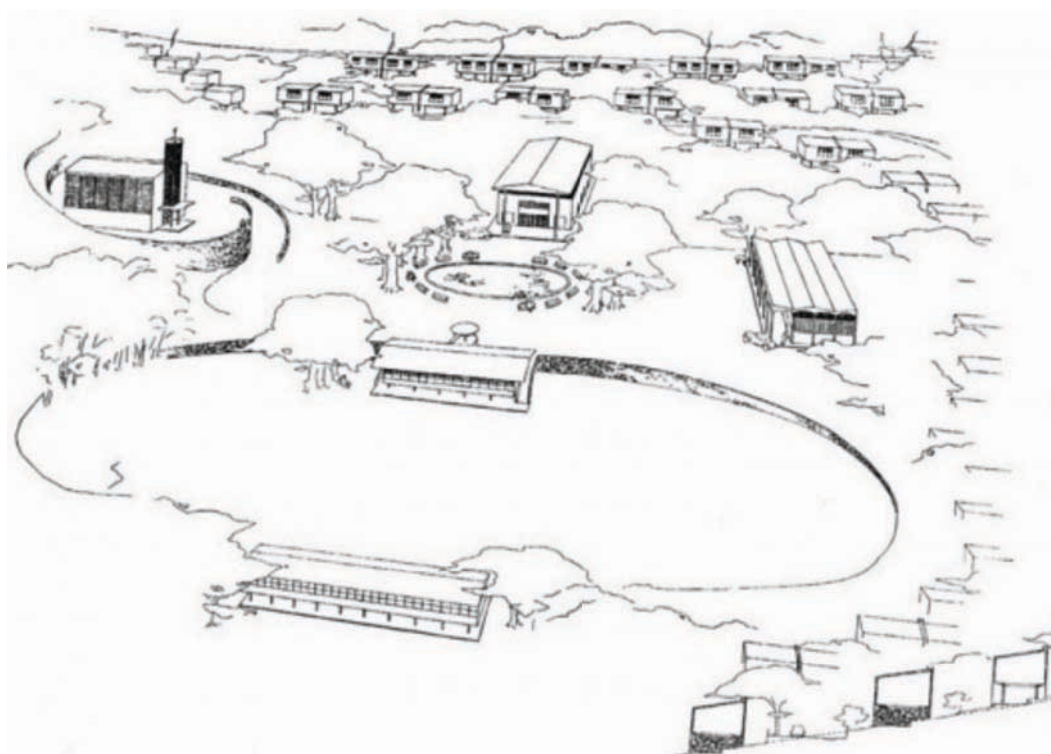


Figura 29 – Conjunto de Monlevade, perspectiva aérea. Lúcio Costa. (1934)

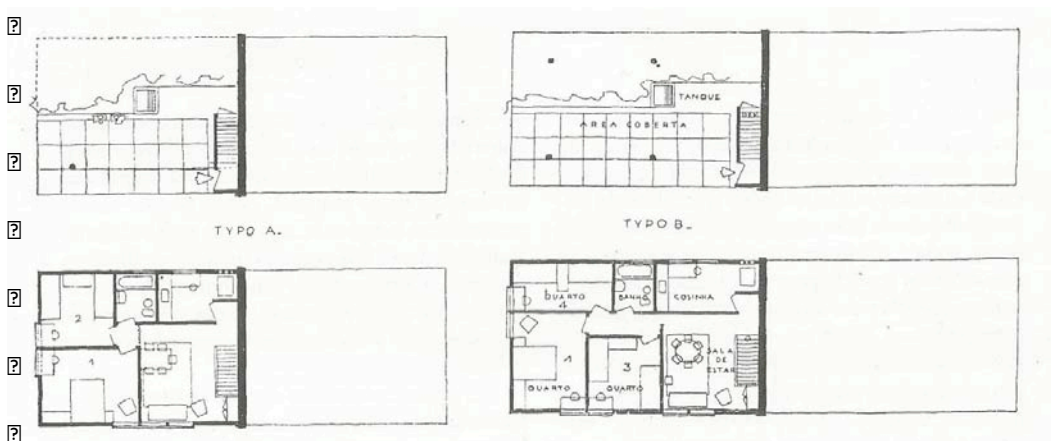


Figura 30 – Unidade residencial de Monlevade, plantas. Lúcio Costa. (1934)



Figura 31 – Unidade residencial de Monlevade, perspectiva. Lúcio Costa. (1934)

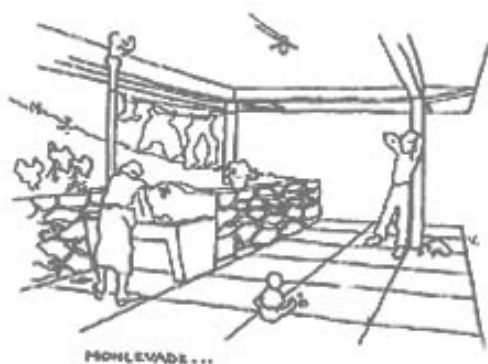


Figura 32 – Croqui de uma Unidade residencial de Monlevade. Lúcio Costa. (1934)

