

Universidade de São Paulo

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Autor

Eduardo Scóz

**Arquitetura Efêmera**

O repertório do arquiteto revelado em obras temporárias

São Paulo | 2009

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**Arquitetura efêmera:** O repertório do arquiteto revelado  
em obras temporárias

Eduardo Scóz

Dissertação de Mestrado apresentada à  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de São Paulo como exigência  
para obtenção do título de Mestre em  
Arquitetura e Urbanismo – área de  
concentração: Design e Arquitetura, sob a  
orientação do Prof. Dr. Carlos Egídio Alonso.

São Paulo, 2009

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Assinatura:

E-mail: eduscoz@yahoo.com.br

SCÓZ, Eduardo

Arquitetura efêmera: O repertório do arquiteto revelado em obras temporárias | Eduardo Scóz – São Paulo, 2009.

166 p.

Dissertação (Mestrado – Área de concentração: Design e Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: Carlos Egídio Alonso

1.Arquitetura Efêmera 2.Semiótica 3.Galeria Serpentine  
4.Design 5.Metabolismo 6.Pavilhão temporário

O mais triste de um passarinho engaiolado  
é que ele se sente bem.

Mario Quintana  
Pra viver de Poesia, 2008, p. 91

Aos meus pais Carlos e Tânia.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Carlos Egídio Alonso por fazer da arte tão essencial a este trabalho quanto ao dia-dia da minha vida.

Às professoras Maria Cecília Loschiavo do Santos, por sua crença contagiante no design, e à professora Elide Monzéglio, por sua crença em mim.

Ao meu grande amigo Raul, pelo companheirismo e solicitude nas horas menos prováveis.

Ao meu irmão Murilo, por não cobrar sequer os créditos na co-autoria deste trabalho.

Aos meus amigos paulistas Diegão, Gustavo, Luciana, Mari, Louise, Bruna e Cris por tornarem a passagem por São Paulo muito mais fácil do que o esperado.

Aos amigos Marcelinho, Diogo, Elisa, Renato e aos três mosqueteiros (que na verdade são quatro). Existem frases neste trabalho saídas da boca de vocês.

Aos meus amigos catarinenses, pelo bom humor que nunca cessou.

Aos meus avós, e em especial ao meu avô Joca, por me abrir as portas e iluminar o caminho.

À toda a minha família, por ter ficado perto de mim quando eu mais precisei.

Aos meus irmãos Júnior e Mônica, pelo amor incondicional.

Ao meu pai, por sempre acreditar neste trabalho, e à minha mãe, por duvidar.

## RESUMO

Esta dissertação visa entender as implicações do projeto arquitetônico no momento da execução de obras efêmeras, bem como busca elucidar os paradigmas essenciais a este projeto frente ao estágio avançado de depredação dos meios naturais em que o planeta se encontra. Entretanto, ainda que com a escassez de referências bibliográficas sobre o tema, na busca por esse pensamento analisaremos três pavilhões de verão da Galeria Serpentine executados por arquitetos de grande importância no cenário atual – acreditamos que o “conceito” em arquitetura fica plasmado na obra. A leitura desses objetos, organizados não verbalmente, necessita de um referencial capaz de elucidar a sintaxe do pensamento que o orienta, revelando através de dados icônicos e indiciais o repertório de seu projetista. Neste momento mostra-se fecunda a teoria da semiótica de Charles Sanders Peirce, não apenas para revelar o repertório do arquiteto e os paradigmas de projeto que o orientam, mas também para pesquisar de que maneira estes profissionais materializam seus pensamentos através da linguagem não-verbal da arquitetura. Por outro lado, o que se vê à exaustão em eventos comerciais é a utilização de semelhantes sistemas construtivos industrializados, dos quais o OCTANORM é o mais conhecido, o que garante a continuidade do processo moderno e a elevação da capacidade de montagem e desmontagem como valor principal da obra. As hipóteses aqui levantadas tomam estes sistemas como uma manifestação da continuidade e apontam para outras arquiteturas, ainda efêmeras, mas alheias a essa dinâmica e com especificidades que caracterizam um campo particular de estudo. A base epistemológica deste trabalho veicula muito a semiótica peirciana e a bibliografia fundamental que dá orientação à pesquisa tem origem na filosofia da arquitetura e na psicologia da percepção com diversos teóricos.

# ABSTRACT

This dissertation intends to understand the architectural project implications in the moment of the execution of ephemeral works, and tries to elucidate the essential paradigms to this project due to the advanced stage of depredation found within the planet's natural resources. However, even facing a bibliographic shortage on the theme, searching this thought, we will analyze three summer pavilions inside Serpentine Gallery, executed by well-known architects – we believe that the “concept” in architecture remains in this work. The reading of these objects, non-verbally organized, needs a reference capable of elucidating the thought syntax that guides it, revealing the designer repertory through iconic and inkling data. In this moment, Charles Sanders Peirce's theory is shown to be abundant, not only to reveal the architectural repertory and the project's paradigms that guide it, but also to find the way that these professionals turn their thoughts into matter through non-verbal architectural language. On the other hand, what is exhaustively seen throughout commercial events is the use of similar industrialized constructive systems, from which OCTANORM is the most known, what guarantees the continuity of the modern process and the elevation of the mounting and dismounting capability as the main value of the work. The hypotheses raised in here consider these systems as a manifestation of continuity and point to other architectures, still ephemeral, but disconnected to this dynamic and owners of specificities that characterize a particular field of study. The basis of this work, regarding the use of epistemology, features peircian's semiotics a lot and, the fundamental bibliography, that gives the research an orientation, has its origin in the architecture philosophy and in the psychology of perception defended by many theorists.

# SUMÁRIO

<b>1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS</b>	09
<b>2. JUSTIFICATIVA</b>	12
<b>3. OBJETO DE ESTUDO</b>	15
<b>4. OBJETIVO GERAL</b>	18
<b>5. OBJETIVOS ESPECÍFICOS</b>	19
<b>6. METODOLOGIA</b>	23
<b>7. REFERENCIAL TEÓRICO</b>	
7.1   Semiótica como ferramenta de leitura do não verbal	25
7.2   (Uma) Função da obra de arte	27
7.3   Sintaxe da Linguagem Arquitetônica	29
7.4   Percepção Ativa	37
7.5   Os Sujeitos da Percepção	41
7.6   Por que as obras se tornam obsoletas?	45
7.7   A obra efêmera e suas implicações	50
<b>8. SUPORTE TEÓRICO</b>	
8.1   O Metabolismo   Kisho Kurokawa	55
8.2   Sistema OCTANORM   Hans Staeger	88
<b>9. ANÁLISES   GALERIA SERPENTINE</b>	
9.1   Oscar Niemeyer   2003	105
9.2   Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura   2005	119
9.3   Rem Koolhaas   2006	143
<b>10. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	157
<b>11. BIBLIOGRAFIA</b>	159

## PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Os escritos de Charles Sanders Peirce fundamentam o referencial teórico desta dissertação, e assim revestem as análises com a semiótica, segundo a qual, todo signo permite sua leitura e estudo através de três eixos: um sintático, um semântico e um pragmático.

*Nível sintático ou Sintaxe* (primeiridade) – estudo das relações formais entre os signos;

*Nível semântico ou Semântica* (secundidade) – estudo das relações entre signo e objeto, das designações já existentes, tanto denotativa quanto conotativamente;

*Nível pragmático ou Pragmática* (terceiridade) – estudo do signo a nível de interpretante, do significado “real” que assume no uso e no contexto efetivos o signo “ao vivo”. (PIGNATARI, 1981, p. 139)

Em outras palavras, podemos dizer que nossa atenção no nível Sintático volta-se às qualidades formais do signo tal qual se apresentam; no Semântico, aos possíveis objetos relacionados por um ser interpretante; no Pragmático, ao uso efetivo que um interpretante realiza segundo seu repertório. Estamos, portanto, diante do atrito entre Forma, Função e Uso. Acreditamos que, nesse sentido, a semiótica peirceana se apresenta como instrumental adequado para análise e entendimento dos signos, pois permite revelar, com mais clareza, os processos de concepção, produção e vivência efetiva do signo criado (a arquitetura, em nosso caso).

As arquiteturas aqui analisadas comprometem-se com um dado paradigmático que, de modo geral, não se inseria entre as escolhas e renúncias de

projeto: a sua curta duração e/ou a sua mutabilidade. Desta forma alguns arquitetos contemporâneos lançam-se a resolver esses novos paradigmas de forma empírica. Sua sistematização e seu entendimento precedem qualquer preocupação para com a sustentabilidade, com o dado histórico que se transformará e com o estágio atual do processo de industrialização e suas conquistas tecnológicas.

A verdade é que arquiteturas efêmeras sempre existiram em todo o mundo, na forma de pequenas feiras, circos, apresentações teatrais, moradias nômades, etc. Entretanto suas implicações nunca foram tratadas com a devida importância, sequer eram vistas como arquiteturas, ou dignas de projeto arquitetônico. Materializavam-se de forma autóctone, através de técnicas primitivas herdadas.

A situação do planeta, à beira de um colapso energético e ambiental, obriga os arquitetos a mudarem de postura frente à edificação de obras cujas funções serão inevitavelmente substituídas, extinguidas ou transportadas de seu berço original em um curto espaço de tempo.

Nesse sentido, essas obras de arquitetura podem ser analisadas em seus diferentes níveis, como apresentados por Peirce, bem como ser entendidas as implicações que sua duração envolve. Sintaticamente devem, por hipótese, equilibrar seus materiais com certa leveza, diferentes das pirâmides que encerravam o desejo de serem eternas. A capacidade de uma obra se montar e desmontar implica novas posturas de projeto ao arquiteto, que passa a deixar para as gerações futuras, não mais uma forma cartesianamente resolvida, mas um manifesto ainda aberto a diferentes apropriações.



Foto Celio Maielo

*O tempo ri para todas as coisas, mas as pirâmides riem do tempo.*

(Velho provérbio árabe)

Quando orientada para sua desmontagem e remontagem, a Sintaxe de uma obra auxilia na “*ressemantização*”<sup>1</sup> do espaço no momento do seu reaproveitamento. Sintaxe e Semântica formam um par indissociável, uma não pode sofrer alterações sem que esta ação não interfira de alguma forma sobre a outra.

A análise triádica que se propõe, ostenta ainda um nível pragmático, que fala do uso efetivo do espaço. É através deste que o usuário cria um novo signo e atribui ao espaço uma significação idiossincrática.

Assim sendo, pode-se inferir que uma obra qualquer pode adaptar-se a um universo efêmero segundo os diferentes níveis do processo sígnico, diferente de como o faz uma obra perene. Ela acomoda sua função e sua forma a esse novo paradigma temporal, deslocando para o usuário as determinações de seus possíveis novos significados.

---

<sup>1</sup> O neologismo aqui inserido trata da atribuição de uma diferente função ao mesmo objeto em diferentes gerações. Se a semântica pode ser tratada como a função do objeto, numa relação de causa e consequência, sua ressemantização fala da alternância do primeiro referente, a causa, chegando a uma nova consequência.

## JUSTIFICATIVA

A contínua renovação das tendências de mercado e a incitada frustração pelo que não se tem, fundamentam a indústria de consumo, e toda a cadeia produtiva envolvida nesta dinâmica apressa-se em se adaptar.

Produtos novos são lançados e defendidos como indispensáveis, para se tornarem obsoletos antes mesmo de saírem das caixas; móveis devem ser substituídos de acordo com tendências frívolas alheias a necessidade do usuário; a publicidade faz uso de subterfúgios que semantizam artificialmente objetos e frustram seu caráter de uso efetivo.

Dentre as várias artes responsáveis pela criação de signos, encontra-se uma que emprega cerca de 50% dos recursos naturais do planeta, e é responsável pelo descarte de 20% de todo o lixo produzido pela sociedade: a arquitetura. (EDWARDS, 2004, p. 1)

Diante de uma realidade que estimula o consumo, o descarte e a troca, os arquitetos devem se atentar a novas prerrogativas de projeto, talvez para conter esse processo, talvez para minimizar suas conseqüências. Se há uma ordem estética, arbitrariamente imposta e, sob determinado aspecto, danosa à sociedade, a arquitetura necessita reconhecê-la e então assumir frente a ela uma postura crítica. Em diversos momentos o ato de se fazer uma obra arquitetônica se relaciona com a própria ordem estética em voga e pode apresentar alternativas que subvertam seus valores, minimizando o seu impacto ambiental, social e histórico.

A estética, como ordem arbitrada, precisa ser constantemente questionada pelas diversas manifestações artísticas. A arquitetura em especial possui um papel fundamental nessa contestação porque se apresenta à sociedade com um dado funcional ausente em outras manifestações artísticas, o que a torna quase indispensável. Assim sendo, é fácil entender a arquitetura como a arte mais vivenciada pela sociedade.

Como não poderia deixar de ser, à medida que o capitalismo desenvolveu suas potencialidades, ele influiu crescentemente sobre a atividade artística. O surgimento do mercado de arte transformou a obra artística em mercadoria e fez atuar sobre ela as mesmas forças que atuam sobre as demais mercadorias. Criou-se uma situação conflitual que todos os artistas modernos viveram, em maior ou menor grau. E a busca da novidade pela novidade tornou-se um valor da arte, em função do mercado. Mas como a obra de arte não tem a utilidade funcional da geladeira e do liquidificador, essa busca da novidade, nela, levou à sua desintegração formal e ao que hoje se chama de arte conceitual — a não-arte.

Ferreira Gullar - Site da Revista Continente - Edição 20 - Ago/2002

Vendo a profusa inserção da arquitetura na sociedade e percebendo seu poder de propor uma reorientação de rumo desta (seja pela função que gera, seja ao manifestar um dado ideológico e estético), não se pode isentá-la da responsabilidade sobre os efeitos que causa. A verdade é que a arquitetura não é a culpada pela preocupante escassez de recursos que se avoluma, mas sem se posicionar para minimizá-la, dela torna-se cúmplice. Os arquitetos precisam se adiantar em investigar novos paradigmas e se apressar em resolver conseqüências danosas relacionadas ao seu processo projetivo.

Aqui chegamos a uma inferência axiomática para esta pesquisa. Se reconhecermos na obra um dado ideológico, um manifesto não verbal de um arquiteto (teoricamente também um urbanista pensador da cidade e da relação da obra com o todo), reconheceremos nela também o repertório do seu arquiteto e suas opiniões sobre seu tempo. Investigar obras efêmeras, de arquitetos prestigiados e com longa produção tanto acadêmica como profissional, se faz imperativo, pois a natureza dessas obras assemelha-se à condição de mudanças cada vez mais aceleradas em que nos encontramos. Tudo tende a ser efêmero; tudo tende a passar do essencial ao descartável num piscar de olhos. Esse nosso estudo pode desvendar enlaces entre a arquitetura e o seu fazer, minimizando gastos, otimizando espaços e facilitando o uso.

#### EXPERIÊNCIA PESSOAL

Minha atuação como arquiteto, pensando a edificação de espaços expositivos temporários, levou-me a questionar o impacto ambiental dos materiais empregados em estandes quando do seu descarte. Diversos eventos temporários de diversas naturezas acontecem ciclicamente em todo o mundo, e este caráter repetitivo bastaria para justificar o reaproveitamento destes materiais. Entretanto, apenas uma pequena parcela dos projetos tem esse reaproveitamento entre suas prerrogativas de concepção, inscrito em seu desenho.

A existência de arquiteturas que se desmontavam, se re-aproveitavam ou desapareciam, conduziu-me a uma reflexão sobre o tema da efemeridade. Em um ambiente de Exposições, favorecidas pelo forte capital empresarial, duas qualidades em constante atrito, a efemeridade e a sustentabilidade, podem ser atributos de um mesmo projeto?

## OBJETO DE ESTUDO

Como dissemos anteriormente, o presente trabalho faz uso da semiótica para dar conta dos processos de formação de sentidos produzidos em arquiteturas efêmeras. Entender o fenômeno da percepção neste tipo de arquitetura implica um recorte onde o sistema construtivo seja adaptado ao precoce desaparecimento da obra.

Percebemos que obras temporárias em eventos comerciais de fato não se vêm obrigadas a responder pelo impacto sócio-ambiental gerado pelo descarte dos materiais nelas empregados ou pelo desaparecimento do dado histórico que elas representam. Seu pensamento parece se alinhar a uma estética meramente comercial, que aprova a condição industrial/produtiva em que se encontra a sociedade. Entretanto o desenvolvimento desta pesquisa nos conduziu a percorrer o pensamento teórico/prático que recorrentemente aparecia nas bibliografias estudadas; o “Metabolismo” de Kisho Kurokawa, que por sua vez nos levou à análise de obras com a mesma natureza efêmera, mas com uma ideologia contestadora e atentas a diversos novos paradigmas contemporâneos. É o caso dos pavilhões de verão da Galeria Serpentine em Londres.

Anualmente um arquiteto de prestígio e reconhecimento internacional é convidado para elaborar o projeto de um pavilhão nos jardins à frente da Galeria que se encontra no parque londrino de Kensington. A obra deve permanecer ali por cerca de dois meses para depois ser desmontado e vendido ou leiloado.

O caso da Galeria Serpentine se mostra fecundo para esta pesquisa, pois se distancia de objetivos comerciais, como o que acontece com as grandes feiras de produtos que se repetem ano a ano. Esse distanciamento se dá pelo caráter investigativo

e livre do pensamento de seu arquiteto. O seu programa é simples. O espaço criado deve abrigar um pequeno auditório para eventos, palestras, mostras de filmes e um café, enquanto exhibe o trabalho de seu arquiteto. Em outras palavras, enquanto um estande de uma feira comercial deve evidenciar um produto de uma indústria qualquer, no pavilhão da Serpentine é exposto o pensamento de um arquiteto. A aprovação pela diretoria só acontece com a observância de dois requisitos principais: o primeiro é o respeito à duração do evento, para que o pavilhão seja facilmente desmontado sem danos e remontado por seu comprador. O segundo fala sobre a escolha do arquiteto. Ele deve ser notoriamente reconhecido internacionalmente e não ter ainda edificado nenhuma obra em solo londrino.

Estes dois requisitos parecem objetivar a leveza da obra e elevar o nível da discussão sobre a arquitetura gerada. A atenção de críticos à espera da primeira obra do arquiteto na cidade fiscaliza seu desenvolvimento e traz questões paradigmáticas recém eclodidas – além de conscientes do seu posicionamento enquanto dado efêmero – à concepção de projeto.

Pode-se inferir deste objeto uma sintaxe menos camuflada, preocupada em ajudar a definir o papel da arquitetura na sociedade. Desta forma, opõe-se à maioria dos estandes de feiras comerciais que, ainda que efêmeros, travestem-se de qualidades que de fato não possuem, na tentativa de promover determinado produto.

Se, sob alguns aspectos, esses estandes de feiras comerciais permitiam a reutilização da sua estrutura, não desenvolviam o pensamento arquitetônico em nenhuma outra direção; sequer advogavam por alternativas de adaptabilidade que

podiam estender-se para obras menos efêmeras. Trabalhavam com sistemas construtivos novos e industrializados, mas mantinham arraigadas suas velhas concepções arquitetônicas advindas de outros sistemas, daqueles cuja materialidade visavam a perenidade da obra.

Assim sendo, este trabalho se lança na tarefa de analisar três diferentes obras de três diferentes arquitetos, dos pavilhões de verão da Galeria Serpentine de 2003, 2005 e 2006.

A determinação epistemológica deste recorte nasce justamente da necessidade de se estabelecer os condicionantes tanto técnicos como lingüísticos de arquiteturas efêmeras. Deixamos de lado o modelo mais difundido na sociedade, por acreditar que os significados ali encerrados falam apenas de alternativas ligadas à venda de produtos e o mantimento do ciclo comercial como se encontra hoje. Já a análise do modelo estabelecido pela Galeria Serpentine parece apontar para alternativas arquitetônicas às mudanças paradigmáticas da sociedade.

Longe de um objetivo comercial, os arquitetos podem tergiversar livremente sobre seus ideais, através de uma obra expositiva que tem seu próprio trabalho exposto.

## OBJETIVO GERAL

Em meio a mudanças cada vez mais rápidas e de naturezas diversas na sociedade, a arquitetura, como expressão artística e repertorial de quem pensa e vivencia a cidade, tem uma responsabilidade diária com a construção do futuro.

Frente a essa realidade cabe aos teóricos desta arte funcional desvendar suas implicações com o uso efetivo que ela gera, bem como posicionar-se frente aos paradigmas que se transformam o tempo todo na sociedade, podendo assim alterar o curso da sua história e, como dissemos anteriormente, produzir significados novos requalificando hábitos e costumes.

Este trabalho tem como objetivo principal estudar arquiteturas efêmeras desvinculadas do ciclo de produção industrial atual para clarear o pensamento inscrito nas sintaxes dessas obras. Seu desprendimento de sistemas modulares, usados à exaustão, permite expressar livremente, tanto na sua forma final quanto na forma do seu fazer, as vontades, escolhas e renúncias do seu projetista. Entendendo a obra como uma manifestação repertorial do arquiteto, pode-se elucidar o dado ideológico e as informações nela inseridas para só então entender as implicações, ainda ignoradas, de obras efêmeras na sociedade.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Diante do desenfreado processo de mudanças na sociedade, refletido na arquitetura através de outro desenfreado processo de adaptação a novos paradigmas, cabe ao arquiteto discutir as questões intrínsecas a essa dinâmica que já começa a causar danos preocupantes ao sistema social e natural em que se insere. O meio ambiente além de ser o local da inserção e o fornecedor da matéria prima para os novos paradigmas, é também quem recebe os espólios do descarte material do paradigma anterior, da obra e dos processos de industrialização e transporte de seus materiais.

Tentamos nesse nosso estudo, enquanto analisamos um recorte de obras temporárias, entendermos as implicações do arquiteto, ainda sobre a prancheta, frente às mudanças cada vez mais rápidas da sociedade de consumo.

Sendo assim, parece evidente durante este percurso resolver alguns questionamentos inerentes a execução de uma arquitetura efêmera.

1. Reconhecer parâmetros que avaliem como se forma o sentido em uma obra arquitetônica.

É parte indispensável deste estudo entender através de que processos os arquitetos inserem informações em suas obras e como elas são transformadas em uso pelos diferentes personagens da sociedade.

Através de uma metodologia de estranhamento da obra, clarificar as reais intenções de projeto, suas escolhas e renúncias, para de certa forma revelar o repertório

de seu arquiteto e esclarecer seu pensamento sobre as questões contemporâneas relacionadas a obras efêmeras.

## 2. Estudar o sistema construtivo mais utilizado em eventos efêmeros

Este questionamento diz respeito ao objeto que deu origem à nossa pesquisa e suas implicações enquanto arquitetura temporária.

Em meio a uma rotina onde o sujeito é refém de astuciosas táticas de consumo, encontram-se as feiras comerciais; eventos sistêmicos e cíclicos que tergiversam novas tendências de mercado enquanto se materializam para logo sumirem. Por hipótese, esses eventos fornecem um programa de extraordinária fecundidade para o desenvolvimento de uma obra sustentável, pois seus projetistas e arquitetos são encarregados de criarem ou fazerem uso de sistemas construtivos reutilizáveis.

O poder coercitivo dos estandes destas feiras deve ser inversamente proporcional à sua duração, ou seja, em um curto período de exposição devem constranger o visitante a aceitar como verdade duradoura o que de fato é apenas um ardil muito bem ostentado.

Essa dinâmica abastece de recursos os elaboradores desses espaços que vêm em suas mãos um momento único de exercício de projeto. As feiras comerciais, dentre o elenco de ações promocionais das empresas, são as protagonistas no lançamento de novos produtos e tendências. Nutrem-se de um orçamento quase irrestrito responsável pela edificação do estande e de sua desmontagem. Como pressuposto se estabelece que

esta desmontagem implique a reciclagem de seus espólios ou a total reedificação do estande em outro espaço.

Esta oportunidade, que une um fomento ininterrupto, um projeto cíclico e quase sempre o mesmo sistema construtivo, parece ser o campo ideal para entender como duas qualidades em constante atrito, a efemeridade e a sustentabilidade, são atribuídas à mesma obra pela maioria dos projetistas através do mesmo sistema construtivo.

3. Entender a complexidade e novos paradigmas contidos em obras efêmeras.

É evidente que a arquitetura enquanto dado ideológico posiciona-se frente a todos os paradigmas de seu tempo, afirmando-os, opondo-se a eles ou mesmo ignorando-os. De qualquer forma, revela o repertório do seu arquiteto e sua opinião diante, por exemplo, da necessidade regenerativa de uma obra ou de seu descarte e substituição.

Enquanto essas questões são discutidas, revela-se, claramente como seu pano de fundo, a forma que cada arquiteto discursa sobre as relações de sua arquitetura com o frenesi de mudanças aceleradas pelo consumo que todos causam e ao mesmo tempo são acometidos. Cabe a esta pesquisa individualizar obras de vanguarda, que deixam de lado algumas imposições mercadológicas por não objetivar a continuidade do sistema vigente e, por isso mesmo, conseguem revelar novas formas de pensar a arquitetura como manifestação de arte utilitária.

Por fim, entender como se processa a cognição de uma obra efêmera que, por essência, participa pouco da vida do usuário. Essa rápida dinâmica que não chega a transformar a obra em algo cotidiano, a mantém no nível do estranhamento constante. Uma obra que tem hora marcada pra deixar de existir dialoga de forma diferente com seu usuário. Há que se prever uma “pressa” por seu entendimento maior do que em uma obra que sempre estará à disposição. Entretanto, mesmo com esse caráter transitório, deixa-se marcar interferindo e ampliando repertórios.

## METODOLOGIA

Nossa pesquisa se orientou primeiramente por uma coleta de dados sobre obras efêmeras e escritos acerca deste tema. Este primeiro passo de caráter exploratório<sup>2</sup> se mostrou necessário para ajudar a elaborar e organizar o conhecimento dos poucos exemplos teóricos e práticos à disposição. Este alargamento repertorial se mostrou extremamente rico evidenciando diversos questionamentos que por si só pareciam validar a pesquisa.

A falta de compilação sistematizada e a escassez de trabalhos a respeito de determinadas obras recém finalizadas exigiram uma abordagem qualitativa<sup>3</sup> do recorte orientada por uma fundamentação teórica com base na semiótica de Charles Sanders Peirce.

Essa orientação qualitativa foi delimitada pelo estudo de três momentos diferentes. O primeiro trata do movimento Metabolista, pelo maior desenvolvimento teórico/prático sobre arquiteturas efêmeras. Num segundo momento percorremos o sistema construtivo mais utilizado em todo o mundo em arquiteturas efêmeras para expor suas implicações no projeto e as informações nele retidas – o OCTANORM. Por

---

<sup>2</sup> A pesquisa exploratória não requer a elaboração de hipóteses a serem testadas no trabalho, restringindo-se a definir objetivos e buscar mais informações sobre determinado assunto de estudo. Tais estudos têm por objetivo familiarizar-se com o fenômeno ou obter uma nova percepção dele e descobrir novas idéias. CERVO, Amado L.; BERVIAN, Pedro A.; DA SILVA, Roberto. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007, p. 63

<sup>3</sup> Envolve a obtenção de dados pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada, na busca de compreender os fenômenos segundo as perspectivas dos participantes da situação investigada. Godoy, A. S. Introdução a pesquisa qualitativa e suas possibilidades. Revista de Administração de Empresas. São Paulo, v. 35, n. 2, mar/abr, 1995, p. 57-63.

fim, analisamos três obras de diferentes arquitetos de renome internacional, que à luz do referencial teórico previamente construído, evidenciaram conceitos através da exposição de seus repertórios diferentes.

Estas análises caminham do uso efetivo, passam pela função inicialmente inscrita no espaço para então chegarem à forma pura, icônica e guardiã das intenções do projeto. Entre idas e vindas, percorrem esses três eixos indissociáveis, ainda que com ênfases diferentes. **Dessa maneira, objetiva desvendar os mecanismos de formação de sentido que em obras efêmeras operam, através da identificação dos seus paradigmas e onde eles interferem nos processos projetivos e propositivos.**

Nosso trabalho não tem por objetivo realizar um quadro comparativo entre as arquiteturas levantadas, suas formas e seus sistemas construtivos. É pertinente a ele apenas separar, entre seus diferentes paradigmas, o que é essencial do que é dispensável e ajudar a identificar as reais implicações de um projeto de curta duração no pensamento arquitetônico/artístico.

# REFERENCIAL TEÓRICO

## 1 | Semiótica como ferramenta de leitura do não verbal.

Os sistemas lingüísticos nos conduzem a uma análise do discurso não verbal que caminha transversalmente por suas categorias semânticas, seus arranjos estruturais, os princípios estilísticos e “gramaticais” que o orientam, assim como dão medida à dimensão sintagmática que nenhuma linguagem pode preterir.

O fazer semiótica não é apenas fazer a idéia vir à tona numa gradação superficial e hipotética, menos ainda desencavar o sentido de nossas aproximações com um signo que nos é oferecido a acolher. Como aponta LANDOWSKI (1995), é também tentar compreender num segundo grau, o que faz com que compreendamos de tal maneira, e não de outra, o que compreendemos.

Esta fenomenologia que aproxima objetos e significados revela fugazmente o entendimento de diversas prerrogativas de projeto que conduzem, por sua vez, a paradigmas considerados imanentes da vida contemporânea. Para a eleição e renúncia das reiterações formais que nos conduzem a um entendimento da obra, o modelo de análise que este trabalho desenvolve é o da semiótica traçada por Charles Sanders Peirce. Resulta daí que várias manifestações sígnicas podem ser inferidas como textos não verbais.

Segundo argumenta BARROS (1990, p. 7), texto é um todo de sentido obtido através da articulação dos elementos constituintes mínimos, segundo possibilidades combinatórias que os põem em relação. Portanto, o sentido de um texto é

dados pelo resultado das “relações” que estes elementos mínimos estabelecem entre si, e não somente pela sua “somatória”. São estes arranjos combinatórios, estes procedimentos relacionais, que articulam e organizam a sua manifestação. Em outras palavras, o todo é mais que a soma de suas partes.

O entendimento da acolhida estética dos signos não verbais erige-se a partir da articulação dos seus paradigmas, ou do que se convencionaram chamar de “formantes”, as menores unidades da expressão. Os formantes podem ser de várias ordens, e sua participação na constituição do significado do sintagma deve ser examinada por meio de procedimentos relacionais. Da percepção de um formante inserida em um contexto, pode-se dizer que é diversa de quando isolado ou inserido em outro contexto.

A percepção das diferentes classes de elementos, e das diferentes espécies de relações, corresponde a diferentes modos de organização de um todo, que dependem ao mesmo tempo de condições objetivas e subjetivas. A correspondência que se pode estabelecer, entre os membros naturais de um todo articulado e certos elementos objetivos, não se mantém, geralmente, quando esses mesmos elementos pertencem a outro conjunto objetivo. Uma parte, num todo, é algo distinto dessa parte isolada ou em outro todo, por causa das propriedades que deve ao seu lugar e à sua função em cada um deles. A mudança de uma condição objetiva pode ora produzir uma mudança local na forma percebida, ora traduzir-se por uma mudança nas propriedades da forma total. (GUILLAUME, 1966, pp.13)

O estudo da significação implica o elenco dos excitantes da percepção atenta a uma dada forma e, como a síncope, a supressão ou simples deslocamento de seus elementos interferem na cognição do todo. A forma, portanto, é uma função de diversas variáveis e, como já foi dito, algo diferente da simples somatória dos seus muitos elementos.

Essa assertiva da teoria da forma é fundamental na análise de todo e qualquer texto. Cada movimento no plano da forma leva a um reposicionamento no plano do significado, numa relação de pressuposição recíproca. No percurso da análise, enquanto busca dos efeitos de sentido a apreender, são verificados elementos recorrentes e como eles se manifestam sintaticamente. Essas recorrências indiciam as escolhas e renúncias do projetista e revelam as significações da materialidade da obra.

Toda obra de arte é signo e todo signo é sempre um ser-para-outro. Todo objeto estético é uma expressão de comunicação que pressupõe a existência de dois indivíduos: o produtor e o consumidor. O significado da obra se estrutura sempre entre essas duas camadas: em um conteúdo manifesto, expressa a consciência do consumidor; em um conteúdo latente, a do produtor.

Entretanto, “Não se projeta nunca para, mas sempre contra alguém ou alguma coisa” (ARGAN, p.53). O “argumento” defendido pela obra não expressa apenas a consciência desses dois protagonistas. Combate, em última análise, outros dois actantes, o antagonista do produtor e o antagonista do consumidor.

A obra é, portanto, um discurso polifônico; carrega, indiferentemente de como se materializa, as vozes de ideologias distintas.

## 2 | (Uma) Função da obra de arte

Por uma dinâmica complexa e anterior à sua aquisição, os objetos adquirem uma capacidade de atrair os homens. De início, são elementos inertes, fetiches que, mesmo sem agir, determinam nossas ações. Atuam, portanto, não como coisa em si, mas na interação sujeito/objeto.

As coisas passam então a determinar o modo de vida dos indivíduos, aos quais deveriam servir. Uma vez consumada essa inversão entre sujeito e objeto perde-se também o limiar entre meio e fim, e isto é o fundamento da alienação.

Segundo LALANDE (1999, pp. 43) a caracterização de alienação não é a falta de adaptação do homem ao seu meio, pois acredita ser impraticável a total concordância dos juízos, idéias e raciocínios com os fenômenos do mundo. Por definição, aceita apenas os casos de excesso, que se dão a priori por deficiência física ou mental, ou por uma derivação de conduta motivada pela imersão em determinada dinâmica; se aliena então aquele que se exaspera do sistema.

Por isso necessitamos de objetos que sejam capazes de desvelar nossa subjetividade oculta, nossa essência humana: carecemos de coisas que nos digam a verdade, que iluminem nossa experiência obscurecida pela alienação. Esses objetos são as obras de arte. (PULS, 2006, p. 11)

A arte tem por finalidade se distanciar da vida cotidiana para que, após sua contemplação, possamos desejar um fim diferente do que orienta hoje nossa existência. Na arquitetura um pensamento semelhante se manifesta. Diante do exaurir de recursos naturais em que se vive, e da total imersão do processo produtivo de bens de consumo em um universo em constante metamorfose, parece evidente a necessidade de se buscar novos paradigmas tecnológicos, novas diretrizes de projetos e até mesmo um novo alinhamento estético.

### 3 | Sintaxe da Linguagem Arquitetônica

Lili vive no mundo do faz de conta...

Faz de conta que isto é um avião.

Zzzzzuuu...

Depois aterrizou em um piquê e virou um trem.

Tuc tuc tuc tuc...

Entrou pelo túnel, chispando.

Mas debaixo da mesa havia bandidos.

Pum! Pum! Pum!

O trem descarrilou.

E o mocinho?

Onde é que está o mocinho?

Meu Deus! onde é que está o mocinho?!

No auge da confusão, levaram Lili para cama, à força.

E o trem ficou tristemente derribado no chão,

Fazendo de conta que era mesmo uma lata de sardinha.

(Mario Quintana; Sapato Florido, 1948)

O entendimento do espaço construído passa fundamentalmente pelos mecanismos da percepção e pela compreensão da linguagem arquitetônica. Entendendo o objeto de estudo como um texto a ser lido, torna-se imprescindível em um primeiro momento decifrar a “gramática” que o rege, a sintática que une seus constituintes e oferece signos à interpretação.

Esta gramática se apresenta como uma linguagem não-verbal, como um texto poético onde o significado está fundido com a maneira de dizer e se apresenta de forma sincrônica, imediata.

Segundo Arnheim, o ver está ligado inextricavelmente a uma busca por sentidos naquilo que é visto:

O pensamento psicológico recente nos encoraja então a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. A percepção realiza ao nível sensorio o que no domínio do raciocínio se conhece como entendimento. O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender.  
(ARNHEIM, 1994, p. 39)

A partir desta descrição do ver como processo subjetivo e espontâneo, podemos elencar os desdobramentos teóricos de DONDIS (1997) sobre o alfabetismo visual, no intuito de cristalizar aquilo que definimos como *sintaxe da linguagem visual*.

Para Dondis, os elementos básicos da comunicação visual são as unidades morfológicas de um texto imagético, pois

Sempre que alguma coisa é projetada e feita, esboçada e pintada, desenhada, rabiscada, construída, esculpida ou gesticulada, a substância visual da obra é composta a partir de uma lista básica de elementos. Não se devem confundir os elementos visuais com os materiais ou o meio de expressão, a madeira ou a argila, a tinta ou o filme. Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opção e combinações seletivas.

(DONDIS, 1997, p. 51)

A priori, o emprego de técnicas combinatórias é o que possibilita a expressão formal de uma obra. A técnica fundamental é o contraste por ser a “força que torna as estratégias compositivas mais visíveis” (DONDIS,1997). Essas estratégias podem ser organizadas em pares opostos, de acordo com suas significações complementares, como equilíbrio e instabilidade. Segundo Dondis, o contraste é a técnica visual mais dinâmica que se manifesta numa relação de polaridade com a técnica oposta, a harmonia. Depois do contraste, o equilíbrio é o princípio mais importante das técnicas visuais. Essa importância está relacionada ao mecanismo de funcionamento da percepção humana e na grande necessidade de sua presença. Pode ser definido como uma estratégia em que existe um centro de suspensão num ponto equidistante de dois pesos. A instabilidade manifesta o oposto da idéia de equilíbrio. Podem ser apontadas também como técnicas compositivas de grande importância: simetria e assimetria, regularidade e irregularidade, unidade e fragmentação, economia e profusão, previsibilidade e

espontaneidade, calma e êxtase, sutileza e ousadia, anulação e destaque, transparência e opacidade, simplicidade e complexidade.

Entretanto o entendimento desses opostos não é simples. Na verdade, em arquitetura podemos tratá-lo como um pêndulo constantemente oscilando entre extremos. O sentido de uma obra, seus valores e significados não são facilmente condensáveis numa forma. O arquiteto é obrigado a trabalhar com o repertório do outro, através de paradigmas oscilantes.

No moderno surge o paradigma “forma segue a função” com Mies Van de Rohe, como uma crítica aos já delongados preceitos neoclássicos. Entretanto após sua consolidação, viu-se um esforço em reduzir toda a sua sintaxe, até chegar a um ponto onde nem mais seus arquitetos a entendiam. No empenho por torná-la factível, ficaram pelo caminho seu significado de vanguarda artística e sua tensão com a ordem existente, tornando-se a nova ordem.

Com a consolidação da simplificação racional como nova ordem arquitetônica surgiram também seus críticos, defendendo uma arte desprendida, ligada a vida e ao ser humano, complexo por natureza. Podemos aqui retornar aos escritos de Venturi e Kurokawa, distintos em formação e nacionalidade, mas sensíveis ao exercício da liberdade frente à norma.

Moneo descreve a crítica de Venturi em seu *Complexidade e Contradição em Arquitetura* como um exercício de análise e reflexão que não pedia a rendição imediata do leitor frente à evidência das provas. Venturi se propõe a encontrar e

descobrir os mecanismos de que os arquitetos têm-se servido para alcançar a complexidade, ambigüidade e a tensão em suas obras.

A ambigüidade, a que se refere, se manifesta nas obras através do que se oferece ao usuário iconicamente através do ordenamento e da convivência de termos contraditórios. Em busca do entendimento da sintaxe arquitetônica parece inevitável falar de Venturi, que se propõe a encontrar e descobrir os mecanismos que têm servido aos arquitetos e resultam em complexidade, ambigüidade e a tensão em suas obras.

Los arquitectos no pueden por más tiempo dejarse intimidar por el lenguaje puritanamente moralista de la arquitectura moderna ortodoxa. Prefiero los elementos híbridos a los puros, los que aceptan compromisos a los “limpios”, los distorsionados a los “obvios”, los ambíguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, los que buscan en acuerdo a los “excluyentes”, los redundantes a los sencillos, los que hablan del pasado a aquellos que son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitralidad confusa frente a la necesidad obvia. Me manifiesto en pro del *non sequitur* y proclamo la dualidad.

Estoy a favor de la riqueza de significados frente a la claridad de significados; de las funciones implícitas frente a las explícitas. Prefiero “ambos y al mismo tiempo” a “uno u outro”, el Blanco y el negro, y algunas veces el gris, al Blanco o al negro. Una arquitectura válida conoce muchos niveles de significado y diversos focos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene una especial obligación para con el todo: su verdad debe estar en la totalidad o en sus

implicaciones. La arquitectura debe incorporar la dificultosa unidad de la inclusion más asumir la fácil unidad de lo exclusivo. Más no es ser menos.

VENTURI, 2004, p. 22-23.

Segundo Moneo, Venturi insiste na importância de aceitar os elementos tradicionais da arquitetura, através de sua manipulação:

Mediante la organización no convencional de partes convencionales [el arquitecto] es capaz de crear nuevos significados dentro del todo.[...] Cosas u objetos familiares vistos en un contexto inesperado se convierten en algo perceptiblemente nuevo a pesar se ser viejos.

VENTURI, 2004, p. 50.

Uma nova combinação para antigos elementos aparece em seu texto como forma sempre disponível de chamar a atenção do usuário para determinado aspecto da obra.

Modificando o añadiendo elementos convencionales a otros elementos exitentes [los arquitectos] pueden, mediante su cambio de contexto, conseguir el mayor efecto con los menores médios.

VENTURI, 2004, p. 11.

Essa capacidade de adquirir um novo significado é justificada por Venturi através de um princípio que ele denomina “inflection”.

[...] es el modo en el que el todo acepta más el hacer uso de la naturaleza de los elementos individuales que lo componem, que de su posición o su número”. VENTURI, 2004, p. 91.

A arquitetura como qualquer expressão artística não guarda seu significado no número de elementos que a compõe, no cálculo de sua estrutura ou na visualidade que se apresenta impositiva numa primeira acolhida. A natureza desses elementos exerce, como bem percebe Venturi, um papel fundamental na significação do espaço encerrado. Se sua composição no vazio estabelece uma relação icônica e indicial com outro signo no repertório do usuário, sua qualidade enquanto objeto único parece pousar sobre um ninho puramente icônico, salvaguardando o caráter híbrido do signo.

A significação de uma obra é complexa. Depende tanto do repertório que a faz quanto do repertório que a acolhe, e se expressa não somente no plano da função pura como prevêem os modernistas. Há a necessidade de se deixar de lado a função primeira da obra para acolher as várias interpretações que ela pode provocar. A forma do fazer quando se torna um padrão, tende a abandonar boa parte dos argumentos que são capazes de produzir no juízo de valor do usuário sobre o espaço.

A arquitetura como texto não-verbal (e poético) não pode resignar-se à resolução da forma pela função. Oscilando entre um conteúdo latente e outro manifesto, o significado precisa ser inserido tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo, como bem observa Venturi:

Sin embargo, la obligación para con el todo de una arquitectura de la complejidad y la contradicción no implica que el edificio quede sin resolver. Poetas e dramaturgos reconocem que hay en sus obras dilemas sin solución: la validez de las preguntas y la viveza del significado son quines hacen que las obras de arte vayan más allá de la filosofía. La meta de un poema puede ser la unidad de expresión tanto más que la consistencia en la presentación del

contenido. [...] Un edificio puede ser más o menos incompleto en la expresión de su programa y en su forma”. VENTURI, 2004, p. 101.

KOOLHAAS também se desprende do determinismo funcional quando afirma que algumas obras primam por “Um máximo de programa e um mínimo de arquitetura [...]”. Assim esses autores parecem caminhar lado a lado na direção de resoluções espaciais que exijam mais do usuário e menos da obra, deixando espaços intersticiais para a vida, real matéria da arquitetura.

Enquanto Venturi exalta a complexidade frente à simplicidade, Kurokawa fundamenta sua crítica na falta de expressão da vida no racionalismo moderno. O arquiteto japonês vê o ser humano como um ser complexo, efêmero por natureza e inoperante em extremos. Defendendo a arquitetura como reflexo dessa complexidade, Kurokawa se esforça em integrar valores ao invés de separá-los. Em diversas obras e em diversos trabalhos escritos, ele ilustra e disserta sobre o seu mais importante conceito: a simbiose.

Em um dos capítulos, trataremos deste conceito bem como de outros relacionados ao Metabolismo, movimento encabeçado por Kurokawa cujos ideais obtiveram êxito na execução de diversas obras claramente críticas ao modernismo.

## 4 | Percepção Ativa

A imagem da obra arquitetônica criada e então percebida não é apenas visual. Sua forma é oferecida a todos os sentidos sincronicamente, quando gera um

signo diferente, uma representação construída na mente do interpretante. Signo diferente, pois nenhuma representação é capaz de exaurir o objeto; é um gesto que utiliza processos que dão conta parcialmente do objeto representado.

A representação, se não é imperfeita, é sempre e fatalmente parcial.

A apreensão da obra arquitetônica se dá pela imersão do sujeito e de todos os seus sentidos em determinado espaço, e por mais dicotômico que pareça, essa imersão ocorre comumente de forma passiva e desatenta. Como observa Arantes, essa acolhida ocorre coletivamente e sob a forma de distração porque nossa relação com o edifício é

... em primeiro lugar utilitária, devido a necessidade básica do homem de abrigar-se, e só secundariamente contemplativa. O nosso contato com a arquitetura teria sido, pois, desde sempre, eminentemente tátil, isto é pragmático, criando hábitos que liberam nossa atenção, mantida sem esforço, basicamente descontínua, superficial e difusa, em oposição ao que seria uma recepção ótica, contemplativa, atenta, polarizada – como tradicionalmente era solicitada pelas demais artes e que é cultivada pelos viajantes à cata de emoções estéticas diante de monumentos arquitetônicos (já fora do circuito que define o uso coletivo do objeto percebido, à margem da vivência cotidiana). Logo, o ótico e o tátil se opõem da mesma maneira que arte aurática e tecnológica, ou obra de arte única e reproduzida tecnicamente”.

ARANTES, 1993, p. 23-24.

Segundo Pignatari (1968), qualquer universo polissensorial de formas (visuais, olfativas, sonoras, gustativas) é um universo icônico que não se encaixa na

linguagem verbal, pois esta não consegue tratar daquilo que faz deste universo um sistema formal único. Seu entendimento só pode ser captado por apreensão direta.



*Azul... azul...*

*Azul e Branco*

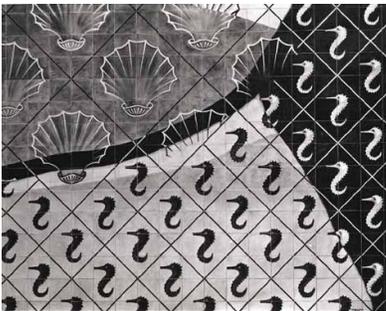


*Azul e Branco*

*Azul e Branco*

*Azul e Branco*

*Azul e Branco*



*Concha...*

*e cavalo-marinho*

Vinícius de Moraes, *Azul e Branco*, poema em  
louvor do edifício do Ministério da Educação.

Ministério da educação Rio de Janeiro

Fonte: [www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)

Admite-se, pois, que o espaço arquitetônico possui uma linguagem própria, icônica e analógica, manifestada através de sua representação, não apenas visual, mas polissensorial e regida por paradigmas próprios.

“[...] la arquitectura está abierta a análisis, como cualquier outro aspecto de la experiencia, y se hace más vivida por medio de comparaciones.” VENTURI, 2004, p. 18.

Das diversas implicações que se estabelecem entre o espaço real e o espaço percebido sobressaem as que são capazes de revelar o que o usuário deseja, despreza, ignora ou tolera. Em outras palavras, o repertório do usuário se faz em uso.

A transformação do espaço é a história do seu uso escrita pelo usuário e o seu significado dependente do desenvolvimento repertorial deste usuário.

Eu sempre espero que o ontem vá melhorar.

Charlie Brown/Charles M. Schulz

Espaço e informação fazem-se mutuamente. Não obstante, é possível prever alterações espaciais sempre que um novo estímulo provoca novo aprendizado ou comportamento. O espaço percebido não é o caos total, tampouco a organização absoluta. É mais facilmente entendida como uma rua onde sempre há homens trabalhando, pois sua ordem está em processo.

A informação inferida dos espaços molda comportamentos, ações, valores, usos, hábitos, crenças e expectativas, ou seja, é condicionante da vida em sociedade que se sabe limitada e guiada, sem querer insinuar, contudo, qualquer perspectiva determinista ou positivista do processo perceptivo.

O que abstrai do espaço seu valor arquitetônico não é uma percepção direta e clara. A acolhida espacial por parte do seu usuário se dá no nível do uso e da função; através de um raciocínio contíguo, portanto elementar, sugere idéias que se associam linearmente pela experiência cotidiana. Pode-se inferir que o signo percebido se distancia do signo criado, e em última análise se aproxima de um novo símbolo gerado pelo uso. O hábito e o cotidiano tornam o signo se não ilegível, certamente difuso, onde a leitura é feita preguiçosamente pela lógica.

A associação de idéias supõe obediência a uma regra pela qual as idéias nascem umas das outras, organizadas pela natureza daquela regra associativa que as comanda. (PEIRCE, 1977, p.148).

Assim, Peirce observa as duas formas pelas quais as idéias se associam. Por força do hábito, como já visto, ou do contrário, por um raciocínio mais elaborado, que apela para um aspecto criativo. Aquilo mesmo que chama de associação por similaridade, a partir da natureza de duas idéias que se aproximam por força de alguma semelhança.

Esta maneira de associação por similaridade traz consigo uma possibilidade de leitura explorada neste trabalho – superar a opacidade criada pelo uso do espaço é o objetivo de uma percepção atenta, e seu método, o estranhamento, gera conhecimento a partir da

informação retida de forma pan-sensorial. A associação por similaridade tenta assim buscar os paradigmas que moldam a arquitetura e a informação nela retida.

O espaço possui potencialidades para gerar informação e significado, através do repertório do usuário ao se debruçar sobre este signo. Entretanto o uso do espaço faz desse interpretante um ser desatento – a informação então se esconde de um sujeito que sequer a procura.

## 5 | Os Sujeitos da Percepção

Do lado de dentro de cada fortaleza se oculta o medo;  
do lado de fora, perscruta o ódio.

Mauricio Puls

A leitura do espaço supõe primeiramente o entendimento da lógica regente das diversas variáveis que o organiza a ponto de torná-lo específico e produzir um lugar de onde se pode abstrair informação; num segundo momento é necessário apreender o modo como se articulam aquelas variáveis a ponto de permitir o aparecimento de usos e hábitos que dão ao lugar sua imagem característica.

Entretanto é necessário ler o signo à luz das diversas perspectivas que o geram, e não tentar lhe atribuir um significado unívoco, pois de fato ele não possui. Ele não “carrega” em si apenas uma informação. Uma perspectiva determinista e homogênea deve ser coagida para se entender o signo nas suas mais diversas acepções.

A realidade é entendida diferentemente por cada pessoa, a ponto, inclusive, de ser possível negar a sua existência.

Cada pessoa atribui ao espaço um significado resultante de suas experiências, de sua bagagem cultural ou do que, por força do hábito, denominou-se repertório. O signo muda de acordo com a perspectiva do usuário que o acolhe. O que eu vejo é governado pela posição da qual eu vejo, como diz Bakhtin (1992). A beleza não é a relação primordial entre o homem e o mundo, mas uma relação derivada, que se fundamenta no ponto de vista a partir do qual cada sujeito enxerga o mundo. Assim, o sujeito extrai do objeto material um objeto ideal. A avaliação de diferentes agentes sobre uma edificação não é arbitrária, se baseia em propriedades objetivas da coisa. Essas perspectivas norteiam a criação do artefato e nele se materializam.

O entendimento da arquitetura não recorre a silogismos baseados na dedução e na lógica, nos quais do plano das idéias caminha-se para o concreto, mas a exemplos fundamentados na indução e na similaridade, onde o concreto, que de todos é conhecido, fornece os modelos do que deve ser compreendido.

De tal modo o belo na arquitetura oscila entre repertórios, pois dependente que é de um sujeito que o interprete, resulta de experiências sociais, mas se manifesta no indivíduo. Posiciona-se no nível simbólico através da escolha de uma estética em detrimento a outra.

Através dos anos, mudam a sociedade e as relações entre sujeito e objeto, mas a estrutura que forma aquela vem seguindo o mesmo elenco de personagens: o produtor, o proprietário, o consumidor e o mercador.

A mesma construção pode ser avaliada a partir desses quatro pontos de vista. A cada mudança de perspectiva, a avaliação estética desliza para um campo teórico distinto e o fundamento da beleza arquitetônica muda de lugar: essas diferenças de gosto são estruturais, pois elas estão fundadas na natureza dos bens reais.

Toda perspectiva é um modo de ver: homens diferentes avaliam a mesma coisa com diferentes padrões de medida. Uma construção não parece idêntica aos olhos do produtor, do consumidor, do proprietário e do distribuidor. Cada um retalha subjetivamente o edifício, valorizando algumas faces da obra e descartando outras. A perspectiva delimita o campo daquilo que será visto: todo modo de ver é simultaneamente um modo de não ver. (ALTUSSER, 1979, p. 18).

Cada um destes quatro personagens, produtor, mercador, proprietário e consumidor, relaciona-se com o mesmo objeto de formas diferente. Cada sujeito extrai do objeto material um objeto ideal, através de uma reconstrução mental do objeto.

Para o **produtor** e o **consumidor** a beleza do objeto reside nas suas propriedades formais, pois foi o produtor quem desenhou sua forma e será o consumidor que dela usufruirá.

Para o **proprietário** e o **mercador**, é evidente que os valores que qualificam a obra são outros. Dão-se em razão da sua matéria, de sua solidez e durabilidade. No

caso do primeiro, a obra é um ente destinado a durar; no segundo, é um ente impregnado pelo tempo e destinado a mudar.

Os juízos de valor se baseiam no modo como cada sujeito se relaciona com o objeto. Entretanto estes juízos não se dão apenas em razão da priorização da forma ou da matéria da obra, mas também em razão de como o signo é apreendido.

Essa apreensão pode se dar de forma visual (produtor e mercador) ou tátil (consumidor e proprietário). Para os dois primeiros, a obra é uma figura sobre um fundo de múltiplas outras obras, e se contrapõe a elas seja pela qualidade de sua concepção, da perspectiva do produtor, seja por quanto valha, para o mercador. Os juízos assim são obtidos em relação ao entorno.

Para os que apreendem a obra de forma tátil, ela é um conjunto de partes destinadas ao cumprimento de determinadas funções. Para o consumidor a obra deve resolver seus problemas cotidianos de moradia, de proteção contra intempéries, sem se tornar um obstáculo da sua satisfação pessoal. Para o proprietário a obra deve conseguir vencer as dificuldades do dia-a-dia para resistir como arquitetura, sólida e atualizada.

Cada modo de relacionamento do homem com a coisa se condensa em uma estrutura paradigmática: O canteiro é o objeto do produtor, a toca é o objeto do consumidor, o abrigo é o do proprietário e o caminho é o do mercador. Essa tipologia abarca todas as construções possíveis. (PULS, 2006, pág. 35)

O produtor faz a obra para o consumidor, enquanto o mercador a vende para o proprietário.

A beleza na arquitetura é uma função derivada com vários determinantes, onde cada personagem social avalia o signo segundo dois critérios: o grau de identidade consigo mesmo e o grau de negação de seu antagonista. A obra apraz o homem através de um discurso que expressa o eu, numa beleza positiva, ou que nega o outro, numa beleza negativa.

## 6 | Porque as obras se tornam obsoletas

O caráter destrutivo é a vanguarda do capital, que só consegue avançar a medida que transforma o existente em ruínas: por isso o desenvolvimento das forças destrutivas é o pressuposto do desenvolvimento das forças produtivas. O vazio deixado pela destruição dos homens e das coisas abre caminho para a acumulação. E, sob o capitalismo, esses espaços vazios não tem cessado de aumentar.

(PULS, 2006, p. 503).

De diversas formas, as sociedades de classe possuem os seguintes personagens: **produtor, consumidor, proprietário e distribuidor**. Esses papéis sociais são os fundamentos dos valores que os homens ajuízam uns dos outros e também das coisas.

Uma obra pode ser reaproveitada por uma sociedade se contiver um quê informacional que identifique uma parte substancial desta sociedade, expresse seus interesses ou se mostre como um espelho do seu vir a ser.

A obra não encerra em sua forma somente um significado para um determinado grupo social. O castelo não é unívoco entre classes distintas; intimida inimigos, atrai amigos e protege a monarquia.

As obras de arte são objetos que sintetizam o diálogo entre classes sociais distintas e são suportes das relações humanas: elas não pensam, mas expressam pensamentos. A arte é uma relação entre classes e como toda relação pode desaparecer.

A arte surge com as sociedades de classes. Nas comunidades tribais, o exterior das construções era uma inversão simples do interior: como todos os indivíduos eram socialmente idênticos, não era necessário contrapor o espaço para si do espaço para o outro. Uma sociedade sem o outro não precisa demarcar seus signos, indicar a quem eles pertencem: os índios não carecem de arte, assim como não carecem de escrita. (PULS, 2006, p. 27)

A obra de arte é um signo pertencente à luta ideológica, não é um bem indispensável à existência de todas as classes, apenas são necessárias para que uma classe conquiste ou sustente sua hegemonia sobre as demais. Todo objeto artístico implica um dispêndio de trabalho adicional em relação ao estritamente necessário para a sobrevivência dos indivíduos. A beleza surge quando o produtor acrescenta na coisa um excedente em relação ao estritamente utilitário.

O objeto estético é um apelo ao outro. Interpela-o para que mude sua realidade e por isso ganha contornos de objeto ético. Interage com o indivíduo de duas formas; indicia como ele é e ilustra como ele poderia ser. Toda obra de arte é uma conjunção de verdade e beleza. A verdade mostra o seu ser, enquanto a beleza projeta seu vir-a-ser.

Com a arquitetura isso não é diferente. Esse signo também interpela seu usuário a mudar de comportamento. Sua práxis funcional reflete o modo de vida do indivíduo, enquanto sua práxis formal mostra um dever-ser.

A arquitetura eterniza e sublima algo. Por isso não pode haver arquitetura quando não há nada para sublimar.

WITTGENSTEIN, 1996, p. 129

A arquitetura é entendida como um discurso ideológico como qualquer signo. Suas paredes encerram o belo e negligenciam o feio no seu exterior. Mas por que uma obra sobrevive a uma sociedade que desaparece? Por que homens diferentes apreciam a mesma obra?

A obra apenas sobrevive ao desaparecimento da sociedade que a criou se recebe um novo significado que ainda reflita o dever-ser da sociedade que a herda. O significante atravessa os tempos, adquire novos significados e ainda assim mantém-se útil ou representativo.

Reverendo o elenco que persistiu em qualquer sociedade, com o consumidor, o produtor, o proprietário e o distribuidor, pode-se inferir que as obras tendem a permanecer, pois estes personagens comuns asseguram a continuidade de determinados paradigmas sociais na alternância das gerações. Essas posições sociais são as bases tanto das relações que o indivíduo adota com o outro, quanto das perspectivas que valoram as coisas. Essas coisas recebem, conseqüentemente, um julgamento por parte da perspectiva que a apreende. Ela ignora, deseja, tolera ou repudia, seja como for interpreta o significante que prostrado e estático espera o veredicto. Sua permanência

pode ou não ser homologada, dependente que é dos novos significados que lhe atribui a sociedade, e se estes continuam a falar de uma beleza possível para ela.

Do contrário, tornam-se obsoletas as obras. Não porque não significam nada para nós, mas porque falam de uma verdade distante da nossa ou de uma beleza que rejeitamos.

A sociedade que não admoesta determinada obra vê nela seus valores ou um espelho de seu vir-a-ser. Mas nenhuma sociedade fala em uníssono nem o homem é uma substância homogênea. As sociedades sempre foram emaranhados de possibilidades; síntese das relações sociais.

Non est aliquid quod semper gratum

quod nostra natura non est simplex.

Aristoteles

A sociedade apresenta uma cisão não só entre classes, mas entre os próprios indivíduos. Contudo, esse mundo tão dilacerado possui dois princípios que, segundo Durkheim, explicam a coesão de uma sociedade: a identidade (todos os indivíduos possuem algo em comum) e a complementaridade (cada indivíduo precisa de algo que o outro tem).

A unidade social se dá no intercâmbio da identidade e da complementaridade, e pode ocorrer em três níveis: na troca de homens, de bens e de signos (política, parentesco, economia). Se a arquitetura é reflexo da sociedade, deve portanto ser reflexo dessas relações de troca. A forma de uma casa é determinada pelas

relações de parentesco dos usuários, a forma dos abrigos pela relação de produção e a dos caminhos pela dominação.

Na alternância da ordem de qualquer classe hierárquica dessas unidades em equilíbrio, os símbolos que as representam tendem a sumir, dando lugar a outros representantes da nova ordem.

Desatualização: num mundo em permanente mudança, todas as informações, conselhos e orientações se encontram permanentemente desatualizadas, tornando impossível ao sujeito fixar-se em qualquer *forma* mais ou menos estável. E se é verdade que este império do *fluxo* sobre a *forma* é, como muito bem viram Bergson e Simmel, uma das características essenciais da vida, e não apenas da vida “moderna” – não dizia já Heraclito, há mais de dois mil e quinhentos anos, que não podemos banhar-nos duas vezes nas mesmas águas de um rio? – não é menos verdade que, na sociedade moderna, todos os processos se aceleraram até à vertigem.

(GIDDENS, 1994, p. 14)

O processo de alternância de ordens estéticas sempre vigorou sobre a sociedade e sobre a arquitetura que ela produziu. No período moderno, com a industrialização e o acúmulo de capital, as mudanças paradigmáticas se tornaram cada vez mais constantes e a alternância de relações de identidade e complementaridade chegaram a um ponto onde já não se pode mais falar em distinção de classes. Os limites além de não estarem claros, estão em constante alternância.

## 7 | A obra efêmera e suas implicações

### 1 [Do gr. *ephēmeros*.]

Adjetivo.

1. Que dura um só dia.

2. De pouca duração; passageiro, transitório:

“todas as formas se mudam, decaem e perecem ou se transformam, são todas efêmeras e caducas, ao passo que a idéia ou substância é sempre viva, verde e eternal.” (João Ribeiro, *Páginas de Estética*, p. 87).

3. Bot. Diz-se da flor que fenece no próprio dia em que se abre.

### 2 Substantivo masculino. Zool.

1. O gênero-tipo dos efemerídeos (q. v.), caracterizados pelo corpo delgado, asas posteriores muito curtas, abdome prolongado por três filamentos longos e aparelho bucal atrofiado, já que é incapaz de alimentar-se no estado adulto, vivendo apenas três dias; as ninfas podem ter vida de até três anos, em lagoas, rios ou charcos, nutrindo-se de detritos vegetais e respirando por traqueobrônquias, e constituem alimento para peixes no mundo inteiro.

2. Espécie ou espécime desse gênero

Dicionário Aurélio Virtual

As definições encontradas em dicionários da língua portuguesa mostram uma generalização que alude apenas à fragilidade de um sistema qualquer, incapaz de ser eterno ou mesmo perene, mas não pinta com cores fortes as nuances dos diversos universos fadados a uma curta existência.

### Sinônimos

Esses que pensam que existem sinônimos, desconfio que não sabem distinguir as diferentes nuances de uma cor.

Mario Quintana [in: Caderno H, Editora Globo - Porto Alegre, 1973]

A pesquisa predispõe-se a analisar, à luz da semiótica, um universo de arquiteturas avesso às prescrições do seu tempo, que de alguma forma resistiram às sedutoras armadilhas do projeto tradicional - que em vão tenta ser definitivo - em nome de uma materialidade coadunada com sua duração.

Qualquer signo criado é baseado em experiências passadas, como já foi visto, e não reflete o presente nem a sociedade. É apenas uma possibilidade do presente, uma parcialidade que se aproxima fisicamente a uma refração da realidade. Qualquer tentativa de antever o futuro será sempre uma possibilidade analógica do passado, uma representação fugaz como todas são.

Essa representação é incapaz de resolver problemas que ainda não se instalaram; usos ainda inexistentes não podem ser desenhados em planta.

#### **Ars Longa**

Um poema só termina por acidente de publicação ou de morte do autor.

Mário Quintana [in: Caderno H, Editora Globo - Porto Alegre, 1973]

A rigidez de uma obra frente às mudanças que exigem adequações sintáticas decorrentes de novos usos nutre o capital, mas castiga o planeta. A construção, demolição e reconstrução demandam não apenas um grande esforço humano, mas geram nesse processo diversos danos ambientais. A posição onde nos encontramos na ante-sala do esgotamento de recursos naturais brada por alternativas arquitetônicas que falem menos de modismos cíclicos e comportamentos frívolos. Falar sobre arquitetura também é um falar sobre o tempo.

El complejo programa latente es un proceso continuamente cambiante y creciente en el tiempo, si bien, en cada etapa y en cualquiera que sea el nivel relacionado con el todo, debe ser reconocido como algo esencial en la escala del diseño urbano. VENTURI, pág. 24

As diversas campanhas pró-ecologia, contra o aquecimento global, a procura por produtos reciclados ou recicláveis, entre diversas outras iniciativas civis e governamentais indiciam uma crescente valorização de ações voltadas ao desenvolvimento sustentável.

Essas ações tentam remediar os malefícios de um desenvolvimento desenfreado, entretanto a aplicação do termo “sustentável” não reflete as necessidades reais da sociedade. Talvez pela dificuldade de sua implementação, talvez pelas vantagens sedutoras de sua imprecisão, diversos signos, através de ardilosas estratégias, se dão à apreensão como inofensivos para camuflar um processo danoso a meio ambiente.

A verdade é que a qualificação de um signo como sustentável automaticamente o isenta de uma crítica zelosa pelo meio ambiente, e conquista consumidores, simpatias e defensores.

Mesmo sem ter o seu processo todo compreendido e resolvido no que diz respeito a minimizar o impacto ambiental da produção humana, signos são criados e irresponsavelmente rotulados como sustentáveis para que assim a violência de seu

processo seja absolvida. Sobre esta contradição emerge um valor elevado à categoria de necessidade: o *parecer*.

Como alternativa mais fácil ao *ser*, o *parecer* consagra-se como um falso alibi para o brutal processo desenvolvimentista que vitima a todos.

A arquitetura também apresenta indevidas interpretações do tema. Alguns arquitetos se mostram tão ocupados em mostrar uma obra leve e desmontável e esquecem as implicações de seu processo. Suas obras **parecem** leves e com baixo impacto ambiental, mas de fato não o são.

A materialidade da arquitetura deve ser pensada com sua duração à vista, com ela se equilibrar e através dela se dar à leitura e a compreensão. Obras devem ser tão leves e inofensivas quanto menor seu período de uso; talvez evanescentes.

Para se afastar de falsas interpretações que podem embaraçar o entendimento de uma obra efêmera é preciso clarificar seu contexto. Uma obra efêmera é aquela que tem já em seu início a anuência que precisa ser desmontada. Os caminhos que se abrem frente a essa condicionante de projeto são diversos, entretanto não estão exclusivamente ligadas a resolver o problema de seu impacto ambiental.

Mesmo desaparecendo, sendo desmontada ou demolida, existem cicatrizes que permanecem no ideário coletivo (mesmo individualmente) que não podem ser desprezadas pelo arquiteto.

A própria relação do usuário com a obra efêmera é diferente da relação com uma obra perene. A obra efêmera como já dito anteriormente não estabelece uma

ligação mediada pelo anestesiamiento do cotidiano. Há sempre uma sensação de estranhamento guiando a relação entre a obra e o seu usuário.

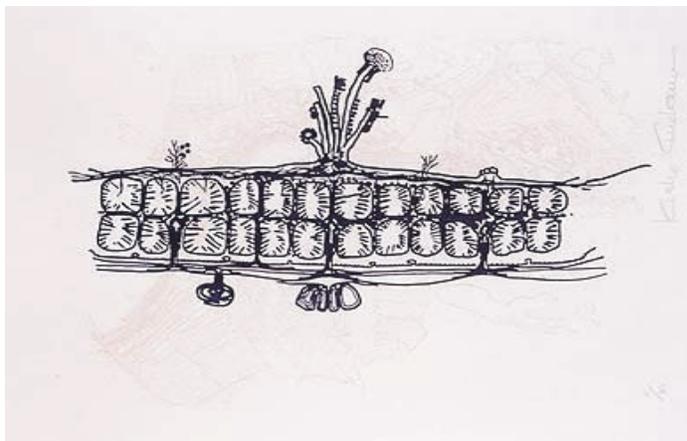
## SUPORTE TEÓRICO

### O Metabolismo | Kisho Kurokawa e o Pavilhão Toshiba

Já no final da década de 1950, arquitetos de todo o mundo começavam a reconhecer a inadequação dos ditames modernos às necessidades das cidades; manifestações por todo o mundo ilustravam a estagnação das obras em comparação ao estilo de vida freneticamente efêmero que se consolidava.

Em meio a essa situação que observava a mudança como única constante na sociedade e, portanto, na arquitetura, surgem diversos movimentos contestatórios principalmente na Europa. Em 1960, entretanto, o Japão vê nascer em seu território um manifesto que ali é cunhado, mas edifica obras em vários outros países.

Além da utilização de materiais e sistemas tradicionais da arquitetura japonesa, com frequência aludiam ao Budismo, de onde buscavam referências teóricas que substanciassem seus preceitos. Essa busca por significações para a arquitetura, além de onde ela se manifestava, permitiu a comparação da dinâmica da cidade com a de um ser vivo.



Nascimento de uma cidade

Desenho de Kisho Kurokawa.

Assim, às vésperas da Conferência Mundial de Design que ocorreria em Tóquio em 1960, nasce o Metabolismo.

Ainda sem um terreno firme para se apoiar, a discussão sobre sustentabilidade deve passar pelos exemplos que contestem a dinâmica em que está inserida a arquitetura moderna. Este movimento interessa tanto quanto intriga, pois vem à luz imediatamente após a consolidação do movimento moderno, quando seus espólios ainda não eram sentidos. Sua crítica permanece atual e se mostra pertinente às discussões sobre reciclagem, absorção de novos paradigmas e sustentabilidade.

Elaborados em 1960, seus ideais tentam preencher algumas lacunas deixadas pelo modernismo. A produção determinada por requisitos industriais se distanciara das necessidades da vida humana. Como alternativa, o movimento principia com um nome que critica confessadamente essa estética guiada pela tecnológica. O Metabolismo sugere uma nova abordagem da produção arquitetônica e de suas implicações projetivas, defende o trabalho determinado pela vida e não pela máquina: a tecnologia é o papel, mas quem tem o lápis à mão é o homem.

## OS METABOLISTAS

Em 1960, um grupo de arquitetos e pensadores japoneses decide criar um movimento que voltaria os holofotes do mundo para o cenário arquitetônico do seu país.

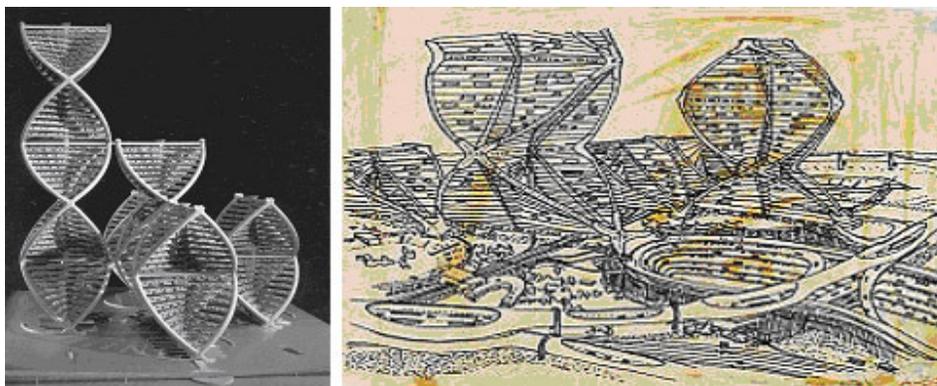
Contra a visão ocidental de modernismo e da arquitetura "maquinicista" que se espalhava pelo mundo, nasce um movimento teórico, com rigor filosófico, denominado Metabolismo.

Os anos seguintes marcaram um fortalecimento político e um grande crescimento econômico japonês que durariam mais de uma década. Acompanhando este passo, a cultura e as artes do país sofrem mudanças que sepultam determinadas instituições sociais burguesas e dão vez a uma cultura voltada às massas. Novos pensadores se tornam proeminentes e novos movimentos quebram os códigos convencionais das artes, negando a antiga estética.

Assim, um novo olhar sobre as cidades e suas partes se tornou possível; a ebulição cultural em que se encontrava a sociedade passou a influenciar as decisões que desenhariam as cidades ainda devastadas pela guerra.

"A confusão na cidade tornou impossível para monumentos ou antigos símbolos controlarem ou dominarem os espaços urbanos".

KUROKAWA, 2001, p.27.



Cidade em hélice

Maquete e desenho de Kisho Kurokawa

Neste contexto, um grupo de projetistas de diversas searas passa a se reunir quinzenalmente para discutir os rumos da nova arquitetura que reconstruirá suas cidades sob os olhares do mundo, olhares atentos ao congresso que se aproximava.

Os debates no grupo, encabeçado por Kurokawa, duram cerca de dois anos e rendem ao final deste período um manifesto em forma de livro. *Metabolismo 1960, Uma Proposta para um Novo Urbanismo*, é lançado durante as preparações para a Conferência Mundial de Design no qual colaboraram Kiyonori Kikutake, Fumihiko Maki, Masato Otaka e o designer gráfico Kyioshi Awazu.

A teoria Metabolista usa um termo da biologia relacionado aos processos e transformações a que um organismo se submete para introduzir na arquitetura o que se considerava uma propriedade regenerativa. A obra arquitetônica não se encerra mais quando colocado seu último tijolo ou parafuso. Se a realidade é uma constante mudança, a arquitetura deve ser capaz de se adaptar a essa realidade.

O ideal Metabolista se posiciona assim de forma antagonista ao conflito entre homem e tecnologia criado pelo modernismo. Quer uma atitude projetiva que incorpore o paradigma social da constante mudança e que a arquitetura resultante sofra, cresça e se transforme. Esta visão da tecnologia e do processo de projeto arquitetônico implicam duas leituras do discurso Metabolista. A primeira precede a prática da arquitetura e diz respeito à inserção da sociedade numa entidade maior e natural que inclui todos os seres vivos, animais ou plantas. A segunda expressa a idéia de que a tecnologia deveria ser uma extensão das potencialidades do ser humano, uma crítica direta ao modo como o modernismo se estabelece no Ocidente.

Essa crítica se encontra enraizada na arquitetura tradicional japonesa. Em 1970, segundo dados do autor, 80% de todas as edificações de Tóquio eram de madeira, o que implicava sua renovação intermitente e um tolerável estado “por acabar” das coisas.

O planejamento orgânico das edificações e a utilização de materiais naturais, por vezes retirados do próprio terreno, sempre foram as bases do pensamento arquitetônico japonês. Não obstante, tanto o discurso quanto o trabalho de Kurokawa se contaminam e geram uma retórica de renovação contrastante com a noção estática e definitiva da arquitetura ocidental.

(...) é um labirinto sem medida, imensurável. Todo espaço é temporário, nada é reconhecível, tudo é descoberto, todas as coisas mudam, nada serve como um monumento ou marco urbano.

DEBORD, 1972

Kurokawa diz obedecer a uma estética da morte, dificilmente entendida pelo Ocidente. De uma maneira simplificada, a árdua tarefa de erguer templos para que durem, bem como a idolatria de ruínas pode ser percebido como estar à cata da vida eterna, ou uma estética da eternidade. No Japão os edifícios feitos com materiais naturais e, portanto, mais frágeis, são constantemente reconstruídos em sua forma ou essência. Essa antítese entre a arquitetura oriental e a ocidental implica em uma outra relação idiossincrática, claramente fundamentada na religião.

Se um trabalho de arquitetura é congelado  
em uma definida forma no presente,  
sua autonomia é assegurada.  
Mas se a certeza é que o trabalho continuará  
a crescer e mudar depois de sua construção inicial,  
o que deveria ser a fonte e o ímpeto dessa mudança?  
Kisho Kurokawa.

## O BUDISMO

Kurokawa deixa clara a relação de sua teoria com os princípios filosóficos do Budismo. Neste, o indivíduo é considerado parte de um sistema maior, formado por todos os seres vivos. Se, por um lado, a reencarnação pode implicar a transformação de um homem em uma planta, ou em uma ave, pode também significar que esse mesmo homem possa ter sido Buda. Essa indistinção coloca todos os seres vivos num mesmo patamar que, a priori, fortalece o respeito pelos recursos naturais.

A reencarnação é também assimilada de outra forma no metabolismo. Os templos japoneses são, em sua maioria, construídos em madeira, o que exige a troca de suas peças em intervalos não maiores a vinte anos. Entretanto a forma do edifício é mantida intacta o que, permitindo-se certa licença poética, opõe à finitude do seu corpo e à eternidade de seu espírito.

O projeto então, ao invés de buscar a eternidade da obra entendida como uma evocação de um princípio cristão, privilegia certa flexibilidade pós-ocupacional; em outras palavras, insere na obra uma propriedade que lhe permita transformar-se.

O metabolismo não parece buscar uma estética própria, ou preconceber uma tipologia como o modernismo preconizava. Deixa essas questões em aberto para obter uma liberdade projetiva que permita adaptar a obra a diferentes paradigmas tecnológicos, sociais ou construtivos.

## SINCRONIA

De uma forma sintética o princípio básico do metabolismo é introduzir na arquitetura o mesmo processo regenerativo imanente aos seres vivos. Uma obra de arquitetura qualquer é construída sob as condições paradigmáticas do presente. Seu arquiteto busca incessantemente antever possíveis mudanças nesses paradigmas para que sua obra não se torne obsoleta num curto espaço de tempo. Entretanto essas adivinhações estão mais ligadas a acontecimentos passados do que necessariamente ao futuro. Representações do futuro sempre serão imagens, possibilidades e simulacros.

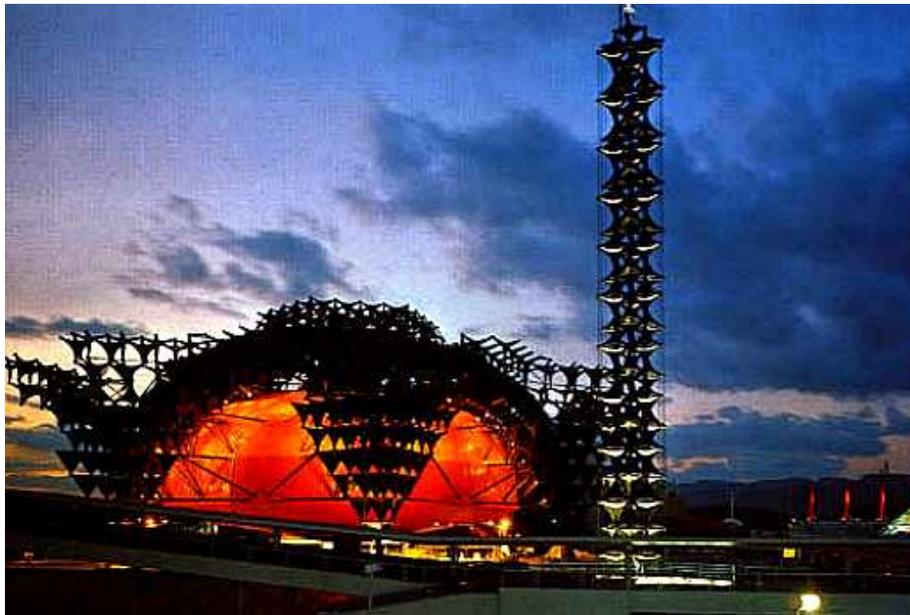
O passado é facilmente incorporado à arquitetura. De tempos em tempos surgem novos paradigmas, mas o primeiro impulso projetivo é dar a esse novo paradigma uma forma já conhecida.

O Metabolismo, através de seus questionamentos, tenta permitir a um determinado objeto a possibilidade de se adaptar sem a perda de sua identidade histórica, o que Kurokawa chama de simbiose entre passado, presente e futuro.

## TECNOLOGIA

O principal objetivo do metabolismo é resgatar a individualidade do ser humano, tratado de forma indistinta pela produção em massa na era da industrialização.

As cápsulas criadas por Kurokawa têm esse apelo intrínseco em sua apropriação. Com uma estrutura única e imutável que as sustenta, as pequenas partes formadas pelas cápsulas podem ser substituídas por outras, melhores adaptadas aos seus moradores. Isso, de certa forma, permite a expressão individual do ser humano através da apropriação do espaço. A industrialização é assim utilizada para restituir à arquitetura um valor humanitário perdido no modernismo, e permitir ao projetista retirar o máximo de sua criatividade.



No pavilhão Toshiba da EXPO 1970, Kurokawa alcança um resultado barroco, cheio de interpretações, ainda que através da utilização de um sistema modular e industrializado.

Fonte: [www.kisho.co.jp/page.php/211](http://www.kisho.co.jp/page.php/211)

[www.grupokeystone.com.br](http://www.grupokeystone.com.br)

O desenvolvimento das artes, e da arquitetura em especial, depois da revolução industrial, vem obedecendo a uma estética austera que em pouco reflete a inventividade humana. Kurokawa deixa clara sua posição contrária a essa práxis, na qual a criação humana fica atrelada à modulação que a máquina exige. A essência da atividade criadora deve fortemente exprimir uma simbiose entre arte e tecnologia, e não sucumbir às facilidades dos padrões estabelecidos que negam seus projetistas.

## TAXA DE TRANSFORMAÇÃO

Os diversos elementos, dos quais a arquitetura faz uso, apresentam diferentes expectativas de vida, diferentes formas de uso e causam diferentes percepções em diferentes épocas.

Perceber tamanha diferença entre as partes é a principal prerrogativa de projeto do Metabolismo. A escolha dos materiais responde à diferente expectativa de vida dos mesmos, uma função denominada taxa de transformação. Cada elemento deve ser entendido como uma parte viva, cambiante e independente do processo arquitetônico e urbanístico.

Em termos relativos, e longe de qualquer rigor científico, pode-se compreender melhor essa taxa de transformação através da observação de um edifício qualquer. Seus móveis e equipamentos levam um tempo determinado para se tornarem obsoletos, muito menor que o tempo para que ele perca sua utilidade como um todo. Assim, as partes que o compõem podem ser consideradas independentes e atualizadas sem danificá-lo.

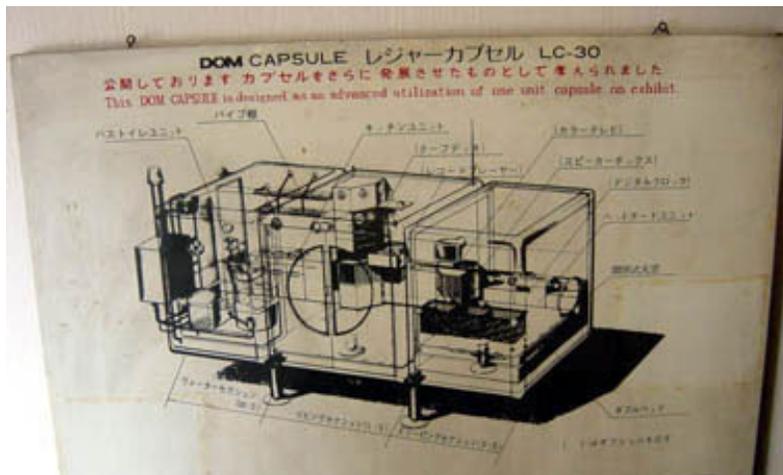
Essa opinião é compartilhada e desenvolvida por diversos teóricos. EDWARDS (2004, p. 10) sustenta que o desenvolvimento sustentável das cidades passa necessariamente pela determinação da expectativa de vida dos objetos e, numa extensão do conceito, detalha a vida útil média dos diferentes elementos constituintes das cidades:

- > Instalações      20 anos
- > Edifícios        50+ anos
- > Infra-estrutura 100+ anos
- > Cidades         500+ anos

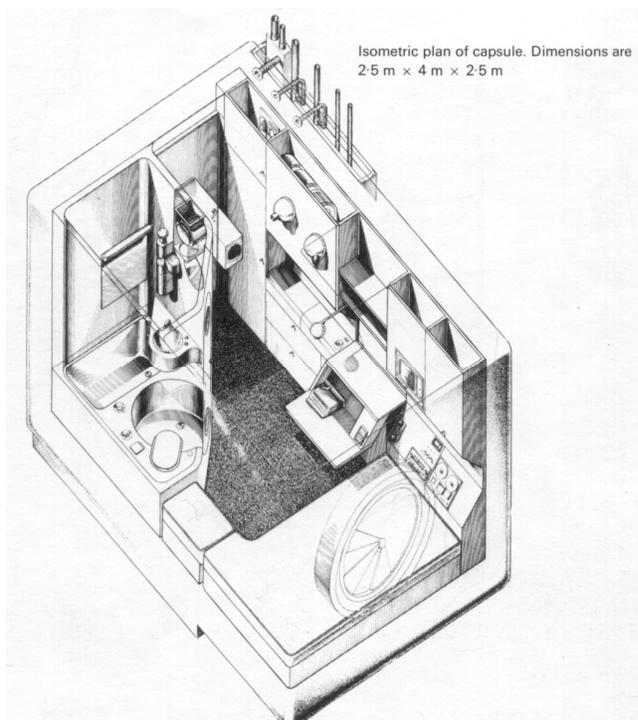
Exemplo de como a aproximação entre o plano das idéias e o da realidade é viável, a torre Nakagin em Tóquio dá-se à contemplação na paisagem urbana como um manifesto metabolista. Sua estrutura em concreto, rígida e perene, sustenta cápsulas habitacionais, leves e projetadas para serem substituídas. As instalações hidráulicas e elétricas, as circulações e áreas comuns permanecem intactas, pois conseguem satisfazer as necessidades para as quais foram projetadas prescindindo de alterações por um período maior.



Como visto, as partes tendem a se tornarem obsoletas antes do todo. Assim, Kurokawa projeta um edifício residencial onde as unidades de apartamentos são cápsulas metálicas apenas afixadas por parafusos à estrutura do edifício em concreto.



Desenho de uma cápsula habitacional dividida em três zonas: molhada, de trabalho e de descanso, provavelmente uma contaminação exacerbada do conceito metabolista, onde as partes da própria parte podem ser desmembradas. Evolui para o desenho abaixo, com as três zonas integradas.



Perspectiva isométrica da cápsula. Dimensões 2,5 x 4 x 2,5m.

O interior destes "habitáculos" é minuciosamente desenhado para permitir um uso espelhado nos ditames da sociedade em que se insere e, assim como toda arquitetura, vinga como um discurso sobre os métodos, sistemas, verdades e mentiras de sua época.

Comprimida entre uma tecnologia a beira da obsolescência e ditames estéticos fugazes, a utilidade desta obra pára de se defender pelo valor histórico, no qual toda obra se ampara, para advogar pela absorção de novos paradigmas. Ainda refém de uma sociedade que a outorgue utilidade, se diferencia pela possibilidade das partes poderem ser trocadas sem o comprometimento da estrutura construtiva como um todo.

A escolha do metal como matéria prima permite, de maneira simples, a troca da cápsula frente à inevitável obsolescência de suas dependências. Assim a estrutura do prédio permanece intacta por mais tempo sem a necessidade de modificações.

## OS QUATRO ELEMENTOS DO METABOLISMO

Kurokawa diz que há duas formas de utilizar a tradição na arquitetura, inerentes a qualquer cultura: uma visível e outra invisível. Em seu trabalho não faz uso de indícios como rimas ricas do passado; através de suas obras, carrega uma tradição invisível da cultura japonesa. É manifesto que formalmente estas não exibem traços da arquitetura tradicional de seu país, mas não por isso negligenciam o passado. Com pudor, escondem-se sob superfícies de concreto e aço, contrastando com as clássicas estruturas em madeira, quatro conceitos trabalhados há séculos no Japão.



À direita: Ginásio de Yoyogi de Kenzo Tange, que guarda ainda uma forte relação icônica com as formas tradicionais da arquitetura japonesa.

### 1 | Impermanência ou Efemeridade

A forma de entender a arquitetura no Japão difere muito da Ocidental, onde templos e mesmo simples edifícios são construídos para a eternidade, com materiais

resistentes e obedientes à última estética, como já foi tratado anteriormente. Vê-se, inclusive, em nossa cultura, uma adoração e um respeito muito grande por ruínas de edifícios antigos, mantidas como monumentos através de esforços hercúleos.

No Japão, além dos intermitentes e catastróficos fenômenos naturais como tufões, maremotos, terremotos e erupções vulcânicas, um histórico de participações em grandes guerras ou guerras civis implicou uma rotina de transformação das cidades e uma conseqüente descrença no eterno. A recente participação do País na Segunda Guerra Mundial ilustra contemporaneamente mais um novo recomeço a ele aplicado. Em várias cidades muito pouco restou. No ocidente este pouco seria feito de paredes rígidas e tijolos, mas a madeira, quintessência da arquitetura japonesa, foi reduzida a cinzas.

Essa constante presença de “recomeços” moldou o repertório oriental para o que Kurokawa chama de estética da morte. Uma estética nada dramática ou pessimista. Apenas indissociável da própria estética da vida, seu par pressuposto.

As estações do ano, bem marcadas, geram mudanças dramáticas na vida dos seres vivos num curto período, obrigando-os à reclusão ou ao desaparecimento em algum momento do ano. Essa noção de que as coisas são inextricavelmente ligadas à natureza, ajudaram a gerar uma reminiscência onde as cidades são elementos temporários e construídos com estruturas temporárias.

A idéia desta cultura acostumada a desaparecer e a se reinventar tantas vezes pode implicar em uma percepção rudimentar ou exótica de sua arquitetura aos olhos do

Ocidente, mas é indispensável perceber esta efemeridade como o que garante sua adaptação ao meio incerto onde está inserida.

Essa idéia de efemeridade se reflete no trabalho de Kurokawa. Seus projetos são pensados para serem removíveis, trocáveis e adaptáveis; sistemas abertos para o espaço e para o tempo.

## 2 | Materialidade

Kurokawa explica que a questão da materialidade já fazia parte da arquitetura japonesa tradicional. As casas de chá são intencionalmente construídas de materiais naturais, como barro, papel, areia e pequenas árvores previamente removidas do próprio terreno. Cores artificiais eram descartadas e os tons resultantes refletiam as cores do material utilizado.

Em seu trabalho permanece viva essa honestidade dos materiais. Metal é explorado em suas características, madeira é madeira, concreto é concreto.



Nakagin Capsule Tower | 1972

A tradição da verdade dos materiais se faz presente nesta obras. As escadas, o elevador, todos os dutos de infra-estrutura bem como as conexões que prendem as cápsulas ao prédio são aparentes.

### 3 | Receptividade

Kurokawa, recorrentemente, trata esse tema como a própria tradição japonesa. Como um pequeno país insular com base econômica agrícola até o início do século passado, o Japão teve sempre a necessidade de se relacionar internacionalmente.

Durante mais de mil anos sofreu a iminência de ataques de seus vizinhos, China e Coréia, e, na idade moderna, de impérios como Portugal e Inglaterra. A forma encontrada para lubrificar as intrincadas engrenagens da política internacional foi a absorção de outras culturas.

Essa tolerância quase subserviente foi o que permitiu a rápida passagem do Japão de país agrícola para superpotência tecnológica, através de um obediente e despuadorado aprendizado no intercâmbio com outros países.

A formação de Kurokawa também assim se molda, mas seu trabalho em certo ponto amadurece e se distancia desse contexto em busca de uma identidade própria. Como parceiro e discípulo de Kenzo Tange, Kurokawa trabalhou amplamente sob a estética modernista até romper com o que chama de “filosofia da máquina”, um compêndio do qual a vida, segundo ele, não fazia parte. A tecnologia que nos limita é mais enfrentada que aceita e, por mais contraditório que pareça, só assim torna-se uma

aliada do espírito criador humano. Parte da obra e da ideologia de Kurokawa se baseia nessa dialética em busca de um barroco produzido com a ajuda da tecnologia.

## 4 | O detalhe

Para os japoneses, o detalhe, indiciando um alto grau de apuro técnico, sempre foi uma forma de expressar sua individualidade e a perícia repertorial de quem constrói. Peças cuidadosamente trabalhadas, não necessariamente ornamentadas, caracterizam a arquitetura tradicional japonesa.

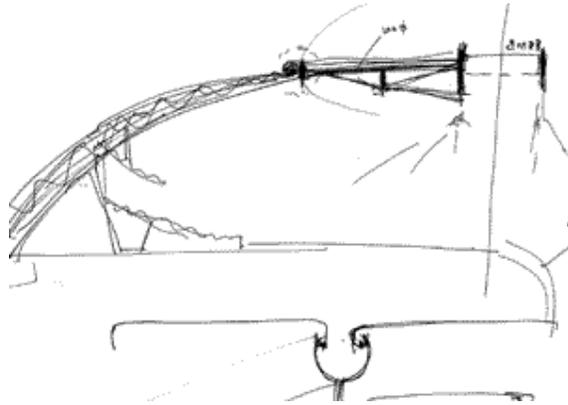
Esse valor anuído aos detalhes, talvez relacionado às questões sociais e físicas do povo japonês, cunhou um apuramento perceptivo que exigiu da linguagem arquitetônica uma sofisticação sintática proporcional à expectativa de sua platéia. Em muitos projetos de Kurokawa fica evidente que o **todo** é subjugado pela **parte**. Sua figura recua e serve de pano de fundo para o **detalhe**.



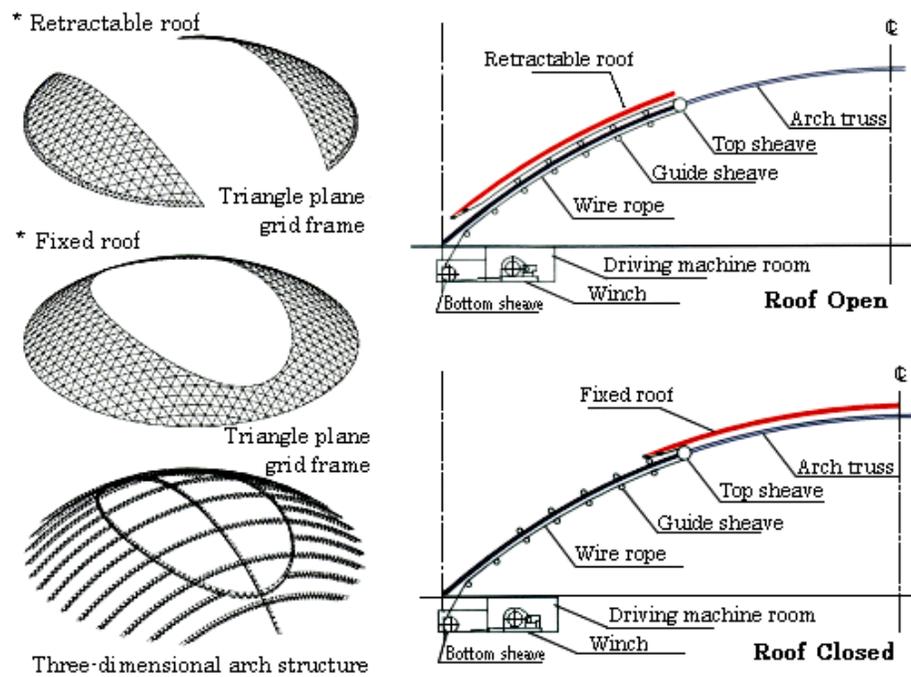
Estádio Big Eye, Cidade de Oita, Japão. 2001. Fonte: [www.kisho.co.jp/page.php/](http://www.kisho.co.jp/page.php/)

No estádio de Oita, apesar de um forte simbolismo que inevitavelmente acomete nossa percepção e enuncia diversas analogias a um olho, fica latente um outro conteúdo. A análise do projeto indicia que seu início é um discurso sobre o detalhe, e

todo o percurso projetivo desenvolvido se guia por ele. A obra é uma fatia de uma esfera, uma calota perfeita para qualquer um que a veja. Entretanto, é assim traçada unicamente pela necessidade de resolver o sistema de abertura da cobertura.

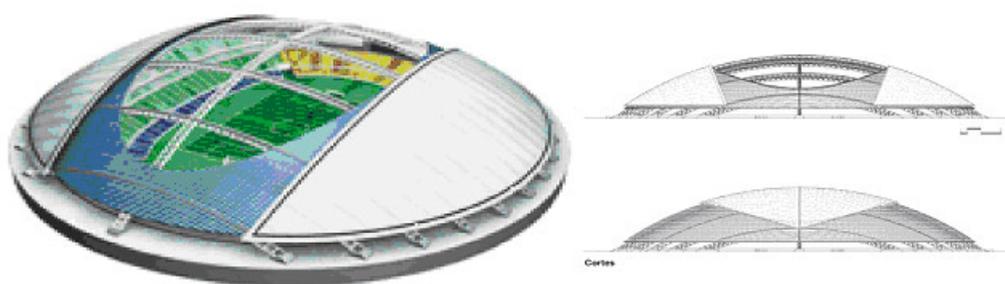


Croquis de estudo de uma seção do estádio, buscando informações sobre o mecanismo de abertura do teto. Fonte: [www.kisho.co.jp/page.php/](http://www.kisho.co.jp/page.php/)



Fonte: [www.kisho.co.jp/page.php/](http://www.kisho.co.jp/page.php/)

Nos livros e sites que consultamos, em momento algum, através dos desenhos, se percebe a busca pela figuração de um olho. O que se vê é a atenção minuciosa e o trabalho exaustivo sobre desenhos que tratam do sistema de abertura da cobertura. Essa atitude deixa claro o repertório do autor que, mesmo nomeando o estádio Big Eye, apenas negligencia o processo projetivo para facilitar sua apropriação simbólica.



Estádio de Oita – 2001.

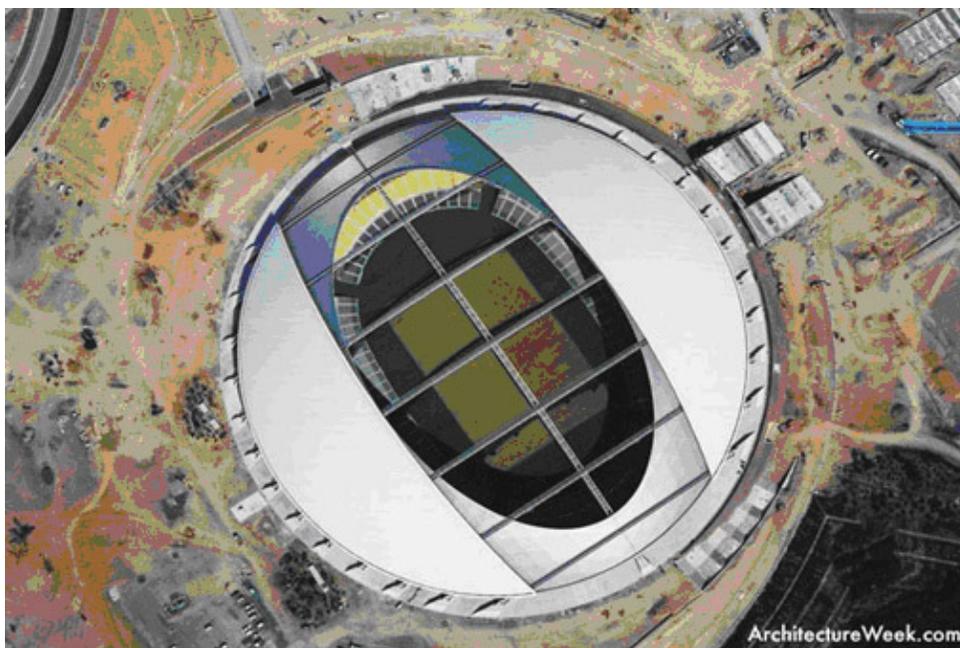
Perspectiva e fachadas simulando movimento de abertura da cobertura.

Fonte: [www.kisho.co.jp/page.php/](http://www.kisho.co.jp/page.php/)

O formato esférico e a analogia ao olho podem ser entendidos como um resultado direto e inesperado da melhor alternativa que permite o deslizamento preciso da cobertura. Em tempo, a **parte** parece ter sido engenhada antes do **todo**.



Fonte: [www.kisho.co.jp/page.php/](http://www.kisho.co.jp/page.php/)



Fonte: [www.architectureweek.com](http://www.architectureweek.com)

"It might be just coincidence but we have a pineal gland in the brain that is said to be a degenerated eye-like organ. It seems that we had a third eye in our brain to look up the sky, rather than two eyes to see the world on the earth. Since people abandoned the universe to stay on the earth, the third eye became useless and degenerated. Seeing the Big Eye watching only the sky, such a thought came to my mind."<sup>4</sup>

Kisho Kurokawa em entrevista para Makoto Takahashi

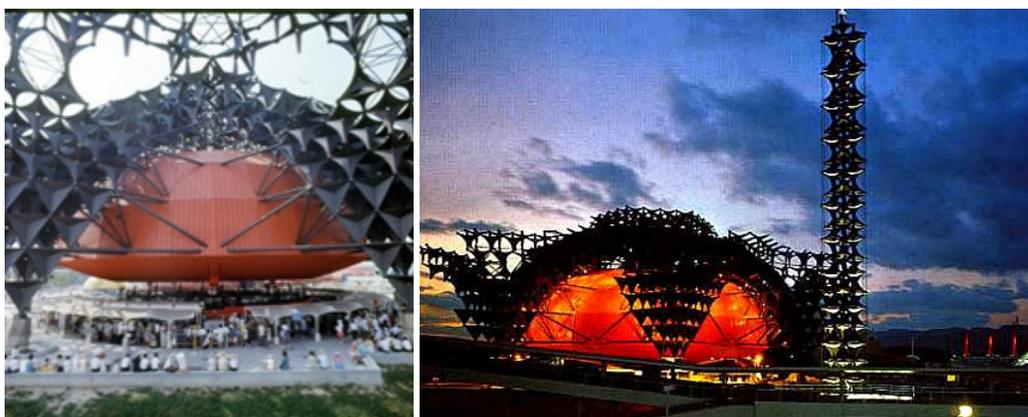
[http://www.arcspace.com/architects/kurokawa/big\\_eye\\_stadium/](http://www.arcspace.com/architects/kurokawa/big_eye_stadium/)

A rápida passagem do processo construtivo artesanal para o industrializado, em menos de 50 anos, fez com que métodos dessas duas formas de trabalho coexistissem. A presença do artesão e sua disciplinar atenção aos detalhes balizavam a percepção da qualidade em altos patamares.

<sup>4</sup> "Pode ser apenas coincidência, mas nos temos uma glândula pineal no cérebro que é considerada um olho degenerado. Parece que tivemos um terceiro olho em nosso cérebro para olharmos para o céu, ao invés de dois olhos para olhar para o mundo no planeta. Desde que as pessoas abandonaram o universo para ficar na terra, o terceiro olho se tornou inútil e degenerou-se. Vendo o Big Eye observando apenas o céu, um delírio me vem à mente."

A incômoda presença de produtos sintaticamente minuciosos elevou os parâmetros comparativos e uma conseqüente fiscalização assolou as indústrias que foram obrigadas a elevar seus próprios patamares de acabamento, eliminando ruídos típicos do seu processo. O zelo aos detalhes contaminava, por conseguinte o processo criativo.

Fica evidente um aspecto que substancia o Metabolismo. Enquanto as cidades no Ocidente são pensadas do todo para as parte, o todo no Oriente sempre foi decorrente do pensamento dos paradigmas. O objeto resultante desse processo tem em suas partes peças quase autônomas, arrazoadas antes do todo.



Pavilhão Toshiba EXPO | 1970

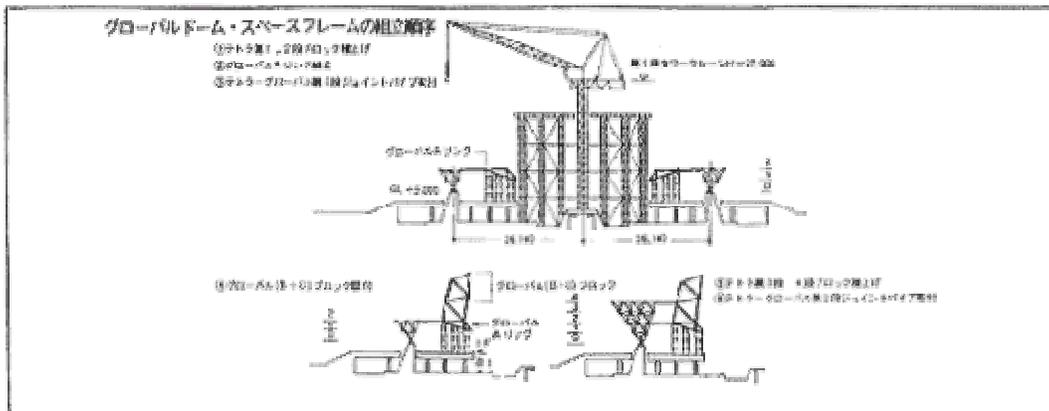
Fonte: [www.kisho.co.jp/page.php/](http://www.kisho.co.jp/page.php/)

O expediente metonímico parece governar e definir o método projetual de Kurokawa. Do Pavilhão Toshiba, diversas representações de componentes feitas pelo próprio arquiteto tentam suscitar os mesmos juízos de valor que o todo em si. Em resumo, isso pode indiciar a forma que o projeto foi pensado, revelando a preocupação com o detalhe. Uma representação qualquer do todo pode mostrar com clareza a fluidez e a permeabilidade que se fazem perceber nesta escala. Entretanto a percepção dos

mesmos valores com a supressão de algumas partes e o detalhamento de determinada estrutura fala de um deslocamento de referência, do todo para a parte, fazendo crer, assim, em um uso deliberado do efeito metonímico no projeto.

Todavia, uma análise superficial de representações de qualquer obra bastaria para constatar que uma relação da *parte pelo todo* é, de fato, a única possível. Como visto anteriormente, qualquer signo criado está limitada a mostrar aspectos parciais de seus objetos, suprimindo outros. Esta representação pouco valeria se a relação metonímica que alude passasse despercebida como os pedestais de um busto em praça pública, mas as inúmeras recorrências ao detalhe mostram que é nele que o projeto se resolve.

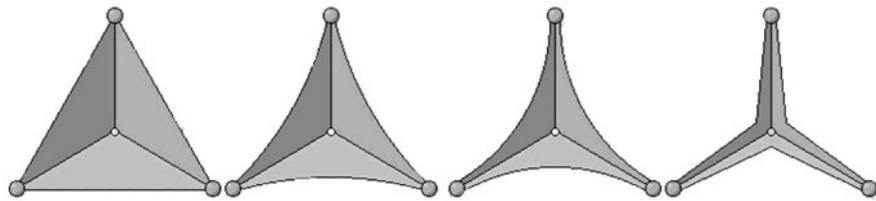
A complexidade do detalhe, seus encaixes e variações, contrastam fortemente com a simplicidade radial e simétrica com que o todo é resolvido, e dessa conjunção de opostos, sobressai a sintática que permite ao projeto adaptar-se ao caráter efêmero.





A estrutura do pavilhão é composta por grandes peças tridimensionais produzidas pela solda de 1.476 unidades tetraédricas metálicas.

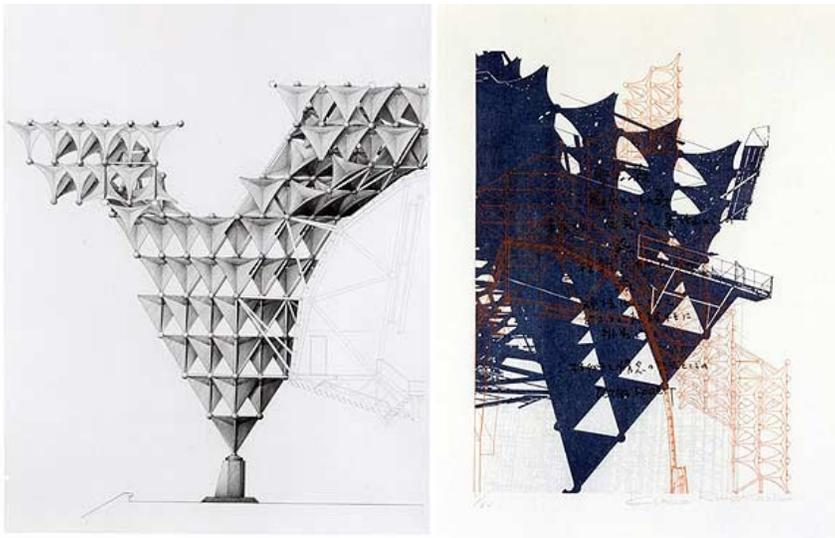
Esses tetraedros se formam por dezenove tamanhos de quatro tipos diferentes de peças (abaixo). Cada um com peso variando de cento e cinqüenta quilos a duas toneladas.



Módulos que compõem a estrutura.

Desenho Eduardo Scóz

Eles sustentam uma carga final de mil toneladas do edifício, através de seis pontos de apoio ao chão.



Detalhe da estrutura do Pavilhão | 1969 Paisagem Meta-física | 1975

Desenhos de Kisho Kurokawa Fonte: KUROKAWA, 2001

Este projeto parece questionar os benefícios do modernismo, preenchendo lacunas inexplicáveis que o próprio modernismo negligencia através da estética austera que prescreve. Kurokawa faz uso do processo industrial para edificar seu pavilhão e ainda assim obtém um resultado rico em significações. Como um jogo infantil de peças, as possibilidades formais são inúmeras. Tantas que parecem pedir ao usuário que crie as suas, mesmo as que não estão ali.

Assim o faz por crer em uma simbiose entre a tecnologia e a vida, uma troca de favores que garante a máxima expressão do espírito artístico do ser humano.

O grau de detalhamento da representação do tetraedro no sistema construtivo evidencia ainda uma preocupação em mostrá-lo belo nesta escala, sem cor ou outros atributos que defendam algo que não sua sintática primeira. Assim, a escolha do tetraedro parece se dividir entre as diversas composições que permite e a forma rebuscada que alcança.

A representação do projeto, feita por Kurokawa, beneficia-se da simplicidade da planta e ressalta aspectos de uma arquitetura feita sem maquiagem, com as entranhas estruturais à mostra e, por mais racional que pareça, tenta assim revelar a dimensão artística que o modernismo oculta.

O pavilhão foi utilizado durante apenas seis meses, tempo de duração da Expo em Osaka, e então naturalmente desmontado para que suas peças pudessem ser reutilizadas, indefectíveis, quiçá como outro todo.

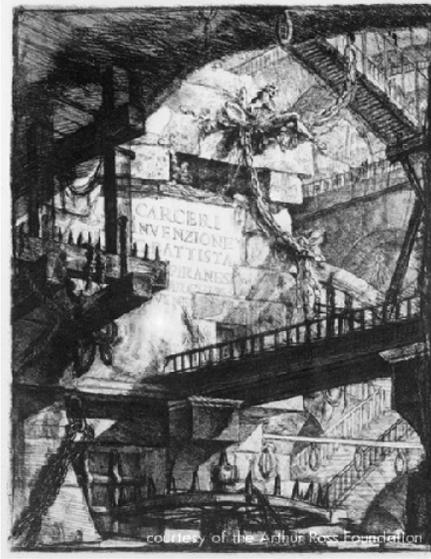
## SOBRE O FUTURO

A teoria Metabolista atesta claramente o que pretende fazer para antecipar o futuro e seus paradigmas invisíveis: nada.

Para Kurokawa o processo projetivo deve prescindir de questionamento desta ordem. Em várias situações tornam-se propostas especulativas que, por mais conscientes de seu tempo, criam inseguras previsões do futuro.

Diversas obras sofreram transformações devastadoras que à medida que as aproximavam das necessidades então contemporâneas, as afastavam de suas propostas iniciais. Em outros casos, obras que perderam por completo sua pertinência para a cidade, em virtude de sua inadaptabilidade, foram primeiramente conduzidas ao mau entendimento, depois ao desaparecimento.

Kurokawa cita o trabalho de dois vanguardistas que ilustram essa situação. A série de desenhos de Piranesi, Carceri de 1760, na tentativa de expressar o futuro, se distancia tanto deste quanto do presente. Indicia em todos os seus elementos o passado.



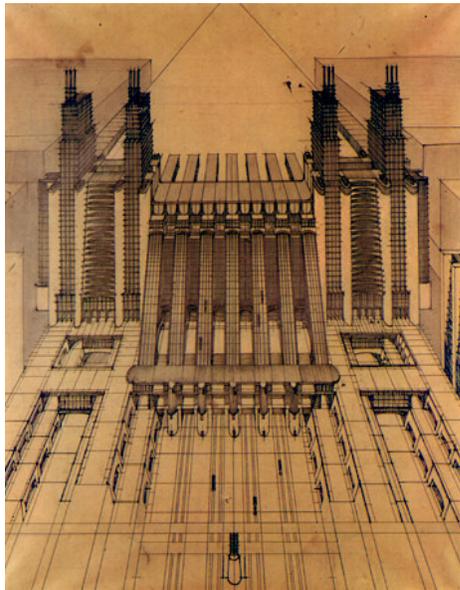
Carceri VI | 1760



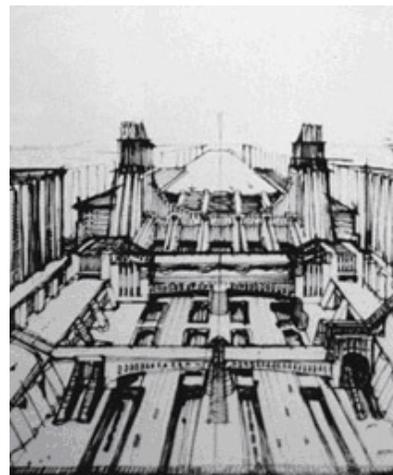
Carceri VII | 1760

Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antichina\\_piranese.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antichina_piranese.jpg)

Já o trabalho do futurista Antonio de Sant'Elia se desprende do passado e do presente, criando uma possibilidade para o futuro, o que Kurokawa chama de imagem do futuro.



Estudos para a Citta Nuova | 1914



Antonio de Sant'Elia

fonte: [http://davidszondy.com/future/city/saint\\_elia.htm](http://davidszondy.com/future/city/saint_elia.htm)

## SIMBIOSE

A crítica do movimento ao modernismo, que por vezes se confunde com o trabalho de Kurokawa, se dá pelo insucesso de seu antecessor fazer com que coexistam no projeto elementos como tecnologia e humanidade, história e presente, sem que um ofusque a presença do outro.

Desde os primórdios da revolução industrial a expressividade criativa do homem escapava por uma fina passagem formada pelo que a máquina poderia fazer e os custos de sua produção. Esse estado das coisas, que polariza as prerrogativas envolvidas no projeto, é encarado por Kurokawa como uma manifestação do dualismo presente há séculos na cultura Ocidental, onde o projeto é visto como o bom ou o mau e se resolve através de escolhas e renúncias. Para ele, esse antagonismo insolúvel não é uma herança global, mas restrita ao ocidente.

Enquanto o modernismo polariza contrários e prioriza um ou outro, o metabolismo referencia e equilibra.

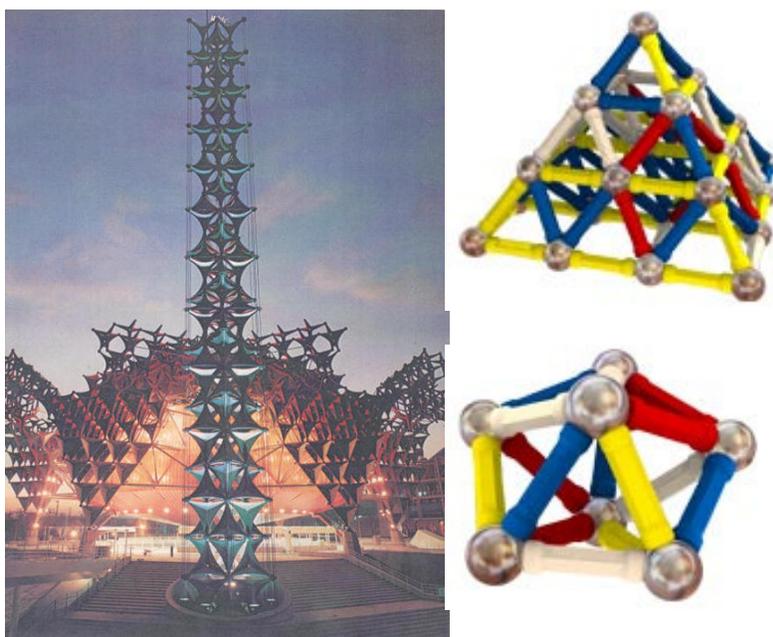
Essa busca por um equilíbrio que do modernismo escapa, pode ser entendida como uma cooperação entre as partes, o que Kurokawa chama de Simbiose, numa reincidente metáfora com a biologia.

Alcançar essa simbiose na arquitetura exige uma flexibilidade projetual que permite, mesmo depois de concluída, a modificação da obra, principalmente por seus usuários, sem que disso decorram grandes esforços.

Como já foi visto anteriormente, o Pavilhão da Expo 1970 desenhado por Kurokawa, tentou alcançar essa simbiose entre diversos elementos.

Apesar de empregar princípios de modulação, alcança um resultado longe da pureza formal moderna, e, desta forma, ilustra-se com a clareza de uma teoria que se materializa, uma associação de opostos até então impossível. A produção em série não corta as imperfeições do desenho à mão livre e parecem ainda continuar no projeto executado, as primeiras linhas dos croquis a serem homologadas.

O desenho e o sistema construtivo deixam livre a continuação da estrutura para qualquer lado ou qualquer função. A torre com cinquenta metros de altura atesta a capacidade icônica das peças serem organizadas em outra direção, constituírem um novo sintagma, um novo todo.

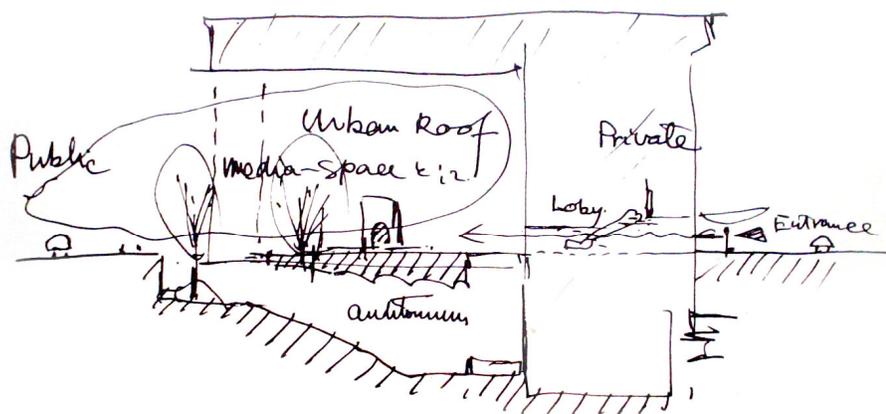


Pavilhão Toshiba 1970 e ao lado um brinquedo infantil que permite diversas composições.

Fonte: KUROKAWA, 2001

## SIMBIOSE ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

Nos desenhos para a sede do Banco de Fukuoka, Kurokawa utiliza diversos neologismos para classificar um conceito que credita exclusivamente à tradição oriental. Inventa-os, pois diz não encontrar correspondência no expediente antitético do modernismo ocidental para traduzi-lo. *En-space*, espaço semi-público, *urban-roof* ou zona cinza são sinônimos que designam o espaço de transição entre público e privado. A esquina que o edifício ocupa é tratada como uma praça que cria uma ante-sala entre o interior e o exterior.



Croqui do Banco Fukuoka

fonte: KUROKAWA, 2001

O forte dualismo que governa os juízos de valor no ocidente não faz parte da "gramática" que rege a percepção japonesa. A rotulação de espaços como públicos ou privados, por exemplo, não encontra semelhante descrição no oriente. Le Corbusier tratava a cidade com um elemento formado por um espaço de trabalho, um de descanso e um de divertimento, interligados por sistemas viários fluídos que permitissem o fácil caminhar da vida urbana. O ideal metabolista se opõe a esse funcionalismo determinista, baluarte de uma realidade que parece nunca ter existido.

A humanidade não cabe nos opostos de uma antítese. Cada um é dois, é dez, e nesse universo de possibilidades a arquitetura se plasma.

A modernidade é uma ordem pós-tradicional, na qual a pergunta 'Como hei de viver?' tem de ser respondida através de decisões diárias acerca de como comportar-se, o que vestir e o que comer - e muitas outras coisas -, bem como interpretada no desenvolver temporal da autoidentidade.

Giddens, 1994, pp. 12-13.

Em diversos momentos Kurokawa aponta para a tradição japonesa da não distinção entre espaços públicos (parques e praças) e espaços privados, por acreditar que as ruas desenvolvem, há anos, essas funções e ainda outras, como habitação, serviços e lazer. Atenta ainda para uma nova condição, a dos viajantes, que ontem falava de exclusão, hoje de alternativa. Nossa sociedade abre a cada dia novas oportunidades de vida, negócios e entretenimento para esse tipo de pessoas. O caminho passa a ser o local mais importante da cidade e cria para designers e arquitetos novas fronteiras a serem desbravadas.

## CONSIDERAÇÕES SOBRE O METABOLISMO

A revolução industrial mudou todo o contexto social e econômico nas cidades. A arquitetura, responsável pela construção do pano de fundo destas mudanças, acabou por absorver os paradigmas industriais no seu processo, o que a aproximou das necessidades produtivas emergentes até culminar na estética do modernismo.

Entretanto, desde o Arts & Crafts de Willian Morris, arquitetos e designers têm se oposto a essa estética por julgá-la distanciada da natureza humana, homogeneizadora e extremamente "maquinicista".

Kurokawa e os metabolistas causaram, e ainda causam invejável fascínio nos arquitetos por conseguirem contestar a estética moderna com conceitos tão possíveis que acabaram sendo colocados em obras reais. O metabolismo é rompimento, querela, mas também alternativa ao modernismo. Inclusive, indica um caminho sustentável para a arquitetura que se depara diante de uma situação limítrofe de escassez de recursos naturais.

Ele traz, apesar das condições que o fecundaram, sinceras contribuições à discussão sobre sustentabilidade voltada à arquitetura. Não se prende a uma estética pré-concebida como fazia o modernismo e diversos outros movimentos que o precederam. Carrega uma forte influência da arquitetura tradicional japonesa e da filosofia budista, mas também prova tacitamente que isso não implica em uma ou em outra estética nas obras que gera.

A criatividade se alia à tecnologia, o interno e o externo se encontram, a parte e o todo ficam do mesmo tamanho. Do tamanho dessa arquitetura invisível aos olhos, como tudo que é essencial.

## BIOGRAFIA KUROKAWA

Nascido em Nagoya, em 1934, Kisho Noriaki Kurokawa graduou-se em arquitetura pela Universidade de Kyoto em 1957. Obteve posteriormente o grau de Mestre em 1959 e o de Doutor em 1964 pela Universidade de Tóquio.

Ainda como doutorando sob a tutela de Kenzo Tange, formou com outros arquitetos e urbanistas os Metabolistas, um grupo teórico que se opunha ao modernismo, à era da máquina, e sugeria que os edifícios e as cidades fossem entendidos como organismos vivos capazes de crescer e se transformar. Colaboraram neste grupo Akira Shibuya, Youji Watanabe, Fumihiko Maki, Kisho Kikutake e Kenzo Tange.

Recentemente, Kurokawa inseriu em seus trabalhos outro conceito, o da Simbiose, e tenta como sugere a forma de vida homônima, uma relação satisfatória para diferentes elementos da cidade. Através da aproximação de diferentes conceitos como tempo e espaço, homem e tecnologia; busca um equilíbrio na arquitetura.

Com uma vasta produção arquitetônica que conta com obras em mais de 15 países, Kurokawa tem ainda publicado 35 livros sobre filosofia e arquitetura, recebeu prêmios e condecorações em diversas instituições no mundo, como a medalha de ouro da Academie d'Architecture da França em 1986.

É presidente e fundador do Kisho Kurokawa Architect & Associates, criado em seis de abril de 1962. Sua matriz se encontra em Tóquio, com filiais em Osaka, Nagoya, Astana, Kuala Lumpur e Pequim.

## S U P O R T E T E Ó R I C O | Uma análise necessária

## Sistema Octanorm | Hans Staeger 1968

Sistema

Substantivo masculino.

1. Conjunto de elementos, materiais ou ideais, entre os quais se possa encontrar ou definir alguma relação (5).
2. Disposição das partes ou dos elementos de um todo, coordenados entre si, e que funcionam como estrutura organizada

Dicionário Aurélio Virtual

Se os engenheiros continuarem a escrever histórias da arquitetura como se fossem histórias da construção técnica, de que maneira o grande público pode acompanhá-los? Se os arqueólogos persistem na ensaística filológica, como podem pretender que as pessoas não especializadas se interessem pelo assunto? Por outro lado, se os críticos de arte ilustram a arquitetura como um reflexo e um eco das tendências pictóricas, por que razão o público deveria deter-se sobre a arquitetura e não dirigir-se às fontes primordiais, ou seja, à pintura e à escultura?

ZEVI, 1984. p. 7.

Desenvolvido pelo designer alemão Hans Staeger, o sistema construtivo conhecido por OCTANORM foi apresentado pela primeira vez na Euroshop Trade Fair de Düsseldorf em 1968. Desde então a companhia expandiu suas fábricas para outros 21 países, responsáveis pela distribuição de suas peças para mais de 55 países pelo mundo. Suas características de rápida montagem e reutilização de suas partes após sua desmontagem garantem sua pronta associação a eventos efêmeros, feiras comerciais, etc.

É inegável a praticidade que a escolha desse sistema oferece para a edificação de arquiteturas temporárias das mais diversas naturezas, de feiras comerciais a eventos itinerantes, de estandes protegidos em pavilhões a estruturas auto-portantes ao léu.

Sua praticidade o converteu em objeto referencial para a maioria dos outros sistemas estruturais para arquiteturas temporárias existentes no mercado. Por este motivo estamos dando ênfase à sua análise, pois acreditamos que esta percorre a idéia fundamental que contamina a maioria de sistemas de montagem semelhantes. O pensamento contido no sistema OCTANORM desenvolve-se a partir de um paradoxo interessante: ele foi projetado, maturado e aperfeiçoado por anos para ser a solução definitiva em projetos temporários. Ou seja, há mais de 40 anos o pensamento artístico acomodou-se sob a sombra da facilidade de um sistema que perpetua as mesmas soluções técnicas para diferentes naturezas e diferentes usos, reduzindo as implicações projetivas e suas peculiaridades filosóficas, sociais e culturais.

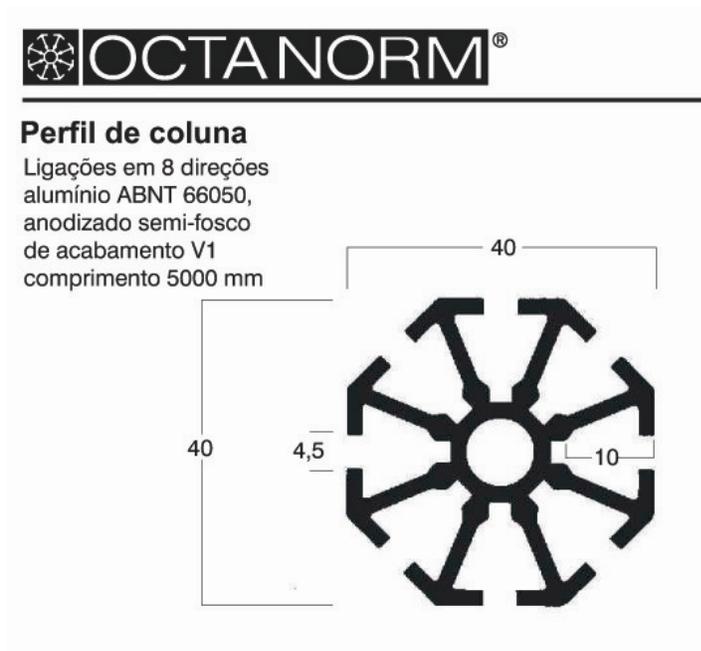
O sistema é pensado através de encaixes para ser montado rapidamente e desmontado sem danificar suas partes. Esses encaixes permitem a contínua reutilização das mesmas peças e, assim, tornam o referido sistema uma alternativa fácil na edificação de obras temporárias, perdurando no mercado depois de mais de quatro décadas de seu desenvolvimento.

## AS PARTES

O sistema OCTANORM é complexo e parece funcionar muito bem ao que se propõe. Suas partes são protegidas através de resoluções projetivas voltadas à

continuidade e ao mantimento da forma racional, defendida pelos arquitetos modernos à época de seu desenvolvimento.

Basicamente um sistema de encaixes entre montantes e painéis, ele tem como principal característica um montante de perfil octogonal que permite o posicionamento de duas ou mais travessas em cada um de seus lados.

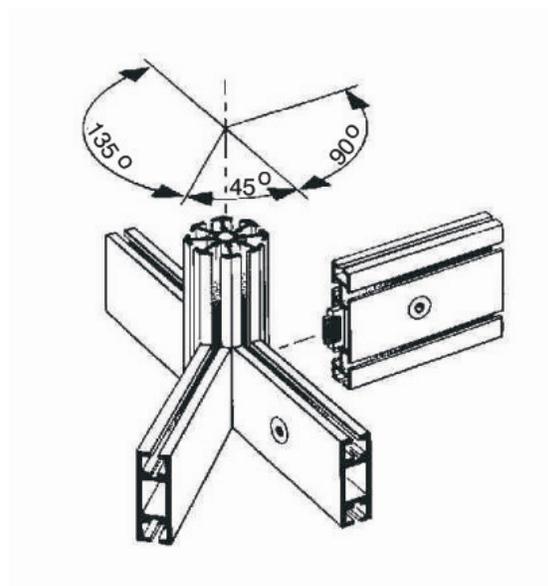


Fonte: [www.octanorm.com.br](http://www.octanorm.com.br)

Vista superior do montante que une os painéis. Neste desenho percebe-se a explicação do ícone utilizado como logo da empresa que desenvolve o sistema.

O perfil acima é o elemento que garante as variações das formas. Pré-estabelece oito possibilidades que devem ser seguidas inevitavelmente pelo projetista, sem permitir ao seu traço um ângulo impreciso e orgânico. Em uma segunda análise percebe-se a rigidez das terminações que impossibilitam o transpasse de paredes e a liberdade de outros sistemas como o concreto armado ou a alvenaria de tijolos

convencional. As terminações são iguais e precisam, sem exceção, acabar em perfis de seção octogonal como o desenho abaixo.



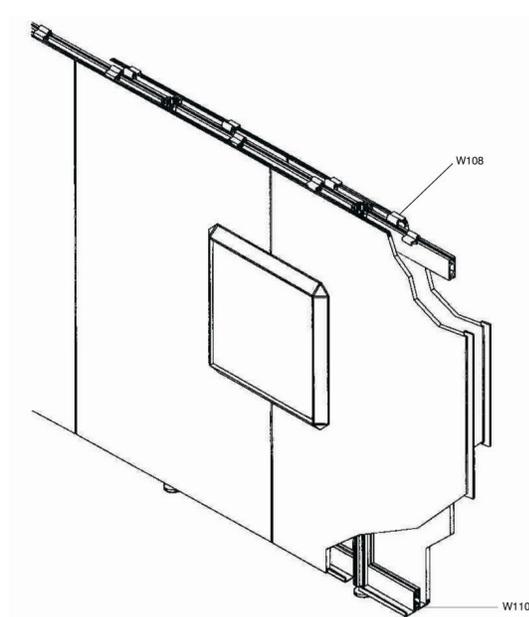
Fonte: [www.octanorm.com.br](http://www.octanorm.com.br)

Esquema mostrando as possibilidades de encaixe entre o montante e os perfis que recebem os painéis de parede. Há sempre a necessidade de se trabalhar com ângulos múltiplos de 45.

As travessas apóiam tanto a base como o topo dos painéis de parede aos montantes octogonais, sendo que toda terminação de parede deve se apoiar desta maneira; um painel sempre acaba em um montante. Normalmente em vidro, compensado de madeira, plástico ou mesmo gesso acartonado (dependendo da região onde é comercializado), esses painéis são sempre pouco densos e leves para não acarretar peso à estrutura e favorecem seu transporte e armazenamento.

As travessas fornecem os encaixes onde entram as placas de parede. Cada travessa pode receber até duas placas, uma internamente e outra externamente. Isso permite que toda a fiação elétrica ou mesmo hidro-sanitária fique entre elas escondida.

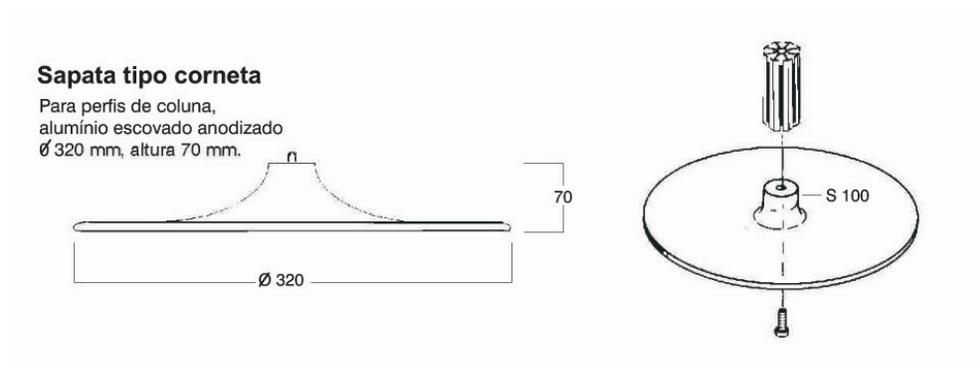
Há ainda uma alternativa de travessa sem o espaço interno, que utiliza apenas uma placa.



Fonte: [www.octanorm.com.br](http://www.octanorm.com.br)

Sistema de travessas (superior e inferior) formando uma parede dupla e oca.

O peso conseqüente de toda essa estrutura é leve. As paredes ocas, os montantes e as travessas em alumínio não necessitam de sapatas enterradas ou estacas. Uma peça chamada de sapata corneta, pelo formato análogo ao instrumento de sopro, é suficiente para o embasamento da estrutura.



Fonte: [www.octanorm.com.br](http://www.octanorm.com.br)

As travessas e os montantes utilizados como vigas e pilares, respectivamente, mantêm os esforços verticais e também fornecem o travamento horizontal de toda a estrutura pela formação de uma treliça leve e ao mesmo tempo estática.

Além das peças estruturais e de vedação, o sistema já prevê diversas soluções para esconder as terminações em estado bruto, até mesmo o perfil octogonal, seu principal elemento estrutural e identificador.

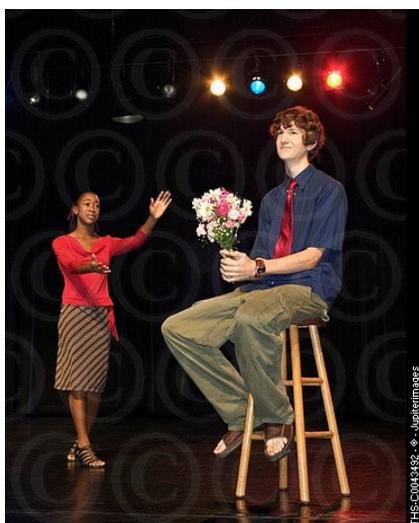
## CONTAMINAÇÃO

Em diversos países se vê a proliferação de pequenos carros em virtude do concorrido espaço nas ruas, ou o sub-dimensionamento dessas para dar vazão ao fluxo desenvolvido atualmente. De qualquer maneira se percebe claramente o designer apurando a forma desses objetos para adaptá-los ao seu destino, reduzindo-o cada vez numa obrigação para com o sistema viário, defasado em relação ao rápido crescimento das cidades. Em outras palavras pode-se dizer que o espaço negativo (ou vazio) das cidades é um importante paradigma que contamina o dimensionamento dos meios de transporte que nelas circulam.

Assim também ocorre com o desenho da arquitetura. Particularmente no universo de feiras expositivas que acontecem nos mesmos pavilhões ano após ano, a relação de contaminação que impera ditatorialmente se estabelece entre o desenho do estande e a necessidade de montá-lo e desmontá-lo inúmeras vezes em diferentes pavilhões. Frente a esta realidade, a opção que primeiro se faz é, por hipótese, o sistema construtivo vigente que melhor arranja essa transição entre eventos.

Reiterando toda a cadeia produtiva, ratificando os sistemas complementares à obra e assumindo-o como escolha e não renúncia, arquitetos ao redor do mundo utilizam o sistema OCTANORM (ou semelhante) há décadas, com o único intuito de expor seus produtos sem ao menos tentar desenvolver a sintaxe de sua obra.

Se num teatro o protagonista é o ator e o cenário qualifica seu universo para destacá-lo, em uma feira comercial uma semelhante relação “figura e fundo” se estabelece. O produto é destacado para atrair a atenção do público visitante enquanto a forma da arquitetura deve passar despercebida.



Fonte: [www.grupokeystone.com.br](http://www.grupokeystone.com.br)

Ator em primeiro plano rodeado por um cenário longe das luzes. Estas se direcionam para o ator como a arquitetura faz com um produto em um estande de uma feira comercial.

Identificamos no contínuo uso do sistema OCTANORM que a forma da obra é preterida, enquanto a função de expor adquire importância. Como uma música pobre em sintaxe que tenta satisfazer seu usuário através das funções então em evidência (dança, entretenimento, identidade social e etc.), uma arquitetura da continuidade não

causa o estranhamento do cotidiano, não gera a surpresa diante do novo, tampouco busca a mudança de comportamento. Quer permanecer onde está, pois ali mantém a ordem e então o ciclo comercial sustenta-se.

Aqui parece ser para onde se destinam todos os esforços desta cadeia produtiva. A despeito da complicada dinâmica deste processo e de sua intrincada relação com a arquitetura, esta análise se concentra no sistema construtivo em si, e em como esse caráter cíclico, de obras efêmeras constantemente reutilizadas, reduz o comprometimento do projetista com a sintaxe da obra projetada.

## A AUTENTICIDADE DA OBRA

Todo signo é texto, pronto pra ser lido. A arquitetura também. Quando edificada, dá-se ao uso através da interpretação da informação nela inserida por seu arquiteto. Entretanto no caso da maioria dos eventos itinerantes que fazem uso do sistema OCTANORM, essa informação é oferecida como um diálogo já pronto. O “copia e cola” do discurso de um autor desconhecido.

A contínua utilização do mesmo sistema, comprometido apenas com a desmontagem e não contaminado pelo entorno ou pelo elemento que nele habita, é exposto ou faz uso, esvazia a arquitetura de significados. Assume-se que essas três funções são resolvidas no mesmo espaço e seus usuários estereotipados com um único repertório.

A aceitação desse sistema ainda faz do arquiteto mero coadjuvante de sua arquitetura. Outro fenômeno que se observa é a facilidade com que se rege esta

gramática construtiva, tornando a obra um fenômeno de massas. A construção industrializada, da qual em geral os arquitetos estão se omitindo, trabalha exatamente como o OCTANORM: obras geradas pela ortogonalidade de planos, pela racionalidade métrica do sistema construtivo e privilegiando espaços restritos a questões meramente funcionais imediatas. Privilégio este, de um uso circunscrito a programas de ordem técnica, em detrimento da qualidade da forma que gera.

A arquitetura parece tornar-se um objeto sem responsável, sem culpado ou porta-voz.

O que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico. Como este próprio testemunho baseia-se naquela duração, na hipótese da reprodução, onde o primeiro elemento (duração) escapa aos homens, o segundo – o testemunho histórico da coisa – fica identicamente abalado. Nada demais certamente, mas o que fica assim abalado é a própria autoridade da coisa.

Poder-se-ia resumir todas essas falhas, recorrendo-se à noção de aura e dizer: na época das técnicas de reprodução, o que é atingido na obra de arte é a sua aura.(...) Multiplicando as cópias, elas transformaram o evento produzido apenas uma vez num fenômeno de massas.

(BENJAMIN, 1975, p.14)

O recorrente uso do mesmo sistema, ou sua reprodução indiscriminada, ofusca no objeto, que dele resulta, sua característica de manifesto artístico de uma época. Torna-se um trabalho infrutífero analisar hoje as qualidades formais de um sistema desenvolvido há décadas atrás. Sua significação no contexto social não se

mantém por tanto tempo e a razão de sua escolha obscurece quem pensou o espaço e este se torna, se não mudo, prolixo.

BENJAMIN (1975) considerava não somente o fato de que a reprodutibilidade técnica nega a aura artística, mas que o próprio status da arte se modifica, assim como a sua função. Esta deixa de fundamentar-se no ritual e passa a ter uma função política, ou potencialmente política, porque permitiria a um contingente maior de pessoas o acesso aos bens culturais, possibilitando uma democratização da informação. Escondendo-se sob essa conduta demagógica a aura se enfraqueceu e o entendimento da obra passou a se confundir, principalmente depois do período moderno, com a sua função.

Neste momento percebe-se que o arquiteto desiste diante da complexidade de sua obra e foge em direção a saída mais fácil, a cópia. A arquitetura parece eclodir espontaneamente, sem autor e a informação escapa por suas janelas e portas.

## MAIS DO MESMO

Sem avançar em direção ao novo, continuamos a perpetuar as alternativas que brilhantemente resolveram as implicações sociais e requisitos industriais do passado. A contínua utilização do sistema OCTANORM remete ao ano de 1968, quando foi lançado. Hoje as realidades sociais e tecnológicas são outras. Assistimos e participamos da pior crise ambiental e energética da história e sequer temos o ímpeto de refrear as conseqüências dela advindas. Nossa arquitetura, enquanto manifestação artística frente ao seu tempo, tem um comprometimento com a forma, com a função e principalmente com a estética que guia a sociedade. Sim, um comprometimento

estético. Esse mesmo pilar simbólico, descrito por PEIRCE (1977), muda constantemente e parece ainda não ter encontrado um lugar correto para se assentar. Se a estética do fácil, corroborada pelo OCTANORM, não nos é nociva, tampouco ajuda a refletir sobre as implicações tecnológicas e sociais da arquitetura.

Um projeto simples resolve diversos problemas explicitando um pensamento complexo, de diversas variáveis intrincadas, alertando sobre problemas futuros através da crítica severa ao continuísmo. Paradoxalmente, somos levados a crer que o simples é extremamente difícil. O fácil é o OCTANORM.

## ANÁLISES

## GALERIA SERPENTINE | Pavilhão Anual

Programa, duração e localização.

A Serpentine Gallery é uma das mais conhecidas galerias públicas de arte moderna e contemporânea de Londres. Seus programas, mostras e cursos além de sua arquitetura atraem cerca de setecentos e cinquenta mil visitantes por ano. Ela é instalada em uma antiga residência usada como casa de chá, datada de 1934, nos jardins do Parque Kensington no centro de Londres.



Serpentine Gallery 2006

Fonte: <http://www.0111.com/archgallery2>

A cada ano um arquiteto internacionalmente conhecido é selecionado pela diretoria da galeria para edificar um pavilhão temporário nos jardins à sua frente, sob a condição de que ele não tenha ainda executado nenhuma obra em solo londrino. Assim a diretoria garante ao trazê-lo um ineditismo para os visitantes.

Essa estratégia parece ter trazido bons resultados. Dados da própria galeria indicam que cerca de cento e cinquenta mil pessoas visitam exclusivamente o pavilhão durante os dois meses de verão em que é mantido.

Até 2008, por sete vezes a mostra temporária foi executada. Sua primeira edição ocorreu em 2000 com projeto da arquiteta Zaha Hadid. O ano seguinte recebeu Daniel Libeskind. O arquiteto japonês Toyo Ito encarregou-se do projeto em 2002 e Niemeyer em 2003.

Em 2004 o grupo holandês MVRDV foi convidado e realizou o projeto para o pavilhão. Entretanto problemas com o orçamento e a duração da obra inviabilizaram sua execução.



O projeto do grupo holandês implicava a cobertura total do prédio principal da galeria com um gramado elevado através de uma estrutura metálica. Sob esta e por ela ilustrado desenvolver-se-ia ainda um espaço para a mostra dos projetos do grupo.

[http://complexcitydotnet.blogspot.com/2005\\_01\\_01\\_archive.html](http://complexcitydotnet.blogspot.com/2005_01_01_archive.html)

A experiência inconclusa do grupo holandês não levou para o verão londrino uma mostra de suas obras, mas trouxe ao processo dos futuros pavilhões um apelo à simplicidade.

Essa cicatriz se faz sentir já no ano seguinte. Álvaro Siza, diante do desafio intransponível que se propôs o grupo holandês, desenha a solução mais leve e simples que o parque Kensington até então recebera. Em 2006 Ren Kolhaas, numa simplificação extrema do seu programa temporário, pousa um balão de ar no parque.

Sua última edição foi elaborada pelo artista Olafur Eliasson e o arquiteto Kjetil Thorsen, ambos norueguês. Este pavilhão foi mantido de 24 de agosto a cinco de novembro de 2007.



Pavilhões da Galeria Serpentine de Ren Koolhas, Álvaro Siza e Oscar Niemeyer, com o prédio antigo em segundo plano.

Fonte: <http://www.0111.com/archgallery2> e Anuário da exposição, 2006.



Exterior e interior do pavilhão da Galeria Serpentine de 2007 por Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen.

O espaço destinado ao pavilhão é sempre o mesmo, à frente da galeria, em um amplo gramado, quase plano, onde arbustos lançam-se do prédio principal da galeria em direção ao vazio e parecem emoldurá-lo como já aguardando o novo prédio que sempre ali será feito. No meio deste gramado se destaca uma grande árvore que honrosamente é respeitada e por vezes incorporada aos projetos que ali temporariamente passam.



Vista aérea do Hyde Park, no centro de Londres onde se localiza a Galeria Serpentine. As grandes dimensões do parque e a localização central da galeria em relação à cidade fazem com que o pavilhão não se relacione visualmente com os prédios a sua volta, tendo apenas como condicionantes físicas a galeria, o gramado em leve aclive e as árvores. Ao lado, foto da árvore emoldurada pelos arbustos ao fundo.

Fonte: Google Earth 2008.



Vistas aéreas em aproximação do Hyde Park para a Galeria Serpentine.

Fonte: Google Earth, 2008.

O espaço destinado ao pavilhão encontra-se entre o prédio principal da galeria e a rua principal que lhe dá acesso. Em todos os pavilhões analisados percebe-se evidentemente a vontade de aproximar os transeuntes do parque e a galeria, através de linguagens arquitetônicas que rompem com o equilíbrio ali estabelecido. A criação deste objeto anômalo seduz o olhar e atrai a expectativa, para logo conquistar o visitante.

O pavilhão construído à frente da galeria Serpentine é sempre parte do seu programa de exposições temporárias que tem a arquitetura por tema. Resistindo à forma convencional de mostras, com fotos e maquetes, a diretoria da galeria abre o espaço para um projeto autoral que fale sobre o arquiteto de maneira não verbal, através de sua

própria linguagem: a arquitetura. Esta obra passa a ser uma condição prévia para a mostra e a tela em branco onde esta se desenvolve.

O programa do pavilhão abrange uma estrutura com área útil de aproximadamente trezentos metros quadrados, que seja desmontável, para uso no verão. Aberto ao público como café durante o dia, transforma-se à noite em auditório para palestras e projeções de filmes sobre arquitetura. Pode também ser alugado para a realização de eventos privados.



Vista interna do pavilhão da Galeria Serpentine 2003. Oscar Niemeyer.

Fonte: Anuário da exposição.



Pavilhão da Galeria Serpentine 2003. Oscar Niemeyer. Fonte: Anuário da exposição.

# 01 Galeria Serpentine Pavilhão Anual | 2003

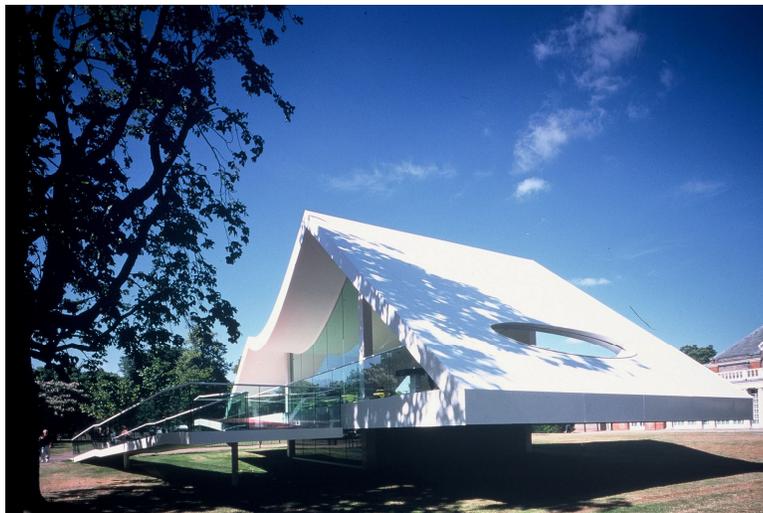
Oscar Niemeyer

A minha preocupação ao projetar o pavilhão para a Galeria Serpentine, no Hyde Park de Londres, foi conseguir na elaboração desta obra tão simples e de tão reduzida proporção, exprimir o que penso caracterizar minha arquitetura.

Assim, ao suspender o piso do pavilhão um metro e meio acima do solo eu procurei garantir a leveza que o distingue. E a mesma foi a minha intenção ao dar uma linha movimentada ao perfil do pavilhão, pois é com esse jogo de curvas e retas que faço a minha arquitetura.

O resto foi procurar a simplicidade, a boa aplicação das cores e revestimentos que os interiores devem manter na unidade de qualquer obra arquitetônica.

Niemeyer, Anuário da exposição.



Pavilhão da Galeria Serpentine 2003. Oscar Niemeyer. Anuário da exposição.

Em 2003, seguindo uma rotina que se aplicou durante os anos anteriores, a diretoria da Galeria Serpentine convidou o arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer para

executar o projeto do pavilhão de verão, o que viria a se tornar a primeira obra desse arquiteto na Inglaterra.

Depois de um princípio relutante, uma fase de negociação onde o arquiteto não via sua arquitetura capaz de se adequar ao expediente temporário do programa, ele aceitou o convite, não sem antes abrir mão do concreto armado como sistema estrutural.



O poeta gaúcho Mario Quintana engrandece em uma de suas poesias o espírito moderno na arquitetura, suas possibilidades e a forma com que rompe com a ainda vigente estética pré-industrialização. Mas num retorno ao pensamento lógico que nos deduz frívolos e quiçá inconseqüentes, ironiza:

O mais triste da arquitetura moderna, é a resistência do seu material.



31 de março a 2 de abril. Início das escavações.

Inusitado em Niemeyer, que edificou poeticamente sua arquitetura com a linguagem do concreto, aparece o ferro. Se ele toma o lugar do concreto na estrutura do edifício, o faz de forma quase envergonhada. E é Niemeyer que se acanha aqui. O abastado versar do arquiteto em concreto não explicita as características do ferro da mesma forma.



Contraste entre a leve e contemporânea estrutura em ferro da galeria e a aparência final que mascara seu sistema construtivo.

As falas de Niemeyer, que enfatizam o moderno recobrando-o com uma retórica construída na plasticidade do concreto e no equilíbrio entre forma e função, parecem contaminar seu projeto para o pavilhão, mas de fato se lhe escapam. Perdem-se

entre um novo paradigma e os preceitos inflexíveis do arquiteto. Ele se esforça para expressar seu apuro na forma enquanto a forma do fazer não aparece. Em outras palavras, a leveza e a desmontagem de uma obra evidentemente efêmera deveriam **ser** o “a priori” do projeto. Mas aqui sobrepõe o **parecer**.

Se “forma” for entendida como oposto de “matéria”, então não se pode falar de design “material”; os projetos estariam sempre voltados para informar. E se a forma for o “como” da matéria e a matéria for o “o quê” da forma, então o design é um dos métodos de dar forma a matéria e de fazê-la aparecer como aparece, e não de outro modo. O design como todas as expressões culturais, mostra que a matéria não aparece (é inaparente), a não ser que seja informada, e assim, uma vez informada, começa a se manifestar (a tornar-se fenômeno). A matéria no design, como qualquer outro aspecto cultural, é o modo *como* as formas aparecem.

(CARDOSO, 2000, p.105)



Contraste entre a leve e contemporânea estrutura em ferro da galeria e a tradicional concretagem da laje do primeiro pavimento.

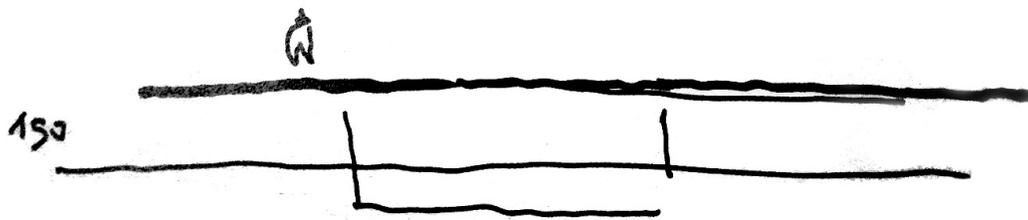
Apesar de saltar aos olhos uma leveza a que Niemeyer recorre no aspecto visual da obra, a análise do processo construtivo através das fotos encontradas deflagra

um sistema tradicional de concreto armado moldado “in loco”. Embaixo deste pano, encontra-se ainda uma nítida alienação em tornar a obra desmontável. Seu discurso, verbal e não-verbal, insistentemente falam deste parecer que toma a frente do ser:

Como encontrar para uma obra tão simples as características de leveza e surpresa arquitetural que preferimos?

Primeiro, suspendendo a construção do solo. Um metro e cinquenta seria suficiente para o efeito desejado.

NIEMEYER, p. 10.



Croquis Oscar Niemeyer

Fonte: Anuário da exposição 2003

A sinuosidade de suas obras, tão celebrada e reconhecida, aparece também neste projeto cuja natureza vai contra a característica perene de seu portfólio. Num afã um tanto quanto vaidoso, Niemeyer parece buscar a presteza no seu reconhecimento, como se neste dado simbólico da obra residisse seu valor.

O programa da galeria prevê um espaço para exposição de obras e filmes relacionados à sua arquitetura, o que nos faz inferir que Niemeyer deixa seu projeto ser contaminado pelo que está exposto no pavilhão: seu próprio trabalho. Entretanto a

criação deste novo signo, não passa pelas questões formais e funcionais que equilibraram seu trabalho e seu discurso, falam apenas sobre um aspecto visual recorrente em sua história. O fácil se torna a escolha e uma associação apenas visual liga este pavilhão à sua obra.

Suas curvas parecem então se desprender das razões sintáticas que as conduziram equilibradamente por anos de discurso. Niemeyer parece ter virado símbolo para ele mesmo. Uma parcialidade irrisória de sua obra é trazida para o pavilhão, onde o importante é parecer um Niemeyer.

Sua obra não é feita de encaixes. Molda-se, solda-se e concreta-se em torno de seus conceitos de forma inextricável, e neles não encontra como se desmontar para ser reutilizado. Niemeyer resolve deterministicamente o programa da galeria, seus acessos e espaços, onde dá por terminada sua implicação projetual.

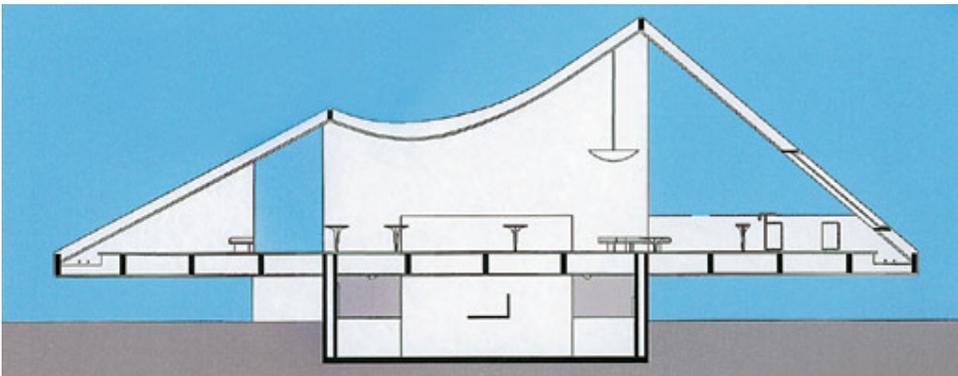
A leveza da forma oferecida à percepção do usuário não corresponde à forma encontrada para inserí-la nos jardins do Kensigton Park. Nesta sintática, a forma percebida e a forma como se erige a obra se distanciam. Em diversos momentos se percebe um mascaramento da verdade dos materiais.

O grande balanço, quase simétrico da estrutura, apóia-se sobre uma base muito usada para obras perenes: uma laje de concreto armado enterrada no solo. Pode-se inferir que uma arquitetura temporária e potencialmente leve prescinde de uma estruturação tão agressiva e dispendiosa, mas a acolhida visual nesta obra é privilegiada

e o “parecer leve” esconde uma alternativa não apenas convencional no piso semi-enterrado, mas em desarmonia com a curta duração do pavilhão.



Concretagem da laje do piso semi-enterrado. 4 a 7 de abril.



Corte longitudinal mostrando uma laje convencional de concreto funcionando como fundação para o pavilhão.

Niemeyer parece tentar comover os usuários do espaço com algo diferente do que consagrou sua arquitetura. Promove algo semelhante ao que Pignatari se referiu como “corruptela artística”.

(...) oleografias sagradas ou profanas, bibelôs estatuetas reproduzindo obras consagradas, bem como toda a estatuária acadêmica que visasse a comover, de acordo com um código sentimental já estratificado.

(PIGNATARI, 1968, p. 113.)

Niemeyer é esse código a que se refere Pignatari. Este símbolo de qualidade em arquitetura que se corrompe no seu projeto para o pavilhão, o mais efêmero e talvez o único desta natureza até então entre suas obras. Quando cria este novo signo baseado em sua própria obra, o arquiteto revela seu repertório, e neste processo não discute a questão da duração de uma obra, muito menos polemiza seu prazo de validade. Acomoda-se sobre o que criou e não avança nem recua. Trata esse novo paradigma com os mesmos preceitos que o consagraram, algo como buscar no determinismo racional da beleza visual o objetivo de toda uma arquitetura.

Quando uma forma cria beleza tem na beleza sua própria justificativa.

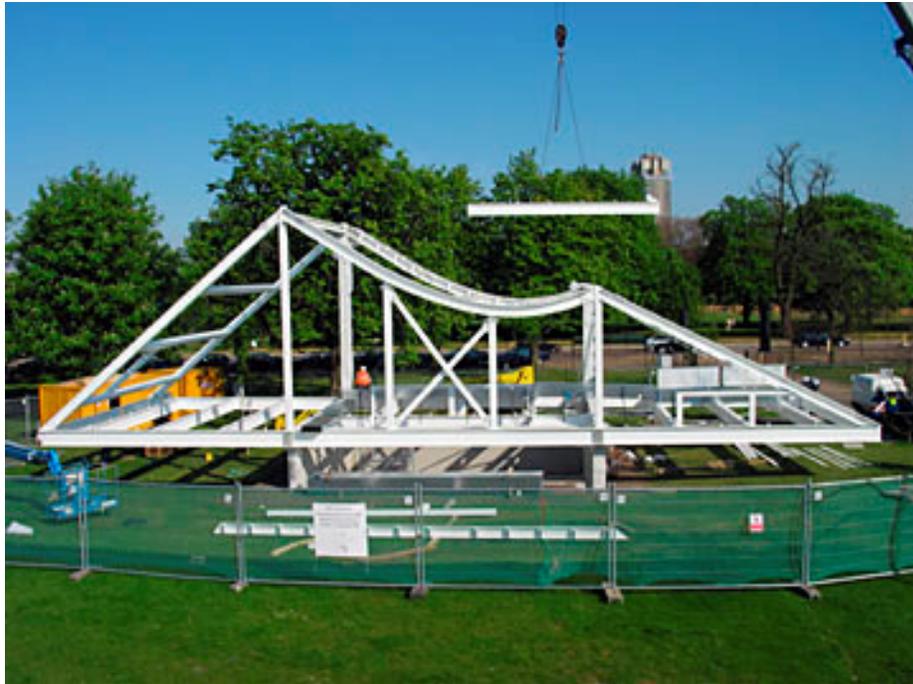
Niemeyer

A frase acima não foi sustentada pelo arquiteto na ocasião deste projeto, mas ainda parece se equilibrar sobre esta linha sua principal preocupação, deixando de lado diversas questões como o pluralismo de percepções que acolhem seu prédio e a complexidade do programa. Àquilo mesmo que se referiu Venturi quando defendeu o conceito de complexidade e contradição em arquitetura:

Prefiero “ambos y al mismo tiempo” a “uno u otro”, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al blanco o al negro.

(VENTURI in MONEO, 2004, p. 53.)

O tratamento que o arquiteto dispensa ao pavilhão sequer parece uma arquitetura autoral. Assemelha-se a uma alegoria que se referencia no arquiteto. O ferro não aparece, é escondido sob painéis de gesso acartonado, e as lajes do subsolo e do piso elevado são resolvidas em concreto, implicando sua destruição após o uso.



16 a 17 de abril de 2003. Montagem da estrutura metálica.

Site da galeria Serpentine





20 a 25 de maio de 2003. Colocação das chapas de gesso.

Se o objetivo é a desmontagem, a forma não é. Em alguns momentos nem ao côncavo interno corresponde o convexo externo. Soluções encontradas em outras obras são reutilizadas no pavilhão, sem ter, entretanto as mesmas implicações estruturais. Parecem querer apenas aludir a elas através de uma associação visual.



Operário recortando o molde que permite a interseção da parede e da laje do primeiro pavimento de forma curva. Externamente não se percebe indícios dessa forma.



Fotos desta página, fonte: site da galeria Serpentine

Um signo não consegue se distanciar numa acolhida estética de sua forma. A forma deste pavilhão não é a soma das suas partes, tampouco a sinuosidade e a suspensão do solo garantem sua leveza. Sua forma é mais.

O pavilhão de Niemeyer possui um dado icônico, o qual nenhum signo prescinde, uma “forma de”, uma outra “forma como”, entre outras, como sugere Guillaume (1947, p. 8)

Uma melodia compõe-se de sons, uma figura de linhas e de pontos. Porém esses complexos possuem uma unidade, uma individualidade. A melodia tem um princípio e um fim, tem partes; distinguimos, sem vacilação, os sons que a ela pertencem e os que lhe são estranhos, mesmo quando intercalados entre os primeiros. Do mesmo modo, a figura limita-se, em nosso campo visual, em relação às outras figuras; tais pontos e linhas fazem parte dela, enquanto tais outros são excluídos. A melodia e a figura são formas. EHREFELS enumera grande número de outras variedades delas.

Essa inferência, das várias formas de um mesmo signo, mostra que uma forma do edifício parece e muito com as obras do arquiteto: leve, desprendendo-se do chão e com linhas curvas que a distinguem da austeridade da paisagem urbana. Entretanto, outra forma, a forma como é erigida, se distancia da verdade arquitetural do modernismo; a sobreposição de materiais não revela seu “*modus*”. Esse dado construtivo desaparece, a forma despreza sua fôrma, e o parecer efêmero sobreleva-se ao ser efêmero.

Ao juntar partes, o arquiteto escolhe e renuncia formas. Ratifica paradigmas em busca de uma verdade que decorra de seu repertório; não trataria, portanto de uma

ordem que lhe é completamente estranha. Assim se revela o repertório do arquiteto, através de um elenco de alternativas que se fazem perceber por recorrências do projeto.

Como exemplo, o dado icônico do ferro como ferro não aparece, e dá um passo atrás, em direção à secundidade. O “*modus*” do pavilhão não se revela iconicamente, apenas indicialmente. O ferro, como estrutura, só se dará à apreensão se, com sorte, o interpretante desconfiar de sua visão e perceber um som cavo à percussão das paredes. Terá, todavia que dispor de um repertório prévio do sistema construtivo empregado para entendê-lo.

Niemeyer, à luz de seus próprios preceitos, deixa de mostrar o material que constrói sua obra; sob sua anuência, essa verdade se deteriora.

Mas interessante é analisar ainda outras questões que extrapolam a forma e por caminhos diferentes chegam ao mesmo cabedal repertorial do arquiteto. Como nos sugere Peirce, o processo sógnico pode ser estudado em três níveis: um sintático, um semântico e um pragmático. O nível semântico é o estudo das relações funcionais entre os signos. Outra recorrência que deflagra seu repertório, fala sobre a função do pavilhão. O determinismo com que Niemeyer resolve os espaços impossibilita sua apropriação por outros usos. Em Siza, do contrário, se vê uma liberação do espaço interno para diversas possibilidades.



Fotos internas do pavilhão de Niemeyer, com determinações precisas dos locais dos mobiliários e elementos expositivos. Ao fundo uma parede recebeu desenhos diretamente sobre ela, não permitindo sua apropriação por usos diferentes ao fim da exposição.

Fonte: anuário da exposição 2003

Talvez por se alinhar ao pensamento de GULLAR (2003) e não considerar uma obra efêmera como digna, talvez por desconhecer as implicações de seu programa, a verdade é que o pavilhão de Niemeyer fala até onde vão suas preocupações com obras efêmeras, como todo signo faz com seu enunciador.

Uma outra foto mostrava uma exposição, numa galeria envidraçada, de grandes raízes de árvores, ainda impregnadas de terra.

- O que fez com essas raízes depois da exposição? - perguntei-lhe.

- Joguei-as fora, respondeu ele.

- Quer dizer que de tudo que você tem feito não vai sobrar nada?

- Vivemos na civilização do efêmero, do descartável. Nada mais é feito para durar. A arte tem de seguir o espírito da época.

- Será que tem mesmo? - indaguei.

Se o estado das coisas caminha para um total descarte de todo bem material que se adquire, a arte de Niemeyer se distancia deste fim. Independente do uso que cause em seu expectador, tenta atingi-lo como uma obra perene. Discursa através de suas formas curvilíneas que desafiam aqui o gesso acartonado e o aço da mesma forma que desafia o concreto armado em Brasília.

Prenhe de novos paradigmas, a obra de Niemeyer discursa sobre uma visualidade que parece se opor a sua reprodução como um novo caminho para a arquitetura.

## 02 Galeria Serpentine Pavilhão Anual | 2005

Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura

O filme é sobre o que? Quem já teve de responder a esta pergunta sabe como é difícil a vida dos resumidores. Titanic é sobre um homem, uma mulher e uma pedra de gelo – entre outras coisas. Nenhuma história é sobre uma coisa só. Mas vivemos condicionados a definições instantâneas e classificações categóricas,... (Veríssimo, 2004, pág.59).

Cada um é muita gente

Fernando Pessoa

De Álvaro Siza refere-se habitualmente a geometria e a obstinação em a distorcer, comprimir, moldar, em analogia com os terrenos e o seu desenho accidental ou tão só com a vontade poética de perverter o cubo edificado de ressonâncias racionalistas.

Catálogo da Exposição Itinerante *Tendências da Arquitetura Portuguesa*, organizada pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros e Secretaria de Estado da Cultura de Portugal, 1987.

O ano de 2004 não recebeu o pavilhão. O projeto desenvolvido pelo grupo MVRDV, que de antemão parecia uma idéia simples, revelou-se impraticável pelo alto orçamento e o tempo de execução da obra. Esse desacordo entre o caráter da mostra e o projeto forçou os organizadores do evento primeiramente a adiar e depois a cancelar sua efetivação.

No ano seguinte, em 2005, Álvaro Siza é escolhido como o arquiteto responsável pela elaboração do projeto e diante da complexidade infecunda do seu antecessor, usa a simplicidade como a quintessência para sua realização.

Um único ambiente, multifuncional, com um grande vão livre se aloja inofensivamente entre a Galeria principal e as árvores do parque.



Pavilhão em frente à galeria Serpentine no Kensington Park de Londres. Exterior e interior.

Fonte: [http://www.0111.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0111.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Seu projeto, se comparado ao de 2003 de autoria de Oscar Niemeyer, parece se ajustar mais ao caráter efêmero que o programa solicita, deixando indícios fortes de sua finitude. Sua função, os materiais empregados, bem como o sistema construtivo que os agrega convida o usuário a conceber ele mesmo um novo uso, uma nova forma e um novo destino para esta arquitetura.



Pavilhão de Álvaro Siza, em destaque a simplicidade da vedação: chapas de policarbonato parafusadas sobre um perfil de borracha.

Fonte: [http://www.0111.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0111.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)



Pavilhão de Oscar Niemeyer com o forro em gesso sendo feito a direita.

No fim de seu uso deverá ser destruído.

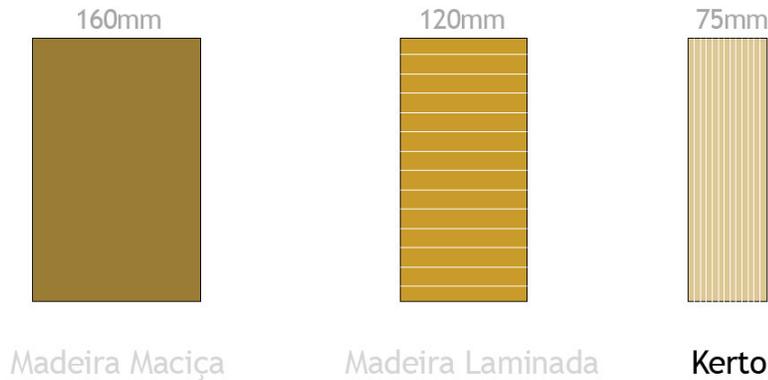
Fonte: [http://www.0111.com/archgallery2/niemeyer\\_serpentine/index.htm](http://www.0111.com/archgallery2/niemeyer_serpentine/index.htm)

## O PROJETO

O projeto do pavilhão de verão da Galeria Serpentine, de autoria de Siza e Souto de Moura, sucede aos de outros grandes arquitetos e é utilizado durante a estação para eventos diurnos e outros noturnos, sendo posteriormente desmontado e vendido.

Apesar da aparência rústica e dos materiais tradicionais, o pavilhão é resultado de complexas equações computacionais, de uma engenharia coeva e de um rígido cronograma. Paradigmas atuais, que refletem um entendimento do arquiteto sobre o momento produtivo das indústrias contemporâneas. Discurso que é sobre o seu tempo uma arquitetura fala sobre as possibilidades que nele cabem. Hoje as indústrias podem produzir peças em diferentes dimensões e bitolas sem acarretar perda de material ou de tempo. Neste pavilhão cada peça de madeira da estrutura é diferente, formando também diferentes camas para os painéis de policarbonato que a vedam.

Os autores recorreram à utilização de uma estrutura em madeira micro-laminada denominada *kerto*, com madeira de abeto, uma espécie de pinheiro europeu cujo processo de fabricação é certificado de acordo com a norma Pan-European Forest Certification (PEFC), que indica o cumprimento de diversos requisitos de manejo sustentável da floresta. À empresa foi concedido o certificado de qualidade ISO 9001.

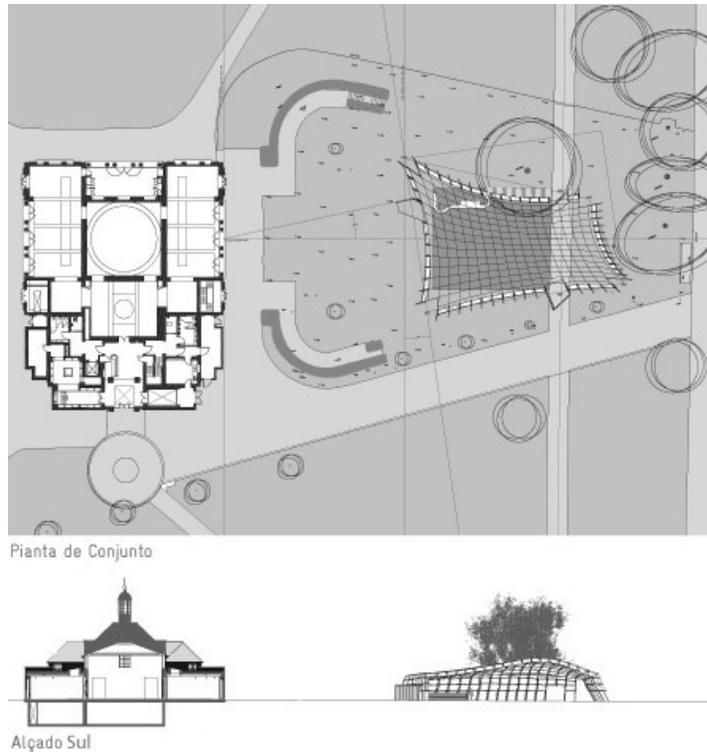


Esquema de três seções com a mesma capacidade de resistência à flexão.

Desenho: Eduardo Scóz

Uma das razões para a escolha deste material se deu pela sua resistência se comparada a outros tipos de madeira. As lâminas neste sistema são trabalhadas na vertical e em dimensões menores que os sistemas já conhecidos, o que permitiu, entre outros aspectos sintáticos, a estruturação periférica da obra através de diversos e exíguos pontos de apoio ao chão. Assim, liberam o espaço interno convenientemente para os muitos usos prescritos no programa da galeria e ainda aos desconhecidos que se apropriarão do espaço quando ele vendido for ao fim do verão.

O desenho é sensível ao seu entorno. Nele se contorce e se ajeita como um animal atravessando a floresta, preocupado em não deixar vestígios. Esta leveza, entretanto não se dá apenas num nível conotativo, contamina também de imediato seu uso. Sua vedação não toca o chão, se eleva a um mínimo de um metro e trinta centímetros para que os jardins sejam percebidos pelos usuários quando sentados.



Planta baixa do pavilhão e da galeria. Percebe-se a forma respeitosa com que o pavilhão se encaixa no terreno e em seus acidentes.

Fonte: <http://habitarportugal.arquitectos.pt/pt/projects/77.html>

In front of the house there are two hedges forming half an ellipse. That gave us the suggestion to make a curved surface to complete the ellipse. And as the trees outside were in a position that avoided making a rectangle, we decided to make the four faces curved. The curves are not symmetrical because of the position of these trees, so they adapted to these accidents. Also the roof began suffering accidents. It's like a vault but it comes down approaching the gallery, like a compliment. Architecture is often developed through such accidents and difficulties. In the end that gives character to the buildings.<sup>5</sup> Alvaro Siza em entrevista ao jornal *The Guardian*, 27 de junho de 2005.

---

<sup>5</sup> Na frente da casa existem duas hedges formando meia elipse. Isso nos deu a sugestão de fazer uma superfície curva para completar a elipse. E como as árvores de fora estavam em uma posição que evitava fazer um retângulo, nos decidimos fazer as quatro



Foto interna do pavilhão com os painéis vedantes liberando a visualização dos jardins para os usuários sentados | 2005

Fonte: [http://www.0111.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0111.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Os painéis vedantes de policarbonato são semi-opacos e permitem uma entrada delicada de luz durante o dia. À noite essa suavidade é mantida pelo sistema de iluminação empregado, que faz com que as lâmpadas sejam percebidas uma a uma. Cada lâmpada capta energia solar separadamente, que a alimenta durante o dia para acender-se automaticamente ao entardecer.

---

faces curvas. As curvas não são simétricas por causa das posições dessas árvores, então elas se adaptaram a esses acidentes. Também o teto começou a sofrer acidentes. É como uma cripta, mas se abaixa quando se aproxima da galeria, como um cumprimento. Arquitetura é geralmente desenvolvida através de tais acidentes e dificuldades. No final é isso que dá caráter aos edifícios.



Policarbonato translúcido.



Vista noturna do exterior do pavilhão

Detalhe do sistema de iluminação individual em cada painel.

Fotos desta página, fonte: [http://www.0111.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0111.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

O sistema estrutural exerce um papel atípico nesta obra. Onde se encontrariam as sapatas, abaixo dos elementos que tangenciam o solo, estão na verdade duas barras metálicas de cerca de 2m de comprimento que formam entre elas um ângulo de aproximadamente 30°.

Este par prende a estrutura em cada um dos seus pontos de apoio ao chão, permitindo o engate direto de vigas metálicas contínuas que sustentam os pedestais inclinados do mesmo material.



Pedestais inclinados aparafusados diretamente na viga que

circunda toda a estrutura | 6 de maio de 2005

Fonte: [http://www.0ill.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0ill.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Essa resolução estrutural vai em busca de uma leveza que não se dá apenas através de ardilosas estratégias de linguagem em busca de uma ilusão perceptiva, mas pelo resultado físico da obra. O sistema empregado gera uma estrutura de pouco peso, frágil e com pequenos apoios ao solo. O pavilhão precisa, portanto, se proteger de esforços verticais em ambos os sentidos, sujeito que é tanto à ação da gravidade quanto ao abalo dos ventos.



Sistema de sapatas do pavilhão, onde duas barras metálicas prendem a viga de baldrame que sustenta os apoios.

Fonte: [http://www.0lll.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0lll.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Feito praticamente de madeira e policarbonato, é uma arquitetura quase sem peso e por isso pode muito bem alçar vôo com um açoite mais forte de vento.

O registro iconográfico da execução da obra nos permite uma rica análise material dos elementos empregados no pavilhão. No caso das barras metálicas da fundação podem-se retirar diversas conclusões que elucidam as razões de sua escolha. Interessam-nos especialmente duas. A primeira encontra-se neste domínio da função já tratado e surge de uma analogia a uma peça muito usada em tendas e acampamentos, um suporte que se equilibra entre um gancho e uma estaca. Se iconicamente se distancia, indicialmente se aproxima das barras da fundação do pavilhão. Estas também

estruturam o conjunto em ambas as direções; se dividem entre a vulnerabilidade à tração, e a tarefa de sustentá-la.



Tendas Tipis, desenvolvidas pelos povos nativos da América do Norte. Nômades, precisavam de estruturas leves e fáceis de transportar. Ao lado o suporte desenvolvido para servir a arquiteturas efêmeras pela versatilidade e facilidade de instalação.

Fonte:

[www.counciltreepowwow.org/cultural\\_activities.htm](http://www.counciltreepowwow.org/cultural_activities.htm)

[www.strawbaletadingpost.com/TipiAccessories.html](http://www.strawbaletadingpost.com/TipiAccessories.html)

A segunda constatação que salta aos olhos fala da idade das peças, principalmente pela ferrugem que já parece tomar-lhes. Essa característica mostra a escolha de um sistema que se permite reutilizável, uma escolha saudável para promover uma arquitetura sustentável, especialmente se tratando de uma com tão breve duração.



Trator escavando onde a viga metálica se posicionará. Nos alargamentos, na foto ao lado, se posicionarão as barras metálicas parafusadas em ângulo | 18 de abril de 2005.

Fonte: [http://www.0111.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0111.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Essa escolha faz ajuizar sobre a obra um valor de cuidado com o destino dos materiais empregados, tanto a estaca quanto o terreno. Razão semelhante à que motiva uma pessoa parafusar ao invés de pregar. A renúncia desta agressividade ampara-se na reutilização e na quase inofensiva e superficial forma com que entra no terreno que temporariamente lhe recebe.



Broca utilizada na escavação dos buracos para os tubos estacas | 18 de abril de 2005.

Fonte: [http://www.0111.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0111.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Uma forte recorrência a essa inferência é o material eleito para o piso. Não há a concretagem de uma laje, a utilização de piso elevado ou qualquer outro elemento que o faça um elemento duradouro. De novo a sua resolução é superficial, quase se desmanchando ao final de sua utilidade espontaneamente.

## A PERCEPÇÃO PRIMEIRA

O estranhamento diante da forma inesperada e quase grotesca que se erige, apenas mascara o que na verdade parece remeter a um contextualismo histórico extremamente refinado. Um processo associativo possível do pavilhão alude prontamente a um animal incomodado, com a coluna arqueada, onde os quatro vértices fazem ainda recorrência às suas patas.



Apoios em ferro instalados. Do lado esquerdo se percebe como seu posicionamento desvia da grande árvore presente no terreno | 6 de maio de 2005.

Fonte: [http://www.0lll.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0lll.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Entretanto essa análise primeira só se mostra apropriada quando o pavilhão como um ser-vivo se retorce em busca de conforto, para se adaptar ao terreno como a um ninho. Esse cuidado em não deixar vestígios, remonta a um organicismo que é

apenas mais uma prerrogativa de projeto e não a única. Nesse momento em que decide pousar levemente sua obra no solo, obedece ao caráter efêmero do programa, mas não finda as implicações icônicas associativas. Um animal incomodado é apenas uma possibilidade, há que se buscar outras recorrências para se ler esta obra.

## A DIALÉTICA PERCEPTIVA

Há aqui um conteúdo latente, que se opõe a essa superficialidade perceptiva, e nesta dialética é o mais importante. Se de um lado gera associações formais que revelam variados repertórios, de outro busca na forma um dado que a contextualiza historicamente. O sistema ao qual Siza recorre não apenas resolve o programa, mas a forma como o faz apela para recorrências das quais derivam conceitos tradicionais da arquitetura européia.

A inserção da obra no contexto local é crônica em Siza. A história da arquitetura é referência manipulada pelo seu método de trabalho, quando seu desenho se recobre de indícios com diferentes naturezas que nos reportam experiências alheias, anteriores, revividas intencionalmente sob nova possibilidade para tentar assim interferir na realidade em que se insere.

Intencionalmente, pois alheio ao pluralismo de significados verificado no pós-modernismo, Siza simplifica sua arquitetura a determinados conceitos modernos e presta reverência à história e ao local. Reconhece assim que sua obra é ao mesmo tempo parte, reflexo e manipuladora da realidade. Como não surge do nada, a idéia remonta a outros desenhos e suas imagens nos remetem a outras arquiteturas. Siza sabe que

trabalha com questões repertoriais e por isso é um arquiteto para cada usuário de sua arquitetura.

Essa possibilidade de associação ao passado mostra que, sob um conteúdo meramente visual, há uma alusão às antigas arquiteturas européias de 1800. Esta inferência passa menos por um dado sensível apenas aos olhos e mais pelos vestígios que o arquiteto deixa e imprimem referências indiciais de como a obra foi construída.

O distanciamento físico e temporal nos obriga a estudar a história da arquitetura inglesa em busca de um repertório adaptado àquela realidade antes de refletir sobre possibilidades perceptivas. Essa procura mostra um cabedal peculiar, que se apóia necessariamente nas construções enxaimel que se disseminaram pela Europa de 1800, um referencial ainda existente.



Exemplos de arquiteturas enxaimel nas cidades de Hornburg e Tecklenburg, na Alemanha.

A forma com que Siza estrutura seu pavilhão se apóia nesse mesmo sistema de encaixes e recorre ainda a sua visualidade em malha.

Fonte <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=451056>

## O SISTEMA CONSTRUTIVO

Só após definir as condicionantes físicas do terreno, a galeria, as árvores, etc., Siza relata que debateu com Souto de Moura, seu colaborador neste projeto, o caminho a seguir em relação aos materiais que empregaria.

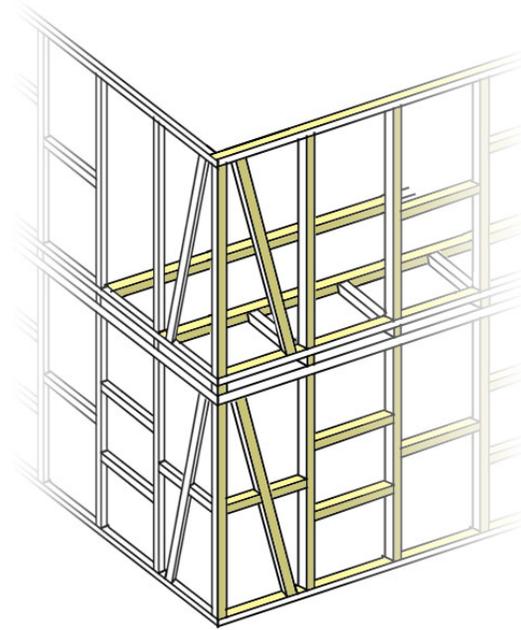


Marcação das sapatas no terreno em frente a galeria Serpentine | 17 de abril de 2005.

Fonte: [http://www.0lll.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0lll.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Em acordo, os dois seguem por um caminho de uma materialidade que fala vernaculamente sobre arquitetura, desviando-se da opção tecnológica utilizada pelos arquitetos que projetaram o pavilhão nos anos anteriores. O sistema eleito remonta às antigas construções enxaimel.

Nesta técnica a estrutura é constituída por um esqueleto de peças de madeira, estruturando os pisos e as paredes, como ilustra a figura a seguir.



Esquema estrutural do estilo enxaimel, onde as peças em madeira das paredes e pisos eram encaixadas formando uma malha que travava o todo.

Ilustração Eduardo Scóz

Os vãos formados entre as peças são preenchidos com diferentes materiais, como barro, barro misturado com fibras vegetais, tijolos e pedras (CTBA, 1995). Já as paredes divisórias não portantes, acrescenta GÖTZ (1987), são formadas por um esqueleto leve colocado entre os pilares. Segundo este autor, os vãos entre os pilares são freqüentemente menores do que os vãos que seriam requeridos pelas cargas. Além disso, a diminuição das seções nas ligações por encaixe é compensada por peças de madeira com seções maiores. Barras oblíquas encaixadas nas vigas ou nos pilares contribuem para a rigidez da edificação.

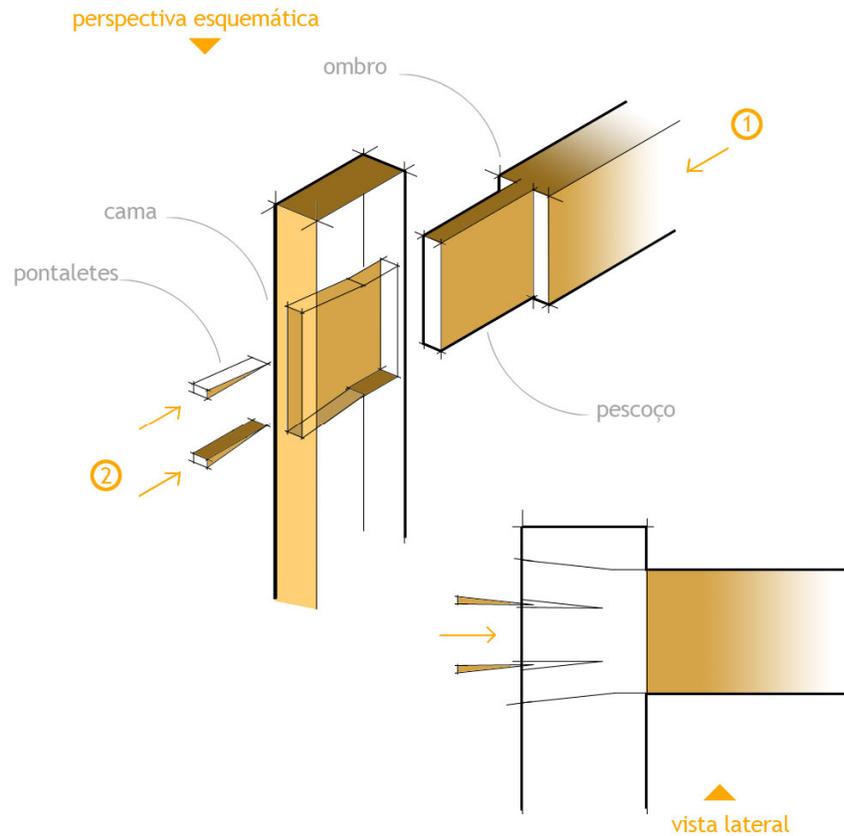
A tradição de construir em madeira foi levada a várias partes do mundo. Na América do Norte, já no início da Primeira Guerra Mundial, 90% das casas em Quebec utilizavam a técnica do enxaimel (CTBA, 1995). A partir do século XIX, a técnica

evoluiu para se adequar à necessidade de maior racionalização na utilização da madeira, devido à redução das superfícies arborizadas da América e da Europa, e ao desenvolvimento industrial, especialmente nos Estados Unidos. Este desenvolvimento contribuiu com dois fatores distintos:

- 1 | A produção de serras mecânicas que tornaram possível a redução da seção das peças e sua padronização.
- 2 | A fabricação de pregos em usinas, que até então eram feitos manualmente e a preços elevados. Estes fatores possibilitaram maior facilidade às ligações e rapidez na execução, além de tornar possível a pré-fabricação de elementos estruturais em madeira  
(CTBA, 1995; SZÜCS, 1991).

Também o preenchimento dos vãos da estrutura em madeira das paredes, que antes era feito com diferentes materiais, foi substituído por tábuas pregadas interna e externamente às paredes, completando sua rigidez. No princípio da década de 50, as tábuas foram substituídas pelos então surgidos painéis derivados de madeira, também acompanhados de melhorias nas ligações e nas instalações (CTBA, 1995).

Essas arquiteturas tinham na madeira seus pilares, suas vigas e seus tirantes, os quais, por meio de entalhes e encaixes garantiam o travamento das estruturas. Já naquela época, a facilidade de se trabalhar a madeira permitia tanto a execução dos programas quanto a substituição imediata de peças comprometidas.



Esquema de encaixe de viga e pilar usado no estilo enxaimel, sem a utilização de pregos ou cola.

Ilustração Eduardo Scóz

É fato que o projeto só foi possível com a utilização de programas computacionais que auxiliaram no dimensionamento e posicionamento das peças na estrutura, bem como na sua produção industrializada. O todo é resultado de uma consciente e intrincada junção de peças diferentes classificadas numa matriz que indicava sua posição específica. Esta escolha se apóia no conhecimento da atual capacidade produtiva das indústrias, onde o computador controla diferentes cortes sem onerar a produção, consumir mais tempo ou exigir mais mão-de-obra.



Peças de madeira laminada e de acrílicos, com dimensões diferentes e classificadas em uma matriz alfanumérica que as posiciona no todo | 12 de maio de 2005

Fonte: [http://www.0111.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0111.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

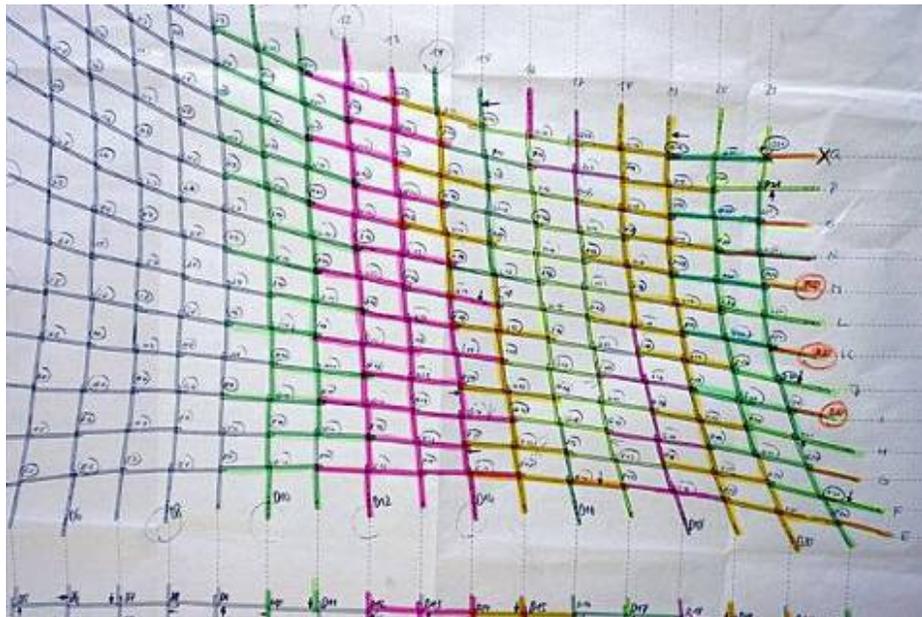


Diagrama mostrando a posição de cada diferente peça no conjunto.

Fonte: [http://www.0111.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0111.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Mas apesar do aporte tecnológico, o resultado formal fala ao usuário inevitavelmente sobre outro assunto. Da predominância da madeira ratificada neste projeto, que se trama tal qual um cesto de vime, pode-se inferir uma recorrência a

antigas arquiteturas, numa valorização simbólica do regionalismo que conecta a obra à história que ali a precedera.



Cesto de vime a esquerda e o pavilhão ao lado. A trama com sobe e desce das fibras é percebida em ambas as imagens, deflagrando uma mesma sintática.

Fonte: [http://www.0lll.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0lll.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Siza percebe o caminho que a arquitetura toma no período moderno se afastando do regionalismo que sempre a caracterizara, e lhe ajuíza através da linguagem que lhe é própria um valor negativo. Sua obra é um tratado não-verbal contra a homogeneização de todas as arquiteturas.

Outro exemplo do fenômeno de esgotamento das fontes da intuição analógica e simbólica pelo desenvolvimento tecnológico é o dos estilos regionais da arquitetura. Ao passo que os materiais punham problemas de fabrico industrial e de transporte, as casas dos camponeses eram construídas com os recursos locais e iam buscar à sua terra os seus produtos minerais e vegetais, o que adaptava o habitat humano às paisagens naturais, às suas cores e às suas formas. A feliz analogia das estruturas, e suas correspondências harmônicas com o meio ambiente, o estilo pessoal testemunhado pela parede mais insignificante, a beleza das concordâncias simbólicas assim realizadas, não

provinham apenas da paciência e do sentido das justas proporções que os construtores testemunhavam, mas também da inexistência de outros meios de produção, para além dos do artesanato. Quando se tornou mais fácil utilizar os aglomerados que pedras de talha, a chapa metálica em vez do colmo ou do xisto, o habitat campestre uniformizou-se, o estilo regional desapareceu e uma vez que a intuição da sua adaptação à paisagem já não era necessária, deixou de exercer-se e atrofiou-se.

ALLEU, 2001, p. 12-13.

O sistema construtivo resgatado e utilizado no pavilhão permite percebê-lo como desmontável e remontável. Em outras palavras, rejeitando o prego e a cola, Siza faz uso de uma sintática que permite o fácil reaproveitamento da estrutura, e isso através de um sistema usado à exaustão no passado e esquecido pelos mesmos motivos que hoje o resgatam: sua fragilidade e leveza.

É essa instabilidade do sistema, rechaçada no passado, que permite a articulação hermética do programa da galeria com a reutilização de suas peças a posteriori.

Essa leitura não é, possivelmente, a analogia que primeiro intui o usuário, uma vez que Siza habilmente elimina os indícios sintagmáticos do sistema primitivo. A percepção do todo se afasta das antigas construções que a referenciam, entretanto em suas partes permanecem análogos princípios construtivos. Essa possibilidade associativa de nossa leitura ocorre em um nível menos superficial e exige um raciocínio contíguo e melhor elaborado para formar-se. O resultado se mostra menos uma evasiva imagética do que um discurso sintático.

## Considerações Finais

As formas de Siza desprezam a regularidade em nome do respeito ao terreno, acidentam-se nele para não machucá-lo, e nele não se prendem com estacas profundas pra evitar profundas cicatrizes.

O contextualismo de Siza se dá em um nível tão latente que por vezes parece não se importar com as significações que obterá. A análise de seu processo, no entanto, revela sua submissão ao repertório onde a obra finca suas estacas, preocupada com as possíveis analogias que extrairá de seus usuários. Nesta obra, o caráter eminentemente efêmero do sistema construtivo empregado alude ao passado e assim revela as reais intenções projetuais de Siza.

Sua arquitetura começa em um diálogo com o lugar no qual se insere. Nasce sob um método "decididamente empírico e atento aos dados do contexto" <sup>6</sup>, deixando gravado nos seus edifícios a singularidade da topografia e do entorno. Aqui não se vê a utilização do acidental e do fortuito, mas a exacerbação do sentido que move a mão do arquiteto para interferir na realidade.

Siza nesta obra recupera um sistema construtivo suprimido por sua materialidade não perene, e resgata a mesma inconsistência, sem mascará-la. Os materiais se mostram verdadeiramente, sem subterfúgios que os disfarcem, numa recorrência ao modernismo que, amargurado, ainda parece esperar sua valorização.

---

<sup>6</sup> MONTANER, Josep Maria. *Después del movimiento moderno - arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993, p. 196.



Fonte: [http://www.0ill.com/archgallery2/siza\\_serpentine/index.htm](http://www.0ill.com/archgallery2/siza_serpentine/index.htm)

Numa redução livre podemos perceber nas fotos acima que as madeiras aparecem como madeiras, os ferros como ferros, os acrílicos como acrílicos, e devido ao caráter efêmero da obra são respectivamente encaixadas, parafusados e pressionados.

Esse caráter eminentemente efêmero é reflexo do tempo em que a obra se insere e o interessante é perceber que sobre ele discursa ironicamente. A autópsia em arquiteturas enterradas pela história revela que seu desaparecimento era precedido por um mal-estar causado pela sua própria incapacidade de adaptação a novos paradigmas. A busca por um sistema monta e desmonta alivia esse mal-estar gerado pelas inconstâncias paradigmáticas e a morosidade das obras.

A busca por um sistema construtivo que caiu em desuso por sua fragilidade, o mesmo motivo que hoje o faz ser reverenciado, nos mostra um lado irônico em Siza, que ri da infundável lamúria do ser humano por anseios cada vez menos duradouros.

## 03 Galeria Serpentine Pavilhão Anual | 2006

Rem Koolhaas

I thought it was very important not so much to reinvent the tradition of the Pavilion, but to try to do something that was not about space or about materials. I tried to imagine something that was like Yves Klein's Fire Pavilion, on which he collaborated with Claude Parent and Werner Ruhnau, or the one based on air.

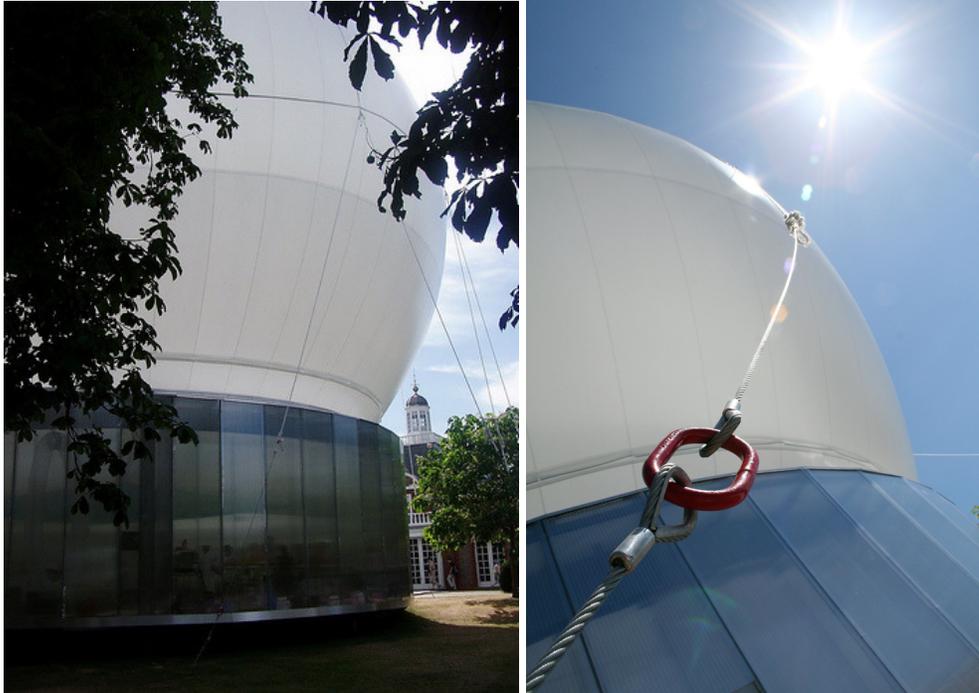
Rem Koolhaas

Depois do animal que tentava se ajeitar nos espaços intersticiais do parque de Kensington, a galeria Serpentine recebeu Rem Koolhaas, com uma proposta não mais preocupada em se camuflar entre as árvores. O ano de 2006 viu erguer-se entre as árvores uma proposta que pouco a elas se relacionava.

Nesta edição do pavilhão de verão, à frente da galeria Serpentine, o que se viu foi além de um comprometimento do autor com a própria natureza efêmera do edifício, além de uma busca por resgatar a arquitetura pré-existente como referência. A despeito do forte simbolismo aludindo a um balão e uma sintaxe preocupada com a sua fácil desmontagem, suas demais soluções formais conferiam-lhe diversos predicados que o ligavam ao prédio da galeria Serpentine.

Esse forte simbolismo aludia a uma estrutura tão leve que sua resolução formal realmente precisou ser atirantada ao solo. Se na versão anterior do pavilhão, de

Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, o atirantamento ocorreu de forma discreta, na concepção de Koolhaas ele se impõe na estrutura como protagonista.



“Balão” que serve de cobertura para o pavilhão de Rem Koolhaas.

Ao lado, detalhe de um dos tirantes.

Fonte: [http://wemadethis.typepad.com/photos/uncategorized/serpentine\\_1\\_1.jpg](http://wemadethis.typepad.com/photos/uncategorized/serpentine_1_1.jpg)

Provavelmente a forma mais simples que ocupou os jardins do Parque Kensington, seja pela simetria evidente, seja pelo formato conhecido, o grande balão de Koolhaas certamente não pousou nos jardins desta, como pode ser pensado numa primeira apreensão. Sua edificação apesar de leve e fortemente carregada desta imagem lúdica se deu através de um sistema convencional e simples.

O volume principal do pavilhão se apóia em apenas quatro pontos: quatro sapatas de concreto distribuídas nos vértices de um quadrado com cerca de 100m<sup>2</sup> de área, encarregadas da sustentação do piso, da vedação das paredes e dos ocupantes.



Terreno destinado à inserção do pavilhão em 25 de maio de 2006, com os quatro pontos de apoio em destaque e o prédio da Galeria Serpentine ao fundo. Ao lado, detalhe de um dos blocos das sapatas.

Fonte: <http://wemadethis.typepad.com/photos/uncategorized>

O terreno levemente em declive no sentido galeria/rua é corrigido através da estrutura metálica utilizada. Sobre as sapatas se erguem pequenos pilares de seção I que alcançam a altura da galeria, igualando a altura de seus pisos. Junto à galeria foi necessária a inserção de vigas sob o gramado para sustentação das chapas metálicas do piso.

De um universo de soluções possíveis para o desnível entre os dois edifícios, a busca por nivelá-los mostra uma preocupação do arquiteto em igualar as duas arquiteturas, a clássica perene e a pós-moderna temporária estão dispostas sob o mesmo pedestal.

Esse pensamento icônico, que busca o pedestal como referência, é o que mais fortemente aparece. Se tivesse mantido o piso do seu pavilhão abaixo do nível da galeria, certamente teria problemas de acessibilidade, mas o que realmente parece servir

de argumento final nesta decisão é a necessidade de trazê-lo para perto da arquitetura histórica.



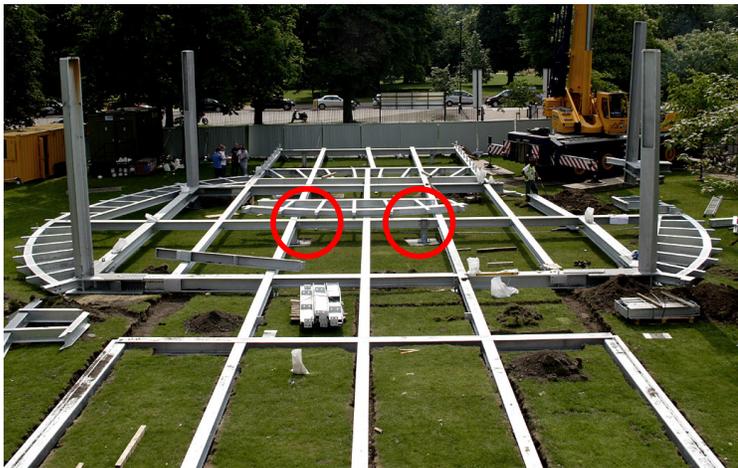
Parte mais alta junto à galeria [detalhe foto abaixo]

Depressão em frente à galeria



Rasgos na parte mais alta, junto à galeria, para inserção de vigas de sustentação do piso que leva ao pavilhão.

Fonte: <http://wemadethis.typepad.com/photos/uncategorized>



Estrutura do pavilhão já posicionada. Embaixo se vêem as vigas metálicas inseridas no gramado, enquanto em cima, em destaque, se nota a utilização de pequenos pilares para que todo o piso permaneça na mesma altura.

Fonte: <http://wemadethis.typepad.com/photos/uncategorized>

Sob outro aspecto, os acessos ao pavilhão e à galeria se dariam, de qualquer forma, através de escadas ou rampas dada a diferença de nível existente entre o passeio público e o terreno destinado à construção. Sendo assim, Koolhaas resolveu prontamente que o momento dos usuários ascenderem devia acontecer antes de seu pavilhão.

Apesar da evidente preocupação com sua duração, o todo não se mostra como um jogo de “monta e desmonta”. A forte alusão a um balão despista essa sintática bem articulada de parafusos e encaixes. Certamente na desmontagem esses mostrarão seu valor, possibilitando inúmeras remontagens.



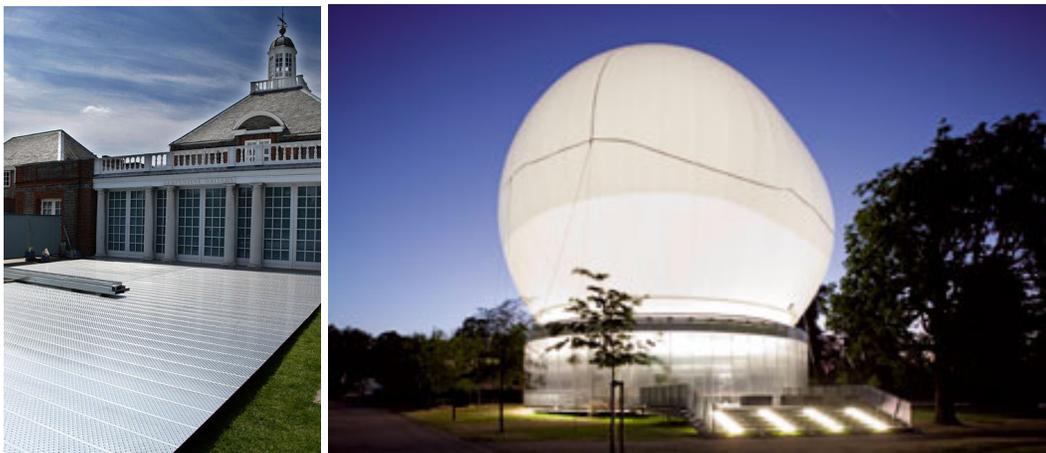
Detalhe do pilar metálico parafusado na sapata. Ao lado, encaixe das vigas de baldrame também presas com parafusos e sem solda. Fonte: <http://wemadethis.typepad.com/photos/uncategorized>

Entretanto, na utilização pelo usuário, esse valor não se dá à expectativa. A desmontagem do pavilhão fica parcialmente escondida sob as chapas metálicas do piso, diferentemente do ano anterior, quando Siza trouxe para o público um piso sem estruturação, assentado diretamente sobre o solo do jardim. Essa quebra de paradigmas com os pavilhões dos anos anteriores é notada em vários momentos e parece relutantemente conduzir o projeto.



À esquerda se vêem as chapas metálicas que uniformizam o emaranhado de vigas da estrutura do pavilhão de Koolhaas. À direita, o piso do pavilhão anterior é diretamente assentado sobre o solo dos jardins. Fonte: <http://wemadethis.typepad.com/photos/uncategorized>

Novamente comparando-o ao pavilhão do ano anterior, na resolução dos acessos, Siza cria possibilidades múltiplas pela mínima alteração do entorno e dos níveis do terreno. Koolhaas o eleva e determina os acessos ao seu pavilhão através de dois elementos bem definidos: uma passarela que o conecta à galeria e uma escadaria que convida os usuários do parque.

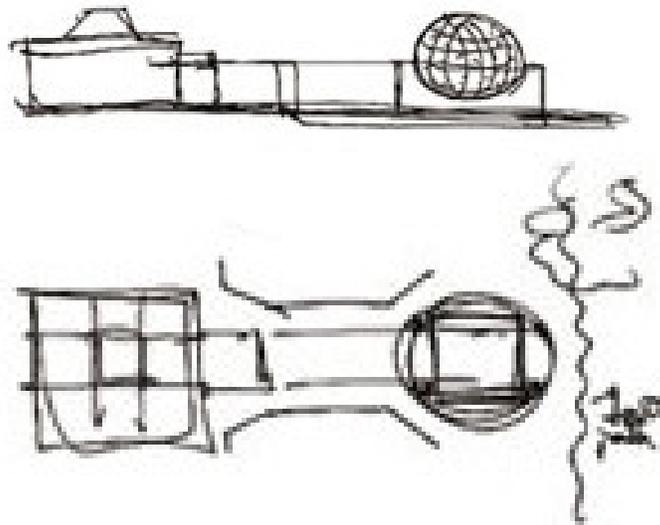


Acesso à galeria através de passarela recoberta com chapa metálica. Ao lado, acesso ao pavilhão através de escada.

<http://wemadethis.typepad.com/photos/uncategorized>

A composição formal entre o pavilhão e a galeria também ressalta o dado comparativo entre ambos. O posicionamento sobre o mesmo eixo faz do pavilhão parte de um entorno maior. Ele não nega a existência da galeria, e é dela que retira os ícones que irão excitar a percepção do usuário.

Enquanto dado icônico, a arquitetura precisa de um referente. Um primeiro que lhe sirva de fundamento para um pensamento mais elaborado. A informação inserida neste pavilhão por seu arquiteto parece sempre aludir ao prédio da galeria como este elemento de referência. Essa composição sempre “em relação” à galeria dá ao usuário um primeiro, repleto de dados históricos, questões formais próprias e simbolismos idiossincráticos que interferem no seu juízo de valor sobre o segundo: o pavilhão temporário.



Croquis de Rem Koolhaas mostrando a preocupação entre os volumes do prédio existente com seu pavilhão.

Fonte: Anuário do Pavilhão | 2006

A relação de um prédio com o outro está muito explícita e busca uma valoração igualitária para ambos que em uma primeira acolhida visual se percebem dimensões semelhantes, mesmo que de forma dinâmica. A altura do pavilhão é variável; de acordo com as condições climáticas o balão que veda sua cobertura pode ser insuflado ou esvaziado tornando-o levemente maior ou menor que a galeria. Isso pode ser notado na visualidade tridimensional que oferece a partir de diversos pontos de vista de quem percorre seu entorno.



Galeria à frente com o balão inflado ao fundo.

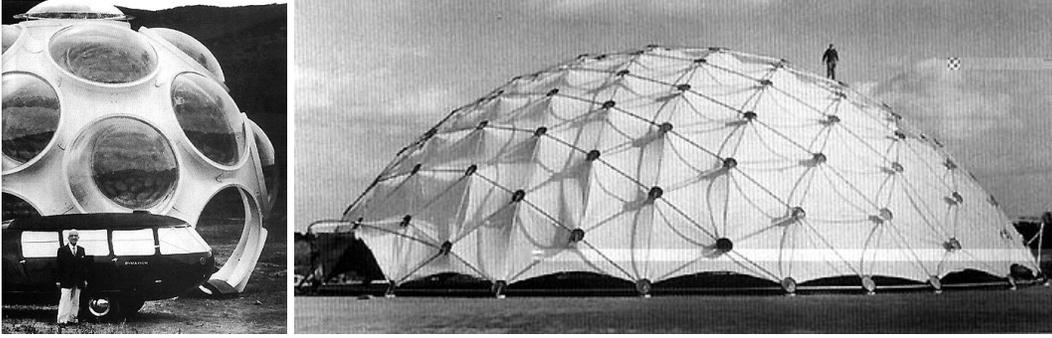
Fonte: <http://www.hughpearman.com/2006/22.html>

Mas esta não é a única leitura possível para as dimensões do pavilhão. Dentre indeterminadas possibilidades, duas chamam a atenção sob o prisma da complexidade que Koolhaas defende. A primeira confere à galeria uma extensão orgânica de caráter lúdico. Em seus jardins parece ter brotado um elemento, aludindo mais a um órgão animal do que necessariamente a uma edificação (tendo como referência o prédio histórico pré-existente). Ele é mutante, respira e está constantemente

tentando se adaptar ao meio. Neste ano, vale lembrar que a exposição temporária foi prolongada e manteve-se nos jardins da Galeria Serpentine de 13 de julho até 15 de outubro de 2006, obrigando o pavilhão a responder às variações climáticas de duas estações, o verão e o outono londrinos.

A segunda, e não definitiva aceção da sua forma, fala da condição de opostos pelos quais é gerada. Se o edifício da galeria é pensado para ser perene e já acumula diversas décadas, o pavilhão de Koolhaas deve ser desmontado dentro de poucos meses. Assim sendo, formalmente se percebe a galeria enraizada no terreno, com um embasamento rígido e um coroamento leve. Já o volume do pavilhão ocupa os vazios deixados pela galeria. A cobertura desse é volumosa e desprendida do solo, gerando uma tensão em virtude do contraste com o pequeno embasamento que a sustenta. Esse desequilíbrio entre embasamento e coroamento, eleva o pavilhão do solo como que o desprendendo da gravidade que rege qualquer arquitetura.

Se Buckminster Fuller sonhava com uma arquitetura mais leve que o ar, Koolhaas a realiza em termos. O balão é inflado com uma mistura de oxigênio e gás hélio, cuja proporção varia de acordo com as condições atmosféricas. A força vertical que o balão de gás pode gerar é capaz de erguer 6 toneladas. Todo o embasamento do pavilhão pesa em torno de 3 toneladas, levando a um peso final de 3 toneladas negativas.



Estrutura geodésica projetada por R. Buckminster Fuller, que tentava, entre vários outros objetivos, aperfeiçoar a forma de conceber a arquitetura, minimizando os gastos energéticos com sua produção. Segundo suas palavras: “Não há crise energética, e sim crise de ignorância”.

Fonte: <http://www.rwgrayprojects.com/rbfnotes/gallery/gallery1.html>



Fonte: Anuário do Pavilhão | 2006

### **O forte simbolismo**

Se a analogia ao balão é evidente, quase obrigatória, pode-se pensar que a sua inserção no terreno ocorreu de forma fortuita e aleatória. A real possibilidade de o artefato ter pousado no parque Kensington seria ressaltada por uma alienação formal entre os dois edifícios, o que de fato não ocorre. O respeito formal que o pavilhão demonstra ao prédio da galeria minimiza seu impacto e faz de ambas partes de um todo

muito elaborado. Contestando as demais arquiteturas convidadas a ali se instalarem, Koolhaas chama atenção ao fato de nenhuma delas se relacionar com o prédio da galeria. Os outros pavilhões estudados parecem muito mais desprendidos do entorno do que o seu balão.

Os alinhamentos buscados pelo arquiteto, o respeito às dimensões existentes e os acessos bem traçados indiciam uma busca incansável pela relação comparativa entre os edifícios. Os trabalhos do artista gráfico Thomas Demand, então em exposição no interior da galeria, invadiram o pavilhão num papel de parede que reveste o enquadramento da base do balão. Desta feita, Koolhaas não só tenta integrar a arquitetura à pintura, como também integrar a arquitetura antiga à sua nova.



Papel de parede do artista Thomas Demand usado na base do balão no interior do pavilhão.

Fonte: <http://www.hughpearman.com/2006/22.html>

## O programa

Apesar de se incumbir da execução de funções relativamente simples, o pavilhão de 2006 é tratado por Koolhaas como responsável pelo desempenho de atribuições bem mais complexas devido a sua dimensão artística<sup>7</sup>. Aberto à visitação como um café em tempo integral, das 18h às 23h, é destinado a leituras, entrevistas, mostras de filmes e palestras.

Para MONEO (2004, p. 314), Koolhaas tenta evitar uma excessiva dependência do programa. A função a que se destina a obra é deixada de lado em nome de diversos outros paradigmas que compõem o escopo de uma arquitetura, mesmo que efêmera. Ressalta ainda uma contradição que o holandês critica em diversas obras que têm “Um máximo de programa e um mínimo de arquitetura.” Koolhaas, 1995, pág. 199.

As escolhas de Koolhaas aqui parecem realmente ratificar essa inferência de Moneo. Se a cobertura fosse pra cobrir, se o piso fosse para pisar e se tudo que está entre um e outro respondesse exclusivamente à desmontabilidade intrínseca do programa, teríamos soluções formais muito mais simples e muito menos dispendiosas.

Mas para Koolhaas isso não é arquitetura, pois ela não pode ser reduzida a solução de determinada função, um objetivo fácil e guiado por um programa que não abrange o uso efetivo do espaço que contém. Ele aproveita esse momento pra elaborar um discurso complexo sobre diversos paradigmas também presentes em arquiteturas perenes e, assim, ativamente os transfere para o universo do efêmero.

---

<sup>7</sup> Toda obra de arte possui um compromisso com a sociedade em que se insere. Um dado segundo Lalande, que a orienta para desejar um novo fim, através de uma vivência menos alