

Adolf Loos,  
Chicago Tribune Column.

# Anotações sobre o pós-modernismo

Texto Sylvia Fischer

**A**lgumas tendências estéticas, reunidas sob o rótulo único de pós-modernismo, vêm dominando a vanguarda arquitetônica internacional.<sup>2</sup> Sem dúvida, os centros de difusão são os Estados Unidos e, secundariamente, alguns países europeus, em especial a Itália. No caso americano, a retomada de investimentos em construção civil nos últimos cinco anos criou, por questões de *marketing*, uma demanda de invenções formais.<sup>3</sup> No caso europeu, o tema dominante é a preservação arquitetônica; os projetos de reabilitação urbana e de reutilização de edifícios antigos não só favorecem uma sensibilidade maior para valores atemporais da arquitetura, como se ajustam estrategicamente ao movimento ecológico.

Em arquitetura, porém, explicações econômicas e políticas são necessárias mas não suficientes. É preciso encontrar também no próprio ambiente da prática profissional e na crítica especializada causas que alimentem e razões que esclareçam as alterações que se verificam em uma estética dominante.

A estética do modernismo teve como axioma central o estabelecimento de uma linguagem arquitetônica suposta racional em relação à técnica contemporânea e suposta ética em relação ao corpo social. A principal consequência foi a prescrição e adoção de formas geométricas arbitrarias quanto às convenções vigentes e até quanto às necessidades efetivas de construção e uso.

<sup>1</sup>Este artigo já estava concluído quando li *The Language of Post-Modern Architecture* (Rizzoli, 1977), de Charles Jencks, e "United States of America" (Warren Sanderson, ed. *International Handbook of Contemporary Developments in Architecture*, Greenwood Press, 1981), de Eugene Johnson. O livro de Jencks, que divulgou o rótulo "pós-modernismo" e deu destaque internacional para a arquitetura americana dos anos 70, oferece uma leitura marcada pela originalidade na escolha de obras em geral esquecidas nos manuais. O elitismo do autor é assumido; logo na introdução despididamente afirma que "um edifício pós-moderno é... aquele que fala em pelo menos dois níveis ao mesmo tempo: para outros arquitetos e uma minoria interessada que se preocupa com significados especificamente arquitetônicos, e para o público em geral ou os usuários locais..." (p. 6). O artigo de Johnson oferece uma caracterização clara das origens do pós-modernismo nos Estados Unidos.

<sup>2</sup>Apenas como índices, consideremos as premiações anuais da *Progressive Architecture* na categoria de projetos arquitetônicos. Em 1982 foram atribuídas apenas catorze menções; destas, nove são pós-modernas (P. A., jan., 1983). Em 1983 foram atribuídos quatro prêmios e treze menções; os quatro projetos premiados são pós-modernos; das treze menções, oito são pós-modernas (P. A., jan., 1984). No entanto, o pós-modernismo é considerado por muitos críticos, inclusive o júri de premiações daquela revista, um modismo: "Este ano, por exemplo, os jurados... tinham pouca simpatia pelos exemplos mais flagrantes de pós-modernismo" (op. cit., p. 88).

<sup>3</sup>O artigo "The Sky is the Limit" (*Newweek*, 3/11/1982), de Douglas Davis e Maggie Malone, apresenta um quadro da retomada da construção civil em larga escala nos Estados Unidos e da importância do pós-modernismo do ponto de vista comercial.



Em comparação, o pós-modernismo representa o estabelecimento de uma linguagem aposta tecnicamente ao objeto construído e que se pretende estética quanto aos temas sociais.<sup>4</sup> A lógica de seu código formal, fundado no emprego de precedentes, é supra-social ou, em outras palavras, metarquitétonica. Os recursos formais comumente utilizados - a inspiração na arquitetura não erudita (primitiva, *folk*, popular, comercial, *kitsch*, *pop* etc.), o retorno à linguagem modernista dos anos 20, o reaproveitamento de elementos ornamentais de outros estilos eruditos - afastam-se radicalmente do código moderno devido a seu decorativismo explícito.<sup>5</sup> Quanto aos recursos técnicos, são empregados os meios correntes na indústria da construção; as formas pós-modernas não são resultado de técnicas ou materiais inéditos.

Considerando-se esses dois níveis, formal e técnico, o pós-modernismo é um "historicismo", ainda que seus postulados, assim como os do modernismo, sejam a-históricos.<sup>6</sup> E tal historicismo é, ao mesmo tempo, uma oposição teórica aos dogmas modernos e uma solução prática para a geração de formas arquiteônicas.

Examinemos primeiro as questões de conteúdo.

No segundo pós-guerra, o tecnicismo futurista do movimento moderno metamorfoseou-se em um utopismo irrealista ou em tecnolatria, como mostram, por exemplo, as propostas do grupo Archigram e do Metabolismo japonês.<sup>7</sup> O processo de formalização, revelado seu caráter instrumental na divisão técnica do trabalho, não pode mais ser sustentado por justificativas de cunho social.<sup>8</sup> Os compromissos com o progresso técnico, já bastante desgastados devido aos desmandos ►

<sup>4</sup>A questão da estetização da política foi discutida por Walter Benjamin em 1936 no famoso ensaio "A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica" (*Discursos Interrumpidos*, Taurus, 1973, p. 15-57).

<sup>5</sup>Projetos modernos também possuem elementos decorativos, porém introduzidos veladamente, sob uma aparente lógica construtiva ou funcional. Em especial após a Segunda Guerra Mundial, inúmeros arquitetos modernos passaram a adotar uma série de soluções, tais como marquises recortadas, *brise-soleils* desnecessários ou inúteis do ponto de vista da insolação, pilares de formas bizarras etc., cuja razão de ser é, antes de mais nada, decorativa.

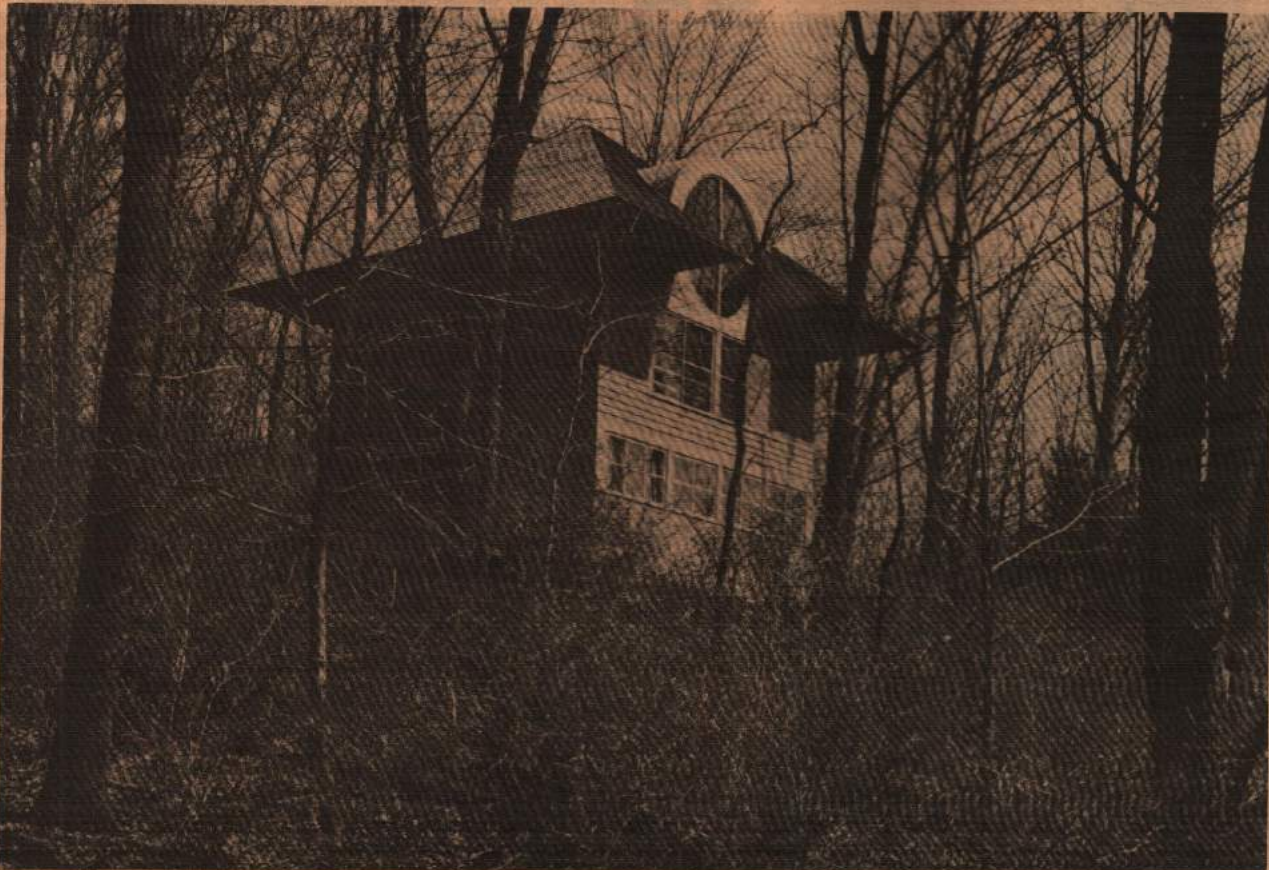
<sup>6</sup>"Historicismo" em arquitetura refere-se à reutilização de elementos formais de estilos prévios; "postulados a-históricos" implica a aceitação de um conjunto de regras de projeto considerado universal ou "correto" em si, aplicável a qualquer situação, independentemente de considerações de ordem social e histórica. O classicismo, por exemplo, fundia-se em um cânone organizado a partir de colunas e entablamentos, as ordens da arquitetura. No caso do modernismo, afirmações tais como "a forma segue a função" ou "menos é mais" são consideradas critérios finais de qualidade arquiteônica.

<sup>7</sup>Kenneth Frampton, *Modern Architecture, a Critical History*, Oxford University Press, 1980, p. 281-284.

<sup>8</sup>Sergio Ferro, *O Canteiro e o Desenho*, Projeto, s.d.



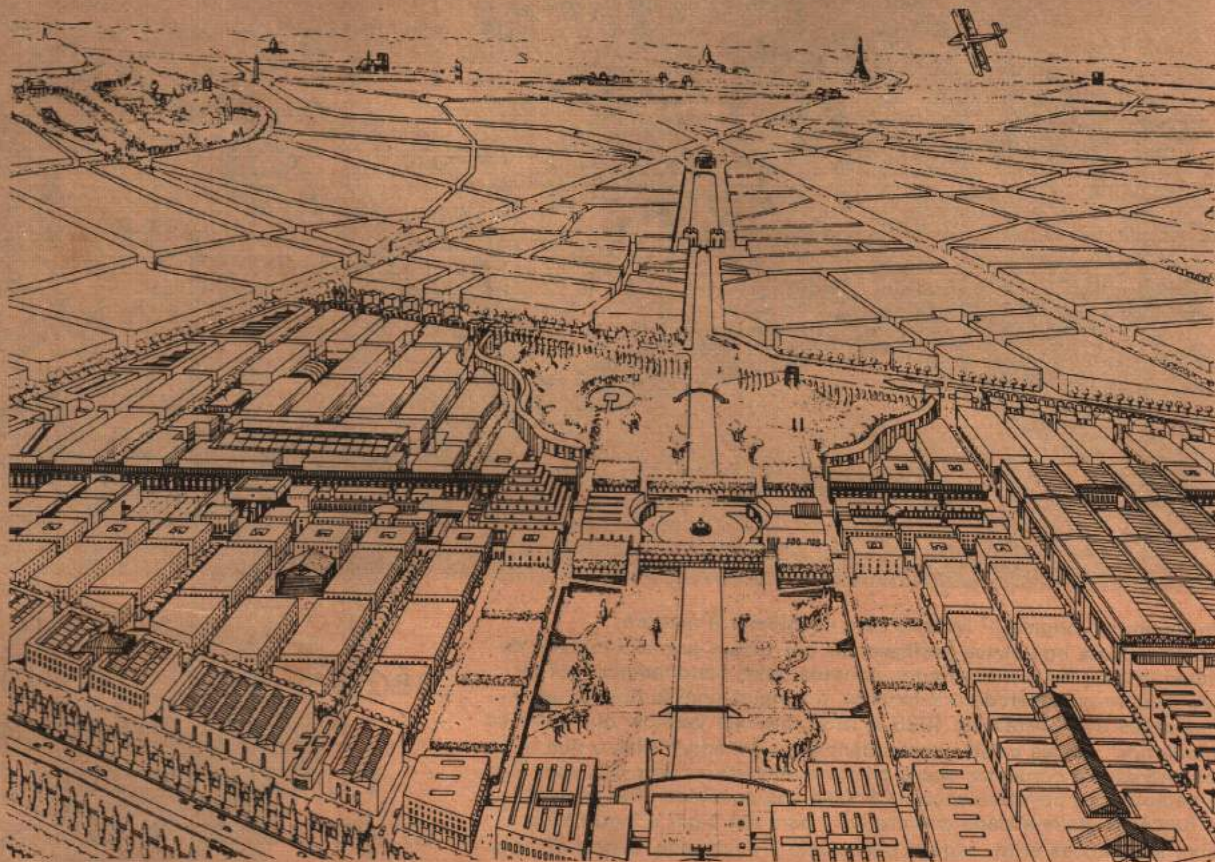
Hans Hollein,  
joalheria em  
Viena, 1975.



Venturi e Rauch,  
Casa Tucker, Katonah.



Leo Krier,  
Concurso Parque La  
Villete,  
2.º prêmio, 1976.



com o meio ambiente, perdem definitivamente sua razão de ser diante da constatação de que qualquer forma é passível de industrialização, qualquer forma pode ser executada em qualquer material, qualquer função pode ser adaptada a qualquer forma e vice-versa etc.

O caos urbano e a carência de habitações dignas - as pragas da sociedade industrial, cuja erradicação constituía justamente o fundamento moral da arquitetura moderna - foram erradicados (nos países desenvolvidos, é claro) não por força de uma política arquitetônica. A grande maioria da população americana mora em *mobile homes* ou em *bungalows* pré-fabricados. A primeira solução é da competência de um ramo especializado da indústria automobilística; a segunda segue uma tradição construtiva colonial que se coaduna até mesmo geneticamente ao modo de produção capitalista.<sup>9</sup> Ambas, igualmente, independem de projetos arquitetônicos convencionais.<sup>10</sup> Entre parênteses, note-se que é a valorização desse gênero de arquitetura que inspira as vertentes *pop* e comercial do pós-modernismo.<sup>11</sup>

Quanto às propostas do movimento moderno para sanar aqueles males - a renovação urbana e a habitação em série -, já provaram sua impraticabilidade social. Apesar de a renovação urbana contribuir ativamente para a especulação imobiliária, sua falência adveio menos do repúdio à destruição que causa do que de seus altos custos, patentes após o embargo do petróleo.<sup>12</sup> A habitação em série, cujo reformismo já fora denunciado por Engels em 1872, tornou-se uma solução inaceitável em sociedades desenvolvidas, onde a qualidade de vida é fator político de peso.<sup>13</sup>

Ultrapassadas as retóricas funcionalistas e racionalistas veiculadas pelos manifestos de entreguerras, agora todos (leia-se arquitetos de vanguarda) estão convencidos de que a arquitetura contemporânea está pelo menos defasada em relação a outros campos da produção cultural. Paralelamente a esta crise de ideologia, tão bem diagnosticada por Manfredo Tafuri em *Progetto e Utopia*, a arquitetura foi transformada, no âmbito universitário, em objeto de estudo em si.<sup>14</sup> O conjunto apreciável de conhecimentos imanentes acumulado em

estudos acadêmicos nos últimos anos distingue-se da produção das décadas de 30 e 40 pela ausência de partisanismo quanto à afirmação da validade da "nova arquitetura". As verdades do modernismo ficaram obsoletas e a tese determinista da inevitabilidade histórica de sua estética, modelarmente exposta por Nikolaus Pevsner em *Pioneers of Modern Design* (1936), não está mais em voga.<sup>15</sup> Hoje, as criações mais ubíquas do modernismo - as *glass boxes*, derivadas do plasticismo miesiano, e o brutalismo, derivado da máxima corbusiana "arquitetura ou revolução" levada a seus extremos metafóricos - são alvo de intensa crítica.<sup>16</sup>

Entretanto não se deve supor que a crítica da arquitetura moderna seja

<sup>9</sup>James Martson Fitch, *American Building, the Historical Forces that Shaped It*, Schocken, 1966, p. 9-11, 60 e 121.

<sup>10</sup>Casas pré-fabricadas e *trailers* requerem, obviamente, um projeto; esse, entretanto, não é realizado pelos mesmos profissionais que tratam de "obras de arquitetura". Sobre a divisão técnica entre projetistas "populares" e "eruditos", ver Tom Wolfe, *The Kandy-kolored Tangerine-flake Streamline Baby*, Farrar, Straus, Giroux, 1965.

<sup>11</sup>Ver, por exemplo, Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, 1972.

<sup>12</sup>A renovação urbana no Brasil teve seu apogeu com a política econômica dos anos do "milagre". Em São Paulo, o edifício Mendes Caldeira foi implodido em 1970, como parte das vastas demolições que foram consideradas necessárias para a construção do sistema de metrô da cidade.

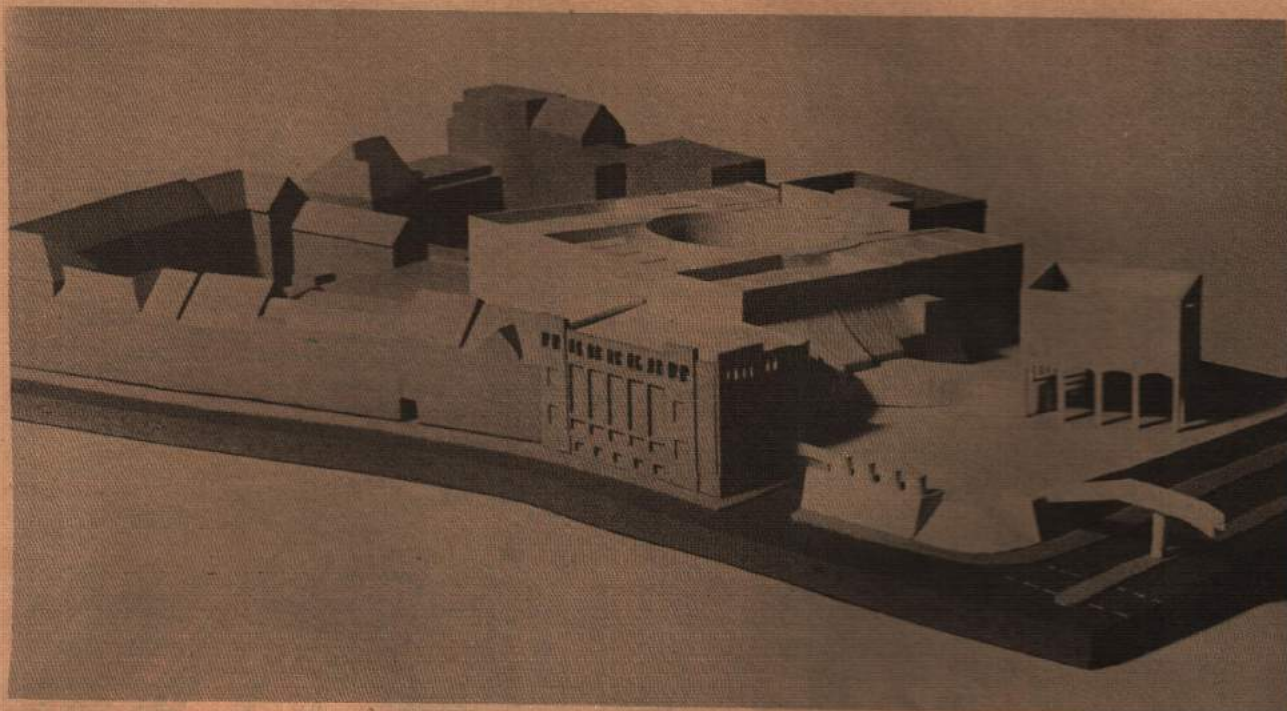
<sup>13</sup>Friedrich Engels, *A Questão do Alojamento*, Cadernos para o Diálogo 3, 1971. O repúdio pela habitação em série é exemplificado pela implosão, em 1972, de parte do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe (projeto de Minoru Yamasaki, concluído em 1955), em St. Louis, devido aos problemas sociais que facilitava, como os altos índices de assaltos e estupros em suas extensas áreas comuns (T. Wolfe, *From Bauhaus to our House*, Farrar, Straus, Giroux, 1981, p. 80-82).

<sup>14</sup>Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, 1973.

<sup>15</sup>Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Penguin, 1976 (1.ª edição: *Pioneers of the Modern Movement*, Faber & Faber, 1936). "Razões de Nova Arquitetura" (*Revista da Diretoria de Engenharia*, n. 1, v. 3, p. 3-9, Jan., 1936), de Lúcio Costa, é um dos primeiros ensaios a apresentar esse tipo de análise. Lúcio Costa interpreta a história da arquitetura ocidental como um processo "natural" e inexorável em direção ao programa proposto por Le Corbusier em *Vers une Architecture* (Crês, 1923). Sobre a importância propagandística do livro de Pevsner, ver David Watkin, *The Rise of Architectural History*, The Architectural Press, 1980, p. 170-171.

<sup>16</sup>Le Corbusier, *op. cit.*, p. 10. Em *Form Follows Fiasco, Why Modern Architecture Hasn't Worked* (Little, Brown, 1977), Peter Blake sintetiza as principais restrições apontadas pelos críticos. O autor, conhecido por seus trabalhos apologeticos sobre a arquitetura moderna, faz de seu livro uma autocrítica: como explica no prefácio, "este livro é, em grande parte, uma denúncia - das ofuscantes falácias propostas pelo Movimento Moderno e daqueles que, como eu, as engoliram e mesmo as promoveram em seu todo" (p. 7).





James Stirling,  
projeto para  
o Dusseldorf Museum,  
1975.

um fenômeno original.<sup>17</sup> Mesmo sem considerar a postura antimodernista nos meios profissionais por toda a primeira metade do século (a qual foi sumariamente ignorada pelos historiadores, por ter sido sempre considerada reacionária), a simples análise dos temas e discussões dos CIAMs, de 1928 a 1956, permite verificar que entre os "modernos" jamais existiu concordância doutrinária.<sup>18</sup> Mas o que aqui nos interessa é constatar que a crítica articulada a partir dos anos 60 se caracterizou pela mudança de ênfase das questões ditas técnicas - de função e racionalidade construtiva - para dar lugar a inquirições sobre as relações entre espaço construído e sociedade, dentro de uma perspectiva cultural.

Foi na Europa que primeiro se manifestou de modo sistemático esse tipo de análise e julgamento arquitetônico, sob a forma de um "novo humanismo" de tonalidades antitecnológicas e nuanças irracionaisistas. "O responsável pela crítica mais consistente e significativa da arquitetura moderna como parte inseparável do Iluminismo" é Aldo van Eyck, representante do estruturalismo holandês.<sup>19</sup> O neo-racionalismo italiano, que deu origem ao grupo Tendenza, contribuiu com os estudos sobre tipologias de edifícios e morfologias urbanas, instrumentos úteis nas políticas preservacionistas.<sup>20</sup> Outro momento relevante foi a crítica da Gesamtkunst, desenvolvida na Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm, como reação ao fanatismo ergonômico que dominava aquela escola desde sua fundação em 1951.<sup>21</sup>

Sob a égide da semiótica, esses desenvolvimentos contribuíram para uma síntese europeia pós-moderna de sabor próprio, *soi-disant* vernacular, mas que se caracteriza de fato pelo recrudescimento da aplicação da estética modernista dos anos 20. O resultado é uma espécie de "hiperexpressionismo", como exemplificado nas obras de, entre outros, Aldo Rossi, Bruno Reichlin e Fabio Reinhardt, Hans Hollein, Mario Botta, Herman Hertzberger e Leon Krier.

Mas foi nos Estados Unidos que o pós-modernismo surgiu com vigor. Alguns antecedentes ajudam a compreender a especificidade do contexto arquitetônico americano em relação a outros países ocidentais. Inicialmente, deve-se considerar a existência naquele país, desde meados do século passado, de uma tradição "moderna" nacional, que vai de Richardson a Wright, passando por Sullivan, os irmãos Greene e Buckminster Fuller.<sup>22</sup> Resultado: por um lado, resistências à aceitação incondicional do movimento moderno europeu para além da defesa do classicismo e, por outro, o desenvolvimento de arquiteturas eruditas marginais às tendências internacionais, como a obra de Bruce Goff.<sup>23</sup>

Outro fator de grande importância foi a persistência tenaz do sistema de ensino acadêmico até fins da década de 40, situação só comparável com o que se passou na própria École des Beaux-Arts, de Paris.<sup>24</sup> Por fim, deve-se considerar que os ideais políticos, de

"Um tear ou uma casa de máquinas são construídos com uma perfeita adaptação às suas finalidades... mas jamais dão origem a um estilo de arquitetura."

William Whewell, *Architectural Notes on German Churches, 1842.*

orientação comunista ou ao menos socialistas, que inspiravam os arquitetos europeus, nunca foram completamente assimilados pelos americanos, voltados para uma ideologia democrática ou para questões meramente formais. Acolá, o movimento moderno converteu-

<sup>17</sup>Tanto quanto saiba, os primeiros ensaios a analisar a teoria da arquitetura como discurso ideológico são "Le Corbusier e o Imperialismo" (*Fundamentos*, n. 17, jan., 1951) e "Os Caminhos da Arquitetura Moderna" (*Fundamentos*, n. 24, jan., 1952), ambos de J. B. Vilanova Artigas. A esses dois trabalhos seminais segue-se *Le Origini dell'Urbanistica Moderna* (Laterza, 1963), de Leonardo Benevolo, espécie de revisão crítica de sua *Storia dell'Architettura Moderna* (Laterza, 1960).

<sup>18</sup>A guerra entre "historicistas" e "modernistas" foi sempre relatada do ponto de vista dos vencedores, isto é, o movimento moderno. No Brasil, o primeiro grande embate se deu em 1931 - quando da indicação do "modernista" Lúcio Costa para a direção da "academia" Escola Nacional de Belas-Artes do Rio de Janeiro - e foi vencido pelos acadêmicos, em especial o arquiteto Archimedes Memória, que assumiu a direção da escola ainda naquele ano. Da revanche saiu vencedor o modernismo, graças a duas ações quase simultâneas, em 1936: a reforma de ensino da ENBA e a anulação do resultado do concurso para a sede do recém-criado Ministério da Educação e Saúde. Sobre os CIAMs ver, por exemplo, *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* 8, 1952, *The Heart of the City. Towards the Humanisation of Urban Life* (Jaqueline Tyrwhitt, Josep L. Sert, Ernesto N. Rogers, ed.), Lund Humphries, 1952.

<sup>19</sup>K. Frampton, *op. cit.*, p. 273. Os trabalhos mais conhecidos de van Eyck são "The Inferior of Time" e "A Miracle of Moderation" (com Paul Parin e Fritz Morgenthaler), publicados em Charles Jencks e George Braid, ed., *Meaning in Architecture*, Barrie & Jenkins, 1968, e "The Wheels of Heaven", em *World Architecture*, n. 3, p. 121-129, 1966.

<sup>20</sup>Sobre o neo-racionalismo, ver Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, Marsilio, 1966, e Giorgio Grassi, *La Costituzione Logica dell'Architettura*, Marsilio, 1967.

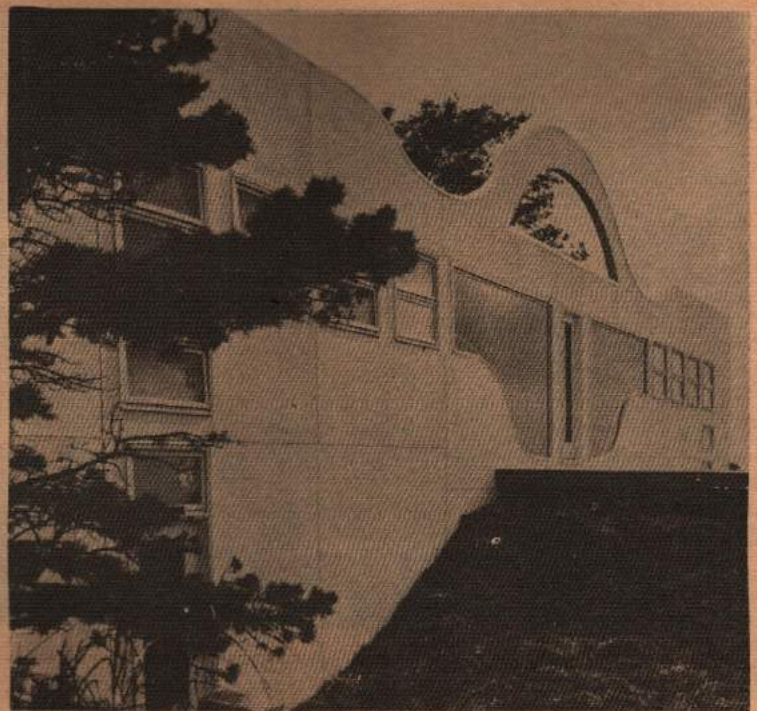
<sup>21</sup>Ver Tomás Maldonado e Gui Bonsiepe, "Science and Design", *Ulm*, n. 10-11, p. 10-29, maio 1964, e Claude Schnaidt, "Architecture and Political Commitment", *Ulm*, n. 19-20, p. 27-34, ago. 1967.

<sup>22</sup>A bibliografia sobre o tema é extensa. Apenas como indicação: Henry-Russell Hitchcock, *The Architecture of H. H. Richardson and his Time*, The MIT Press, 1966, e *19th and 20th Century Architecture*, Pelican, 1977; Peter Blake, *Frank Lloyd Wright, Architecture and Space*, Pelican, 1960; Carl W. Condit, *Rise of the Skyscraper*, The University of Chicago Press, 1952; Karen Current, *Greene and Greene, Architects in the Residential Style*, Morgan & Morgan, 1974; Syeus Mottel, *The Improbable Dome Builders*, Drake, 1973.

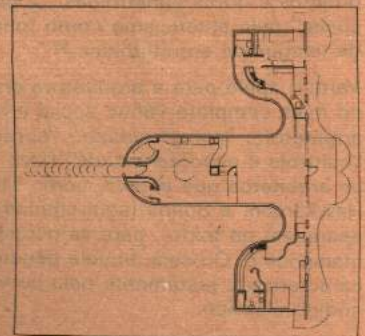
<sup>23</sup>Ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos, a aceitação do movimento moderno no Brasil foi relativamente fácil. As razões e conseqüências de tal fato são discutidas em "Arquitetura pelo Avesto" (*Arte em Revista*, n. 7, p. 71-75, ago., 1983), de Anne-Marie Summer. Sobre Bruce Goff: David DeLong, *The Architect of Bruce Goff, Buildings and Projects, 1916-1974*, Garland, 1977, e *Architectural Design*, n. 10, v. 48, 1978.

<sup>24</sup>Sobre o ensino de arquitetura nos Estados Unidos: Spiro Kostoff, ed., *The Architect, Chapters in the History of the Profession*, Oxford University Press, 1977, cap. 8, 9 e 11, e Paul Rudolph, "Architectural Education in America" (*The Voice of America, Forum Lectures, Architecture*, s.d., p. 64-68). Sobre a crise do ensino acadêmico francês: Donald E. Drew, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton University Press, 1980, cap. 4.





Stanley Tigerman, casa Daisy, Indiana, 1976/79.



Charles Moore, Piazza d'Italia, Nova Orleans, 1976/79.

se no *international style*.<sup>25</sup> A manifestação estética americana que mais se aproxima da doutrina modernista, em especial da *Neue Sachlichkeit*, foi a política artística do New Deal, proposta sobre os escombros da Grande Depressão de 1929.<sup>26</sup> Mas na década de 50 - após a conquista do controle da economia mundial pelos Estados Unidos - a pintura realista é superada pelo abstracionismo expressionista e o funcionalismo proletário da WPA (Works Progress Administration, posteriormente Work Projects Administration) por uma arquitetura triunfalista, como mostram os projetos de Louis Kahn e Philip Johnson daquele período.<sup>27</sup>

O movimento moderno, entretanto, viria a influir profundamente na arquitetura americana, e isso não só através de seus exemplos e postulados, mas devido também à imigração maciça de arquitetos europeus, durante e após a guerra. Os principais expoentes do modernismo foram se estabelecer justamente nas universidades, o que afetou diretamente o ensino da arquitetura. A médio prazo, o sistema *beaux-arts* foi desmantelado. Em seu lugar foram desenvolvidas algumas linhas de ensino - como o pragmatismo gropiusiano de Harvard e o formalismo de Yale - bastante frágeis do ponto de vista teórico, se comparadas com aquela disciplina acadêmica que vieram a substituir.<sup>28</sup>

E foi também nas instituições de ensino que, anos depois, o corpo teórico do modernismo passou a ser examinado criticamente, principalmente em termos da história social e da antropologia cultural (as quais inevitavelmente tratam da técnica, do modo de produção, da configuração espacial e mesmo dos significados simbólicos da atividade de construção).<sup>29</sup> Essa tendência foi reforçada pela contribuição dos museus de arte, instituições ricas, com tradição de

pesquisa historiográfica e com amplos meios de divulgação. Não é por acaso que inúmeros arquitetos pós-modernos são também dublês de professores universitários.<sup>30</sup>

Nesse quadro pode-se perceber como, a partir da revisão crítica dos "postulados modernos", emergiram os principais conteúdos que informam o pós-modernismo. Porém, como novos conteúdos só podem ser aproveitados quando passíveis de formalização, a questão da forma arquitetônica - que devemos examinar agora - não pode ser resolvida apenas pelo recurso a disciplinas tradicionalmente alheias à propedêutica da arquitetura.

Se fosse possível individualizar os eventos que balizaram o surgimento▶

<sup>25</sup>Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style, Architecture since 1922*, Norton, 1932. Foi este livro que emprestou seu título ao modernismo nos Estados Unidos e simultaneamente o expurgou de quaisquer conotações políticas ao descrever as obras dos principais arquitetos do movimento moderno em termos apenas formais.

<sup>26</sup>K. Frampton, *op. cit.*, p. 242.

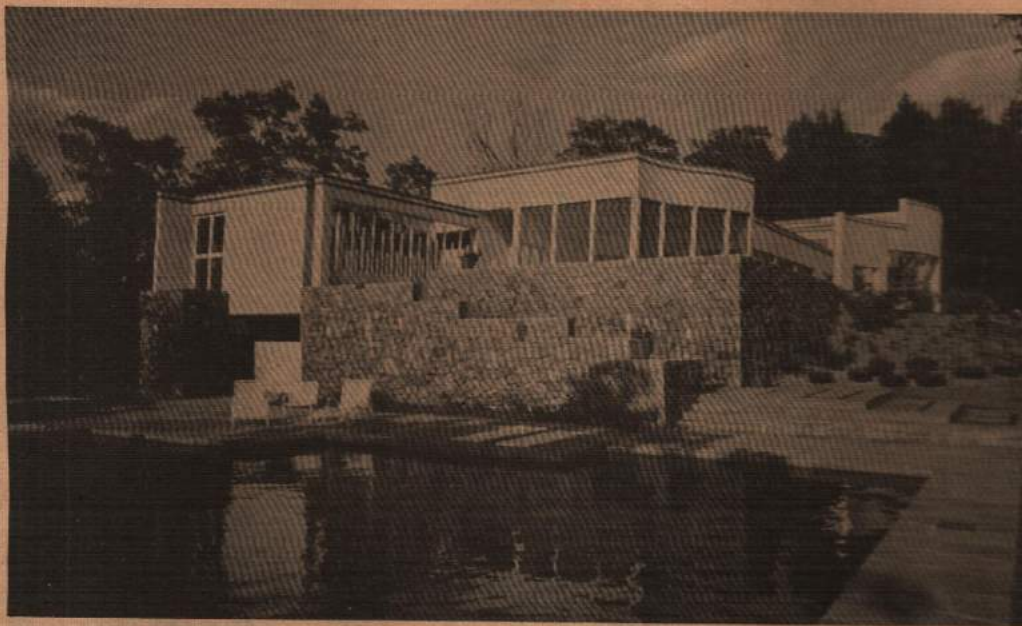
<sup>27</sup>Romaldo Giurgola e Jaimini Mehta, *Louis I. Kahn, Artemis*, 1975; Charles Noble, *Philip Johnson*, Thames & Hudson, 1972.

<sup>28</sup>Paul Rudolph, *op. cit.*

<sup>29</sup>Os resultados desse enfoque podem ser apreciados em inúmeros trabalhos: Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, 1964, e *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, 1979; Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, Doubleday, 1964, e *The Prodigious Builders*, Harcourt, Brace & Jovanovich, 1977; Amos Rapoport, *House Form and Culture*, Prentice-Hall, 1969; *Shelter*, Shelter Publications, 1973; Paul Olivier, ed., *Shelter, Sign & Symbol*, Barrie & Jenkins, 1975.

<sup>30</sup>Robert Stern e Romaldo Giurgola são professores na Universidade de Colúmbia; Charles Moore foi diretor da escola de arquitetura de Yale. Formado por Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduck, Richard Meier e Charles Gwathmey, o *New York Five* - ou *whites*, como ficaram conhecidos devido ao revivalismo da obra de Le Corbusier que iniciaram nos primeiros anos da década de 70 - é típico. Eisenman fundou e dirige o Institute for Architectural and Urban Studies e Hejduck dirigiu a Cooper Union School of Architecture, onde ainda leciona (Colin Rowe, *Five Architects*, Oxford University Press, 1972).





Robert Stern, John Hagman, residência Westchester, Armonk, Nova York, 1974/76.

do pós-modernismo como resposta a esse impasse da forma arquitetônica, escolheria o lançamento em 1966 do livro *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi, e a realização em 1975 da exposição *The Architecture of The École des Beaux-Arts*, no Museu de Arte Moderna de Nova York.<sup>31</sup> A meu ver, entre esses dois momentos ficou visível - não só em textos de crítica, mas também em projetos e obras construídas - a gradual substituição da "engenharia social" pelo esteticismo como fonte de inspiração dos códigos formais da vanguarda arquitetônica.<sup>32</sup>

Venturi apela para a arquitetura erudita do passado para exemplificar, no mais completo vácuo social e histórico, os atributos da "boa" arquitetura: "complexidade", "contradição", "ambos" ao invés de "ou", "controle e espontaneidade" (*sic*), "ambigüidade" etc.<sup>33</sup> Basta examinar os arquitetos que admira, como Michelangelo, Vanbrugh, Lutjens, Hawksmoor e Soane (aqui citados na ordem da frequência com que aparecem no texto), para se perceber a preferência de Venturi pelo maneirismo. Ou seja, aquele gênero particular do classicismo caracterizado justamente pela perversão da lógica e transparência do código clássico.

O extravagante racionalismo francês do século XVIII está, sintomaticamente, ausente do livro. Isso porque sua simplicidade geométrica não se ajusta aos objetivos da análise de Venturi: a discussão de quais os elementos que tornam satisfatória, em si, a aparência de obras de arquitetura (vistas, de preferência, em fotografias frontais). Seu lema, "*less is a bore*", ainda que seja um argumento ferino contra o reducionismo plástico do modernismo, não deixa de ser uma palavra de ordem formalista.<sup>34</sup> E, quando estetas se rebelam, a crise de "forma e conteúdo" é aguda.

Na verdade, Venturi recorre à história da arquitetura não como disciplina sistemática, mas como dispensário de formas em sua especulação sobre os rumos do processo de formalização. Nisso residem a sua fraqueza epistemológica e a sua vitalidade arquitetônica.

A exposição sobre a École des Beaux-Arts complementa o arrolamento de Venturi ao permitir o contato direto com outra metodologia institucional de projeto que não a moderna. Nessa acepção, o pós-modernismo é nostalgia e sua poética emerge do lirismo com que a prática do tempo acaba por marcar as produções do passado. A recuperação da tradição, essência romântica dessa arquitetura, contrasta, por exemplo, com o historicismo gótico de um Viollet-le-Duc, cuja lógica reside mais no anseio por uma edificação racional do ponto de vista da técnica construtiva do que na idealização da Idade Média.<sup>35</sup>



Kazumasa Yamashita, casa em Quioto, 1974.

Segundo T.S. Eliot - conforme citado por Venturi -, é preciso compreender que "[a tradição] traz consigo, em primeiro lugar, o sentido histórico... este sentido histórico, que é um sentido do atemporal, do temporal e de ambos juntos, fazendo um escritor mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade..."<sup>36</sup> Em tal concepção, o artista (e o arquiteto) ►

<sup>31</sup> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, 1966, e Arthur Drexler, ed., *The Architecture of the École des Beaux-Arts, The Museum of Modern Art*, 1977. Com seu "Gentle Manifesto" e a apodética introdução de Vincent Scully (Scully considera o livro de Venturi a obra teórica mais importante para a arquitetura ocidental desde *Vers une Architecture* de Le Corbusier), o primeiro destes livros é extremamente elucidativo quanto à estética pós-moderna, apesar de um tanto repetitivo em seus exemplos. O papel de Virgílio, no roteiro arquitetônico de Venturi, é desempenhado por Kahn, cujas opiniões sobre arquitetura são constantemente lembradas; entretanto, o arquiteto mais citado é Le Corbusier e a obra, sua *Ville Savoye*.

<sup>32</sup> A arquitetura moderna pode ser compreendida a partir da idéia do projeto arquitetônico como instrumento de aprimoramento social ou do "mito do determinismo físico-espacial, no sentido de que o desenho, qual uma engenharia social, pode transformar os comportamentos do homem e da própria sociedade" ("A Formação dos Recursos Humanos para o Planejamento Urbano", 1974, em Miguel Pereira, *A Arquitetura e os Caminhos de sua Explicação*, Projeto, 1984, p. 87-106).

<sup>33</sup> "Eu não faço qualquer tentativa de relacionar a arquitetura com outras coisas... Tento falar da arquitetura mais do que em torno dela" (R. Venturi, *op. cit.*, p. 20).

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>35</sup> "Viollet-le-Duc and the Rational Point of View", em John Summerson, *Heavenly Mansions and other Essays on Architecture*, Norton, 1963, p. 135-158.

<sup>36</sup> R. Venturi, *op. cit.*, p. 19.

"A beleza raramente custa barato."

Kurt Vonnegut,  
Dead-eye Dick, 1982.

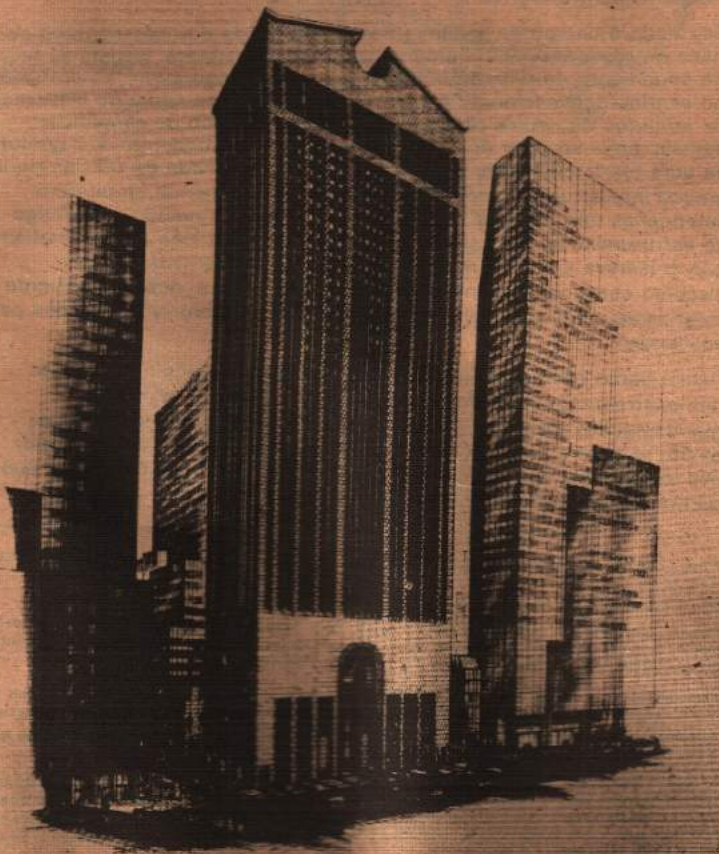


encontra seu lugar não na sociedade em que vive ou na classe social a que pertence, mas em uma romântica linha de descendência própria ao universo da arte, corporificada na "tradição". Não se trata, porém, de uma tradição local e simplória, mas sim de um processo ideal que pode ser apreendido e apreciado apenas por aqueles sensíveis à qualidade de temporalidade e atemporalidade; enfim, por aqueles que pertencem ao pequeno grupo que compreende tais sutilezas. Não é sem razão que Tom Wolfe chamou os arquitetos pós-modernos de escolásticos.<sup>37</sup>

"... aquela perpétua e sutil alteração da linguagem, palavras perpetuamente justapostas em combinações novas e surpreendentes."

T.S. Eliot, Selected Essays, 1917-1932.

Philip Johnson, edifício da AT&T, Nova York, 1978/82.



Assim como as artes plásticas poucas décadas atrás, a arquitetura de vanguarda transformou-se em uma metáfora sobre si mesma, cujo significado é acessível apenas a uma casta de iniciados. Parafraseando Leo Steinberg, "seja lá o que for, toda grande arquitetura é, antes de mais nada, um discurso sobre arquitetura".<sup>38</sup>

E o veículo por excelência desse discurso é o desenho. Este, de mediação técnica entre concepção e realização, passou a ser finalidade. O *sthus* do pós-modernismo está na ênfase dada não à obra construída, mas à sua representação. Tal interesse transparece no grande número de exposições de desenhos arquitetônicos realizadas nos últimos anos. Para listar apenas as de maior repercussão: a citada exposição sobre a École des Beaux-Arts e a mostra de projetos de Le Corbusier (1978), ambas no Museu de Arte Moderna; a inauguração, em 1977, do Cooper-Hewitt Museum of Design de Nova York, com a mostra do projeto de Nash para o Pavilhão de Brighton (exemplo precursor de *royal camp*); as exposições para venda de desenhos de projetos pós-modernos na Galeria Leo Castelli, também em Nova York (incidentalmente, a galeria onde a *pop art* foi lançada comercialmente, em fins dos anos 50); as várias exposições que têm sido apresentadas na Architectural Association e no Royal Institute of British Architects, em Londres (resultando na publicação de catálogos valiosos pela diversidade de temas e riqueza iconográfica).

O desenho de arquitetura foi transformado em mercadoria em si, para além de seu valor de troca como "caminho obrigatório para a extração da mais-valia".<sup>39</sup> Fica assim revelado outro valor de troca mais sutil, na medida em que aparece como valor de uso - como "belo desenho". Por sua vez, esse belo desenho afeta a outra mercadoria, a arquitetura, que passa a corresponder ao pitoresco (isto é, pictórico) de sua gênese. Abandonada a pretensão de racionalidade do modernismo, uma arquitetura eminentemente ornamentada como a vitoriana oferece um paradigma formal tentador, principalmente em uma sociedade afluyente, cansada do ascetismo obreiro do estilo internacional e disposta a pagar pela diferença.<sup>40</sup>

Reduzido o fenômeno "arquitetura", em âmbito erudito, a um exercício formal de projeto, a forma arquitetônica passa a resultar da opção, primariamente individual, por determinados códigos autorizados.<sup>41</sup> Quando códigos em vigor perdem sua legitimidade, criam-se novos; ou ajustam-se os existentes, pragmaticamente, às expectativas da ocasião. Diante do impasse colocado pela insuficiência do corpo teórico moderno, torna-se também insuficiente e insatisfatória a sua racional geradora de formas e, portanto, o seu código formal. Na tentativa de introduzir novos conteúdos - no caso, a recuperação da tradição, em contraposição à obliteração impiedosa da especificidade cultural e do passado, defendida pelo movimento moderno -, encontram os arquitetos de vanguarda a técnica historicista de projetar.

E encontram também sua redenção. Afinal, se deixarmos de lado a defesa intransigente do modernismo e considerações superficiais sobre modas passageiras (como caracterizar o que seja "passageiro" em arquitetura?), poderemos perceber que o pós-modernismo trouxe um brilho, inusitado nestas últimas décadas, para a produção arquitetônica da elite.<sup>42</sup> Mesmo que não represente uma revolução estética nos moldes do movimento moderno, sua linguagem exige uma revalorização da cultura arquitetônica e exerce uma influência liberadora no meio profissional, graças à rejeição do reducionismo formal e material.

Vejamos um exemplo: o projeto de Philip Johnson para a sede da ATT, o ex-maior monopólio americano. O furor causado quando de sua apresentação em 1977 resultou da presença de elementos decorativos; após mais de trinta anos de hegemonia da geometrização moderna, um de seus mais insígnies representantes projeta um edifício cuja feição mais conspícua é um frontão clássico.

<sup>37</sup>T. Wolfe, *From Bauhaus to our House*, p. 103 seq.

<sup>38</sup>"Whatever else it may be, all great art is about art", citado em T. Wolfe, *The Painted Word*, Bantam, 1976, p. 81.

<sup>39</sup>S. Ferro, *op. cit.*, p. 11.

<sup>40</sup>T. Wolfe, *From Bauhaus to our House*, p. 3-7.

<sup>41</sup>Esse processo se inicia, grosso modo, na Renascença e faz parte do esforço de valorização, na estratégia classicista da divisão técnica do trabalho, da atividade artística. Rudolf e Margot Wittkower examinam a questão detalhadamente em *Born under Saturn, the Character and Conduct of Artists: a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Norton, 1969.

<sup>42</sup>"A Funny Thing Happened..." (*AIA Journal*, p. 66-68, jan., 1980), de James M. Fitch, é um exemplo da indignação causada pelo pós-modernismo.





James Wines  
o SITE, lojas Best,  
Sacramento, 1977.

O frontão Chippendale - motivo quinhentista de Vignola, transformado em mobiliário pela fleumática compulsão ao classicismo que dominou a arquitetura inglesa a partir do século XVII - foi uma exigência expressa do cliente. Em entrevista ao *New York Times*, Johnson esclarece que a direção da ATT encomendou, ao invés das obsoletas coberturas planas modernas, algo que destacasse a presença de sua sede no skyline nova-iorquino.<sup>43</sup> Mas o projeto possui outro importante elemento historicista: o grande pórtico do andar térreo - outro motivo quinhentista, este do Paládio, inspirado na arquitetura monumental romana e marca registrada do pós-modernismo americano - é coerente com a parte superior do edifício. Essa consistência estilística, tema que aquecia os debates anti-cleróticos do século passado, é uma disciplina há muito esquecida pelos arquitetos e que retorna com o pós-modernismo.

Ao contrário das *glass boxes*, caracterizadas pela volumetria, no edifício da ATT a relação de cheios e vazios típica do modernismo foi invertida e a marcação da seqüência de janelas está francamente exposta. Trata-se de um projeto clássico, mas de um classicismo específico, inspirado no estilo de Schinkel.<sup>44</sup> Neste caso, porém, a composição monumental de grandes massas, a articulação regular das superfícies e a simplificação ornamental são realçadas ainda mais pelo recurso à estilização *art-déco*, que não deixa de ser um "gosto" moderno.

Estamos diante da gênese da quarta geração do arranha-céu americano: a primeira, representada pela Escola de Chicago; a segunda, pela arquitetura *art-déco*; e a terceira, pelas estruturas de aço revestidas por cortinas de vidro.<sup>45</sup> A solução comumente adotada pelos pós-modernos é o reaproveitamento da *art-déco*, justamente o estilo que nos anos 20 e 30 contribuiu para a definição do perfil de Nova York, com edifícios como o Chrysler, o Chanin, o Graybar e o Empire State. Vejam-se as obras pós-modernas mais publicadas: a Transco Tower (Houston), também de Johnson; o edifício Portland (Portland) e o Humana Hospital (Louisville), ambos de Michael Graves; o North Western Terminal (Chicago), de Helmut Jahn. Na outra vertente, os projetos de Peter Eisenman, como as residências III e IV, da Architectonica, como o Hennessey Center e The Atlantis (Miami), ou os de William Pederse, como os 333 Wacker Drive Building (Chicago), são reminiscências de Rietveld, Lurçat, Mendelsohn e mesmo Le Corbusier, ampliados para uma escala gigantesca.

Entre estes dois extremos - o historicismo estilizado do *neo-art-déco* e o neomodernismo dos anos 20 -, seja em grandes ou pequenas obras (como a residência em Westchester, de Robert Stern), a tendência é clara: historicismo, impacto visual, monumentalidade, efeitos pitorescos e de massa, uso de cores fortes e materiais brilhantes, e eventual decoração aplicada, ainda que sem abandono da fórmula "estrutura e vedação".

Quanto à vertente vernacular da vanguarda, em todas as suas diferentes configurações, repete uma metaarquitetura semelhante, que recorre a teorizações estruturalistas sobre a natureza do "texto" e do "contexto" como referência para a arquitetura. Mesmo sendo a mais "democrática" das manifestações pós-modernas, passa também pelo crivo do gosto e não dispensa o aval do *establishment* intelectual. O primitivismo possui uma linhagem impecável, como raízes no esteticismo *fin-de-siècle* e aceitação definitiva graças ao cubismo; o *kitsch* foi sancionado por uma série de estudos eruditos e transformado em tema de *expertise*; as formas *pop* e comercial, antes de chegarem à arquitetura, já haviam sido depuradas de conotações popularescas pelo mercado de arte que glorificou Jasper Jones, Rauschenberg e Warhol.<sup>46</sup>

Esgotado o campo de validade das legitimações que sustentaram por mais de sessenta anos a prática arquitetônica erudita, assiste-se hoje ao surgimento de uma arquitetura que não configura um "estilo novo", no sentido convencional da expressão, mas que se serve da elaboração de atributos de estilos preexistentes.<sup>47</sup> Com o risco de simplificar demais, pode-se dizer que esta arquitetura "pós-moderna" é o produto de uma teoria esotérica, articulada a partir da década de 60 por alguns grupos intelectuais europeus e em algumas escolas de arquitetura americanas (em especial, a de Filadélfia e a de Princeton), ao abrigo do estruturalismo. Com tal *background* ideológico, não é surpreendente que prescreva a substituição do reformismo modernista por um discurso convenientemente apolítico e uma prática inescapavelmente estetizante, onde o popular e o erudito só se encontram mediados pela academia.

Assim como outros movimentos vanguardistas, o pós-modernismo demonstra como, no universo da divisão técnica do trabalho, manifestações artísticas podem contribuir com novas justificativas estéticas para a manutenção de uma velha ordem social. Como tal, seu irracionalismo é mais um exemplo do ocaso do cientificismo que permeia a ideologia burguesa neste fim de século. ■

<sup>43</sup>Paul Goldberg, "The New Age of Philly Johnson", *New York Sunday Times Magazine*, 14/05/1978, p. 26-27 e 65-73.

<sup>44</sup>H.-R. Hitchcock, *19th and 20th Century Architecture*, cap. 1 e 2.

<sup>45</sup>Existe uma longa bibliografia sobre o assunto. Apenas como indicação: Manfredo Tafuri e outros, "Vie et Mort des Gratte-ciels", *L'Architecture d'aujourd'hui*, n. 178, p. 1-64, mar./abr., 1975, e C. Condit, *op. cit.* Sobre a *art-déco*: Don Vlack, *Art Déco Architecture in New York, 1920-1940*, Harper & Row, 1974.

<sup>46</sup>Sobre a influência da arte dita primitiva na pintura européia: H. H. Arnason, *A History of Modern Art*, Thames & Hudson, 1969. Sobre o *kitsch*: Gillo Dorfles, ed., *Kitsch and Anthology of Bad Taste*, Studio Vista, 1969, e Abraham Moles, *Le Kitsch, l'Art du Bonheur*, Mame, 1971. Sobre *pop art*: Hilton Kramer, *The Age of the Avant-garde*, Secker & Warburg, 1973.

<sup>47</sup>O surgimento de um "estilo novo", ou seja, a criação de um repertório decorativo original, foi tema dominante na teoria arquitetônica do século XIX. Em nosso século, arquitetos e teóricos consideraram a polémica sobre quais os mecanismos sociais que regulam o aparecimento de formas arquitetônicas inéditas definitivamente encerrada com o advento do movimento moderno. Ver John Summerson, *Victorian Architecture in England, Four Studies in Evaluation*, Norton, 1970.