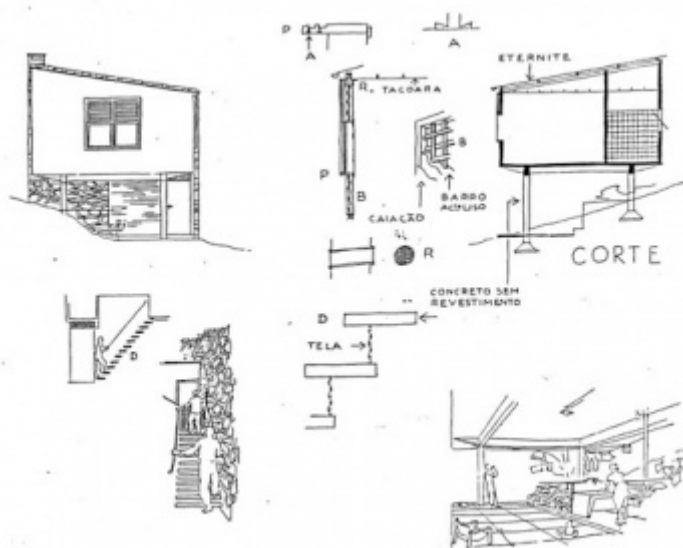


Figura 33 – Unidade residencial de Monlevade, conjuntos de detalhes construtivos. Lúcio Costa. (1934)



Figura 34 – Casa em Correias, vista geral. Lúcio Costa. (1942)



Figura 35 – Casa em Correias, acesso principal no térreo. Lúcio Costa. (1942)



Figura 36 – Casa em Correias, vista interna da varanda de estar. Lúcio Costa. (1942)



Figura 37 – Casa em Correias, varanda de estar e acesso ao jardim. Lúcio Costa. (1942)



Figura 38 – Casa em Correias, duas vistas do hall de circulação entre as duas alas de dormitórios. Lúcio Costa. (1942)

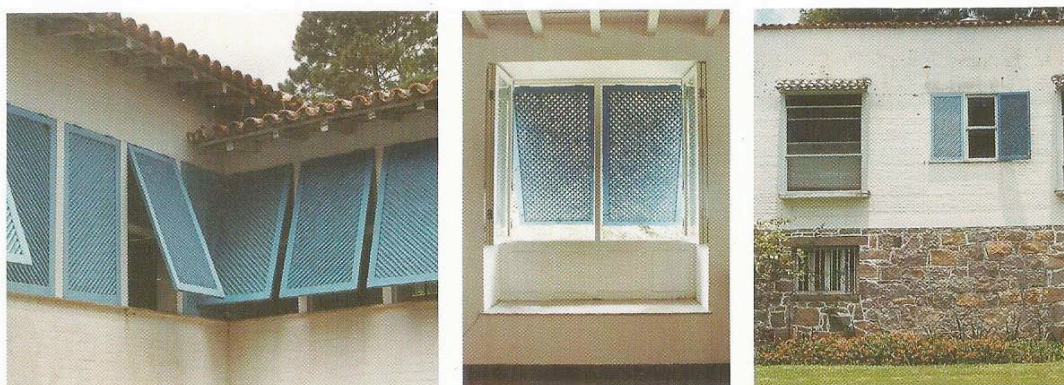


Figura 39 – Casa em Correias, janelas treliçadas vistas do pátio de serviço, janela conversadeira na sala de estar, detalhe da fachada leste. Lúcio Costa. (1942)



Figura 40 – Casa em Correias, vista desde a sala de estar na direção da ala de dormitórios, varanda (com modificações posteriores). Lúcio Costa. (1942)

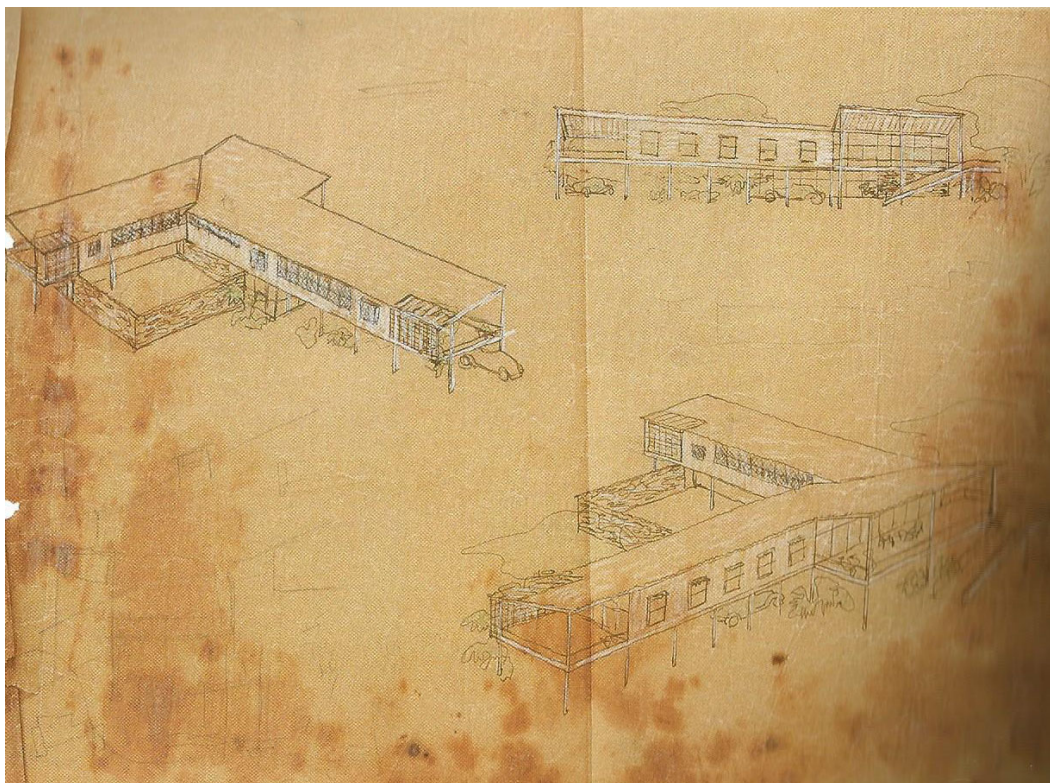


Figura 41 – Casa em Correias, croqui perspectiva. Lúcio Costa. (1942)

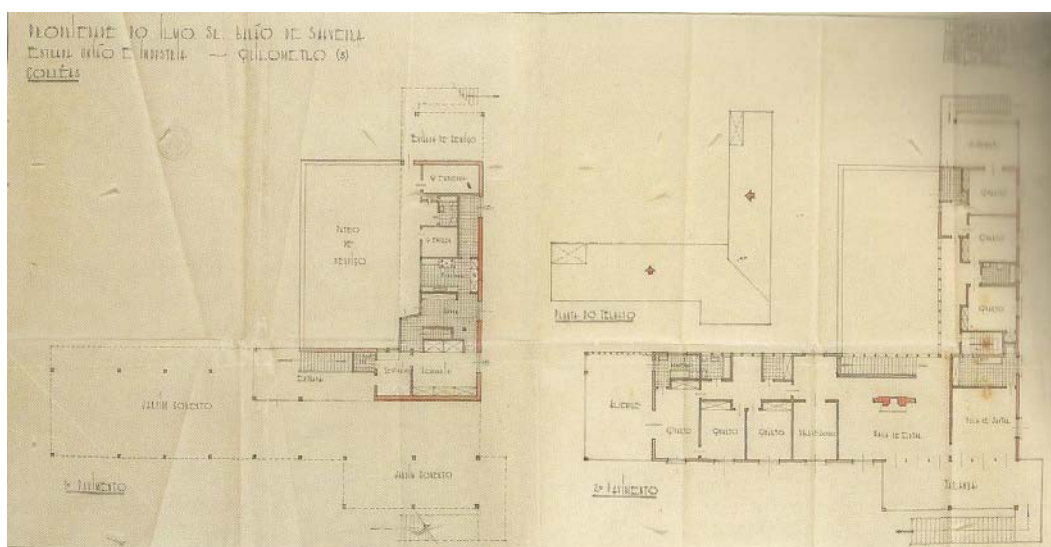


Figura 42 – Casa em Correias, plantas. Lúcio Costa. (1942)



Figura 43 – Sesc Fábrica da Pompeia, antiga fábrica recuperada e transformada em Centro de Lazer. Lina Bo Bardi (1977)

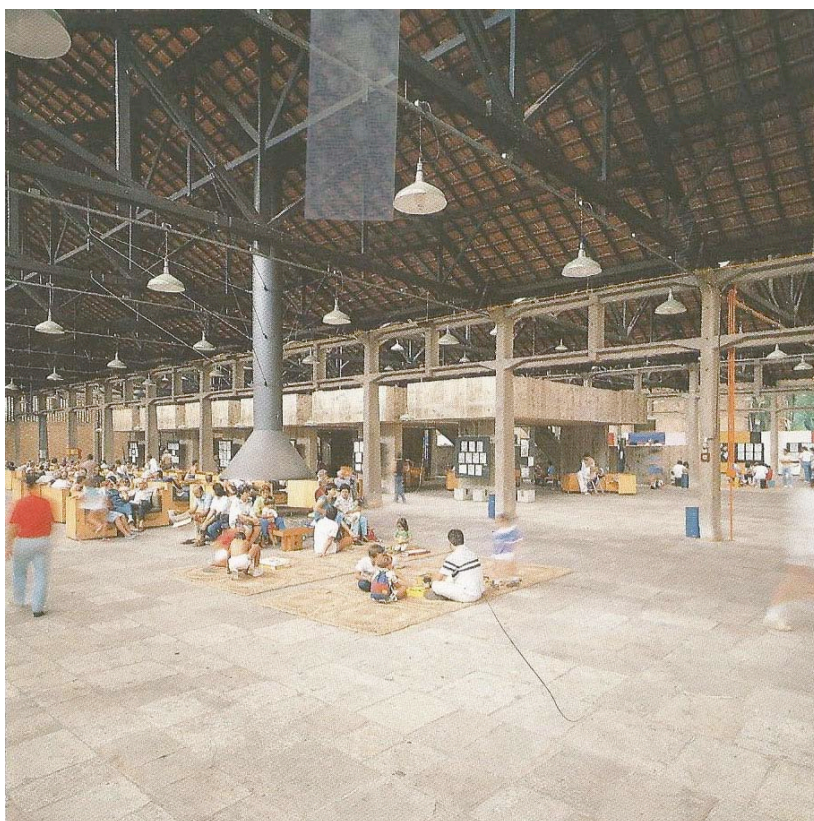


Figura 44 – Sesc Fábrica da Pompeia, espaço de estar, a grande lareira. Lina Bo Bardi (1977)

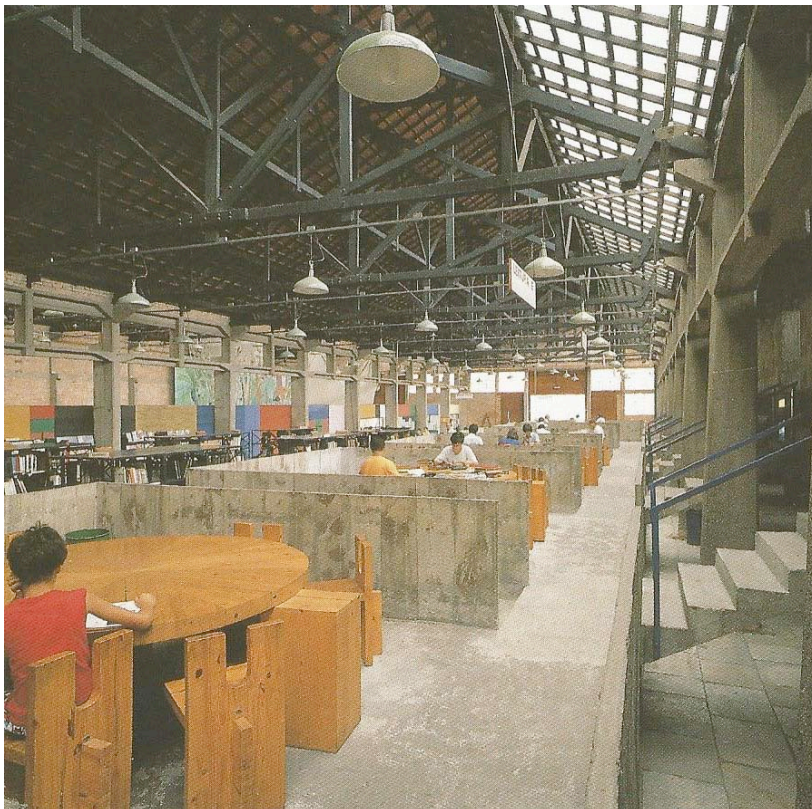


Figura 45 – Sesc Fábrica da Pompeia, lajes de leitura da biblioteca. Lina Bo Bardi (1977)



Figura 46 – Sesc Fábrica da Pompeia, vista lateral dos ateliers. Lina Bo Bardi (1977)



Figura 47 – Casa de Vidro, vista da casa a partir da rua General Almério de Moura na época de sua construção. Lina Bo Bardi (1951)



Figura 48 – Casa de Vidro, vista do térreo. Lina Bo Bardi (1951)



Figura 49 – Casa de Vidro, vista da escada principal.
Lina Bo Bardi (1951)

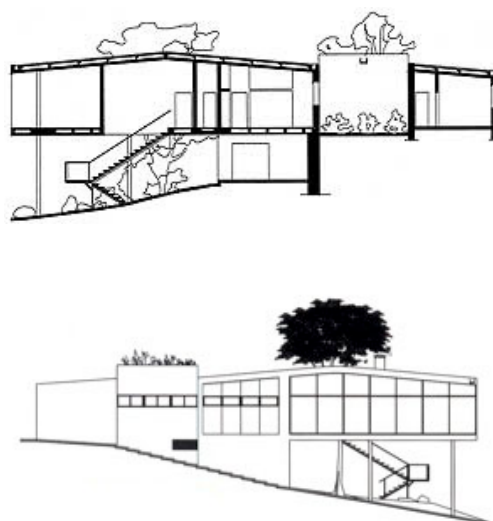


Figura 50 – Casa de Vidro, plantas, cortes e fachada sudoeste. Lina Bo Bardi (1951)



Figura 51 – Casa de Vidro, vista da sala. Lina Bo Bardi (1951)



Figura 52 – Casa de Vidro, vista da lareira e sala de jantar. Lina Bo Bardi (1951)



Figura 53 – Casa de Vidro, vista da sala na época da construção. Lina Bo Bardi (1951)



Figura 54 – Casa de Vidro, vista da biblioteca na época da sua construção. Lina Bo Bardi (1951)

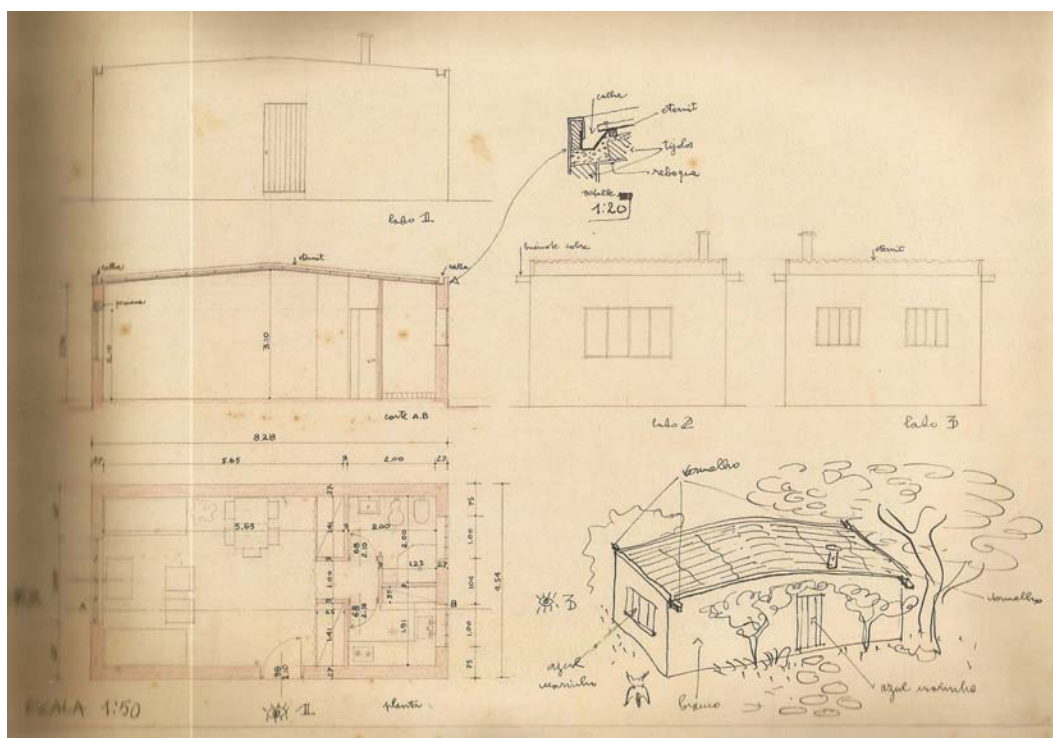


Figura 55 – Casa Económica, prancha de desenhos. Lina Bo Bardi (1951)



Figura 56 – Casa Valérica P. Cirell, vista da casa na época da sua construção. Lina Bo Bardi (1958)



Figura 57 – Casa Valérica P. Cirell, vista da cobertura superior em lage-jardim e cobertura da varanda em sapé na época da sua construção. Lina Bo Bardi (1958)

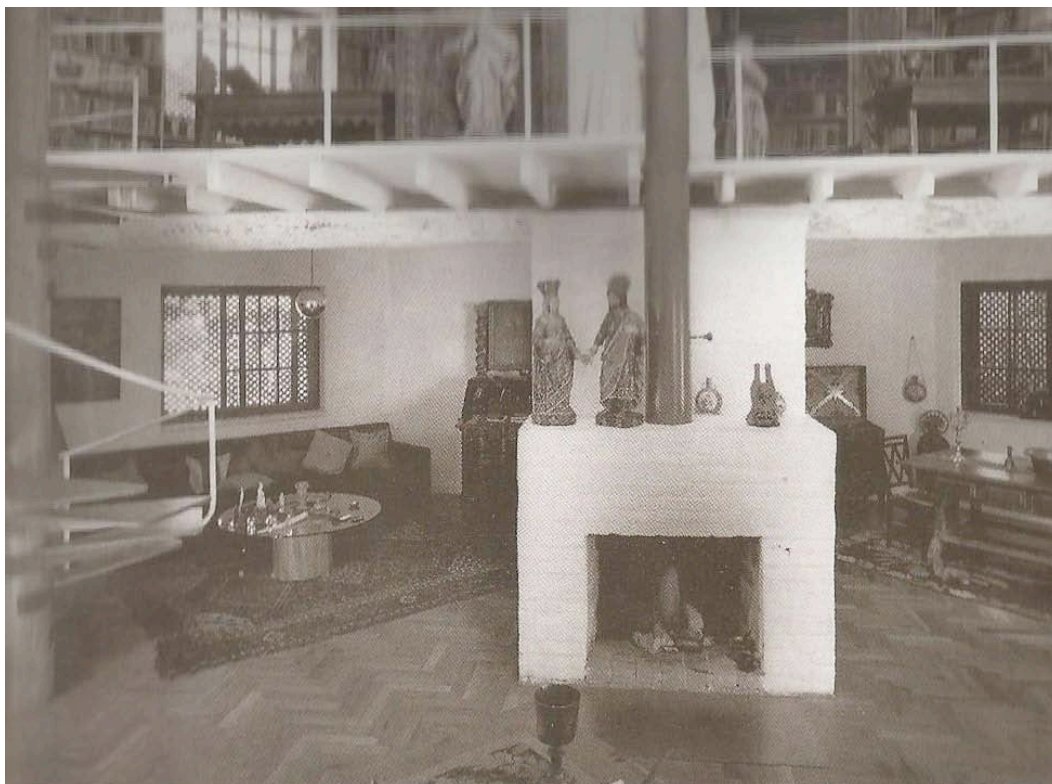


Figura 58 – Casa Valérica P. Cirell, vista do interior. Lina Bo Bardi (1958)



Figura 59 – Casa Valérica P. Cirell, plantas. Lina Bo Bardi (1958)

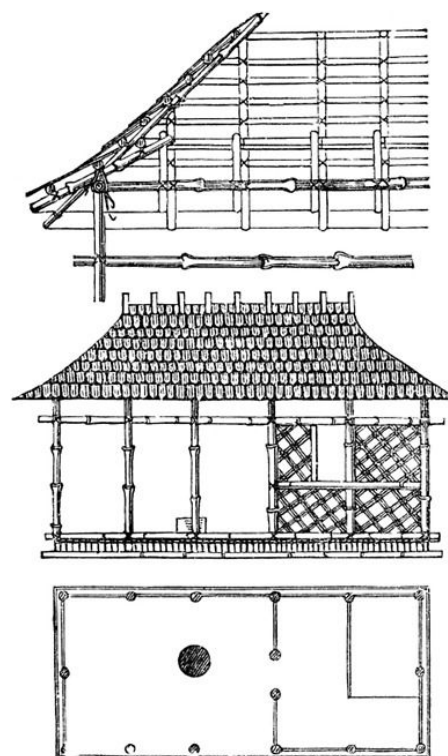


Figura 60 – Cabana caribenha. Gottfried Semper



Figura 61 – Casa Valérica P. Cirell, elevação. Lina Bo Bardi (1958)



Figura 62 – Casa Valérica P. Cirell, vista da varanda e piscina. Lina Bo Bardi (1958)

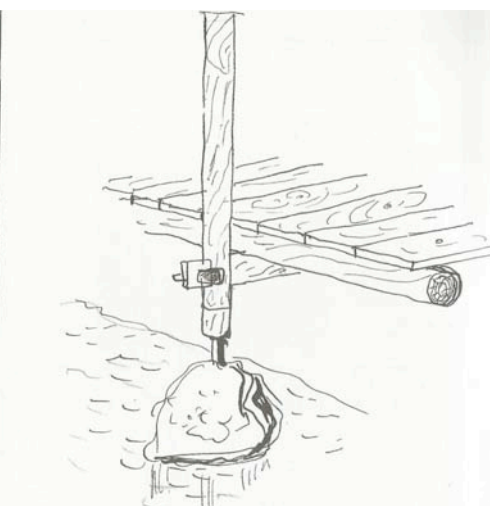


Figura 63 – Casa Valérica P. Cirell, apoio dos pilares. Lina Bo Bardi (1958)



Figura 64 – Casa Valérica P. Cirell, revestimento externo das paredes (pedras, cacos de cerâmica e plantas). Lina Bo Bardi (1958)



Figura 65 – Casa do Bandeirante, vista externa. (s/ data)



Figura 66 – Casa do Bandeirante, vista da rua. Paulo Mendes da Rocha (1964)



Figura 67 – Casa do Bandeirante, vista do acesso. Paulo Mendes da Rocha (1964)



Figura 68 – Casa do Bandeirante, vista do patamar da escada principal. Paulo Mendes da Rocha (1964)

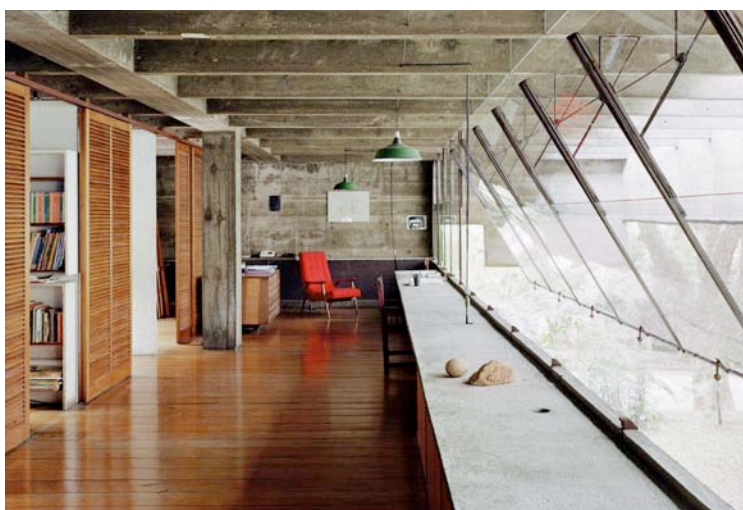


Figura 69 – Casa do Bandeirante, vista interna da sala-varanda. Paulo Mendes da Rocha (1964)



Figura 70 – Casa do Bandeirante, vista interna da cozinha. Paulo Mendes da Rocha (1964)



Figura 71 – Casa do Bandeirante, vista da sala. Paulo Mendes da Rocha (1964)



Figura 72 – Casa do Bandeirante, vista da sala com lareira. Paulo Mendes da Rocha (1964)



Figura 73 – Casa do Bandeirante, vista dos quartos. Paulo Mendes da Rocha (1964)

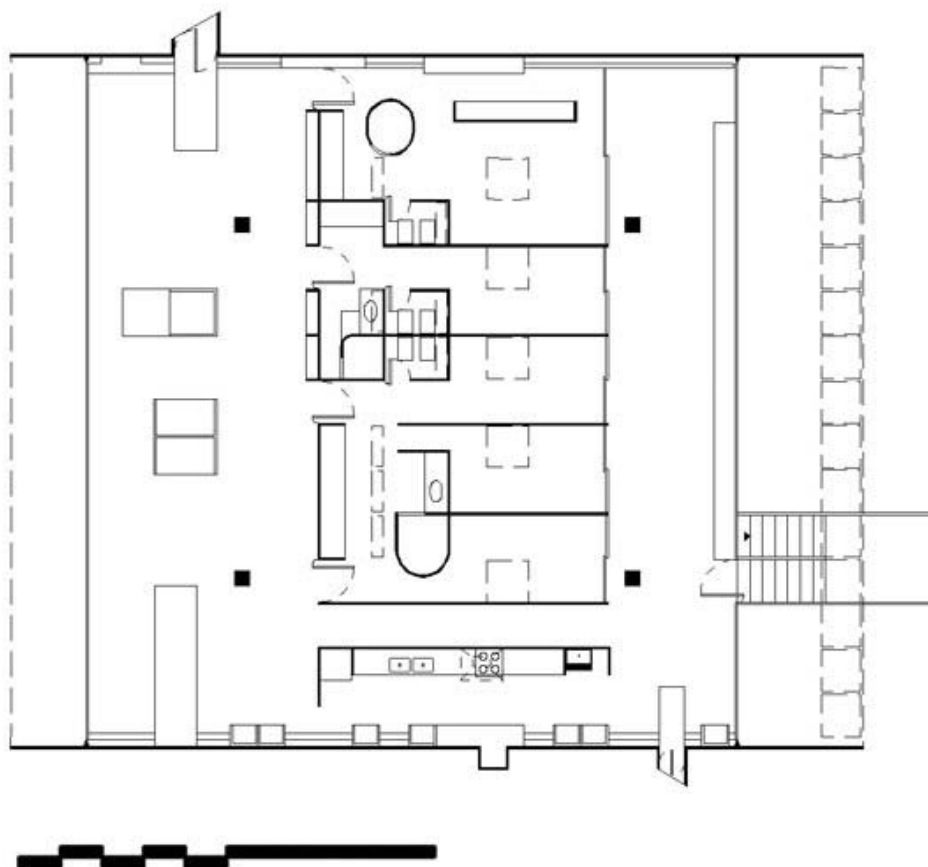


Figura 74 – Casa do Bandeirante, plantas. Paulo Mendes da Rocha (1964)

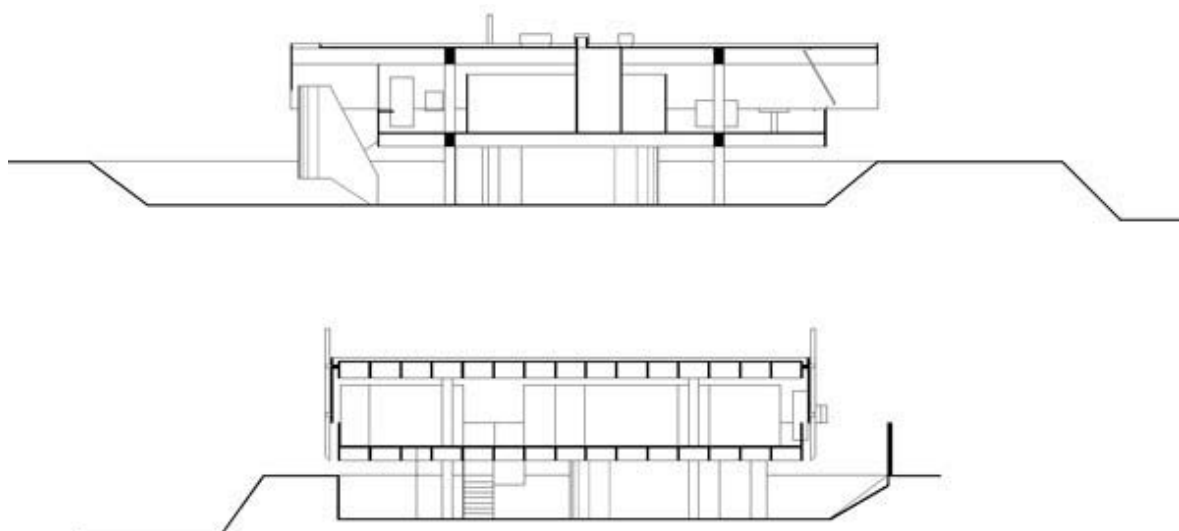


Figura 75 – Casa do Bandeirante, cortes. Paulo Mendes da Rocha (1964)

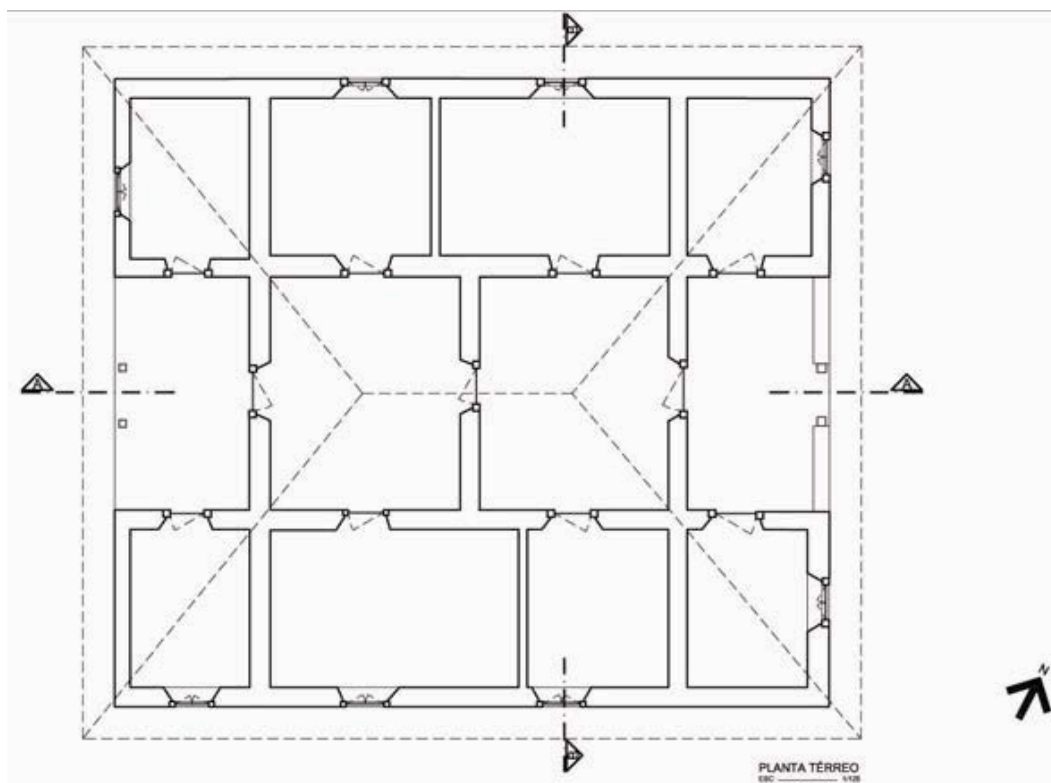


Figura 76 – Casa do Bandeirante, planta. (s/ data)

Referências bibliográficas

ÀBALOS, Iñaki. *A boa-vida*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Imprensa Oficial, 2008.

BARDI, Lina Bo. “Residência no Morumbi”; In _____. SILVA, Rubino; GRINOVER, Marina (orgs.). *Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. São Paulo: Cosac Naify, 2009

BERENSTEIN-JACQUES, Paola. *Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BUCCI, Angelo. “A caverna e espaçonave ou a cabeça e os pés”. SPBR, 2003. Disponível em: <http://www.spbr.arq.br>. Acessado em: 25/10/2013.

BUCCI, Angelo. *São Paulo, razões de arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

BRITO, Ronaldo. “Fluida modernidade”. In: CONDURU, Roberto; KAMITA, João Masao; LEONÍDIO, Otávio; NOBRE, Ana Luiza (orgs.). *Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. pp.249-254

CABRAL, Giberto Flores. “O utopista e a autopista: os viadutos sinuosos habitáveis de Le Corbusier e suas origens brasileiras (1929-1936)”. Arqtextos 9. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COSTA, Lucio. “Chômage”. In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lucio. “Considerações sobre arte contemporânea”. In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. pp.245-258

COSTA, Lucio. “Diamantina”. In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. pp.27-29

COSTA, Lucio. “Ingredientes da concepção urbanística de Brasília”. In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. p.282

COSTA, Lucio. “Monlevade”. In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COSTA, Lucio. “Muita construção, alguma arquitetura e um milagre”. In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. pp.157-171

COSTA, Lucio. "Parque Guinle". In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995. pp.205-213

COSTA, Lucio. "Presença de Le Corbusier". In: _____. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DERRIDA, Jacques; EISENMAN, Peter. "An exchange between Jacques Derrida and Peter Eisenman". In *Assemblage*. Cambridge: The MIT Press, v.12, pp.6-17, 1990.

DERRIDA, Jacques; MEYER, Eva. "Uma arquitetura onde o desejo possa morar: Entrevista de Jacques Derrida a Eva Meyer". In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 166-172.

Derrida. Direção de Kirby Dick e Amy Ziering Kofman. 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CtcpwJCC6Co>. Acessado em: 10/06/2014

EISENMAN, Peter. "A arquitetura e o problema da figura retórica". In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, pp. 193-199.

EISENMAN, Peter. "O fim do clássico, o fim do começo, o fim do fim". In NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

EISENMAN, Peter. "Presentness and the being-only-once in architecture". In EISENMAN, Peter. *Written into the void: Selected writings, 1990-2004*. New Haven: Yale University Press, 2007, pp.43-49.

FRAMPTON, Kenneth. "Rappel à l'ordre. Argumentos em favor da tectônica". In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture: The poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1995. pp.1-27.

FRASCARI, Marco. "O detalhe narrativo". In: NESBITT, Kate (org). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAYS, Michael. *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. PROURB, FAU-UFRJ. Disponível em:

http://www.proureb.fau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf. Acessado em: 10/06/2014.

LE CORBUSIER. *Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Trad.: Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2001.

MINDLIN, Henrique E. Apud RUBINO, Silvana Barbosa. “Gilberto Freyre e Lucio Costa ou a boa tradição”. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010

NORBERG-SCHULZ, Christian. “O fenômeno do lugar”. In NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010

NORBERG-SCHULZ, Christian. “O pensamento de Heidegger sobre arquitetura”. In NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

OLIVEIRA, Olívia de. *Lina Bo Bardi: Sutis substâncias da arquitetura*. São Paulo: Romano Guerra Editora; Barcelona, ESP: Editorial Gustavo Gili, 2006.

PEREIRA, Margareth da Silva. “A arquitetura brasileira e o mito: notas sobre um velho jogo entre afirmação-homem e presença-natureza”. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010.

ROCHA, Paulo Mendes da. “O botequim é que é o centro cultural”. In ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

ROCHA, Paulo Mendes da. “A Casa concreta”. In ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

ROCHA, Paulo Mendes da. “O desejo sempre insatisfeito”. In ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

ROCHA, Paulo Mendes da. Video: “Entrevista Programa Milênio”. Globonews. Publicado em 7/7/2016.

ROCHA, Paulo Mendes da. Video: “Habitar/Habitat: Casa de Arquiteto”. SescTV.

ROCHA, Paulo Mendes da. “O ideal do homem contemporâneo é não possuir nada”. In ROCHA, Paulo Mendes da; WISNIK, Guilherme (org.). *Paulo Mendes da Rocha (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

RUBINO, Silvana Barbosa. “Gilberto Freyre e Lucio Costa ou a boa tradição”. O patrimônio intelectual do Sphan. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais*

sobre a história da arquitetura moderna brasileira – parte 1. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp.299-310

RYKWERT, Joseph. *A casa de Adão no paraíso: a ideia da cabana primitiva na história da arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

SOLOT, Denise Chini. *Paulo Mendes da Rocha: estrutura: o êxito da forma*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2004, p.54.

TELLES, Sophia S. “Lucio Costa: monumentalidade e intimismo”. In: GUERRA, Abilio (org.). *Textos fundamentais sobre a história da arquitetura moderna brasileira – parte 1*. São Paulo: Romano Guerra, 2010. pp. 173-206

WEIMER, Gunther. *Arquitetura popular brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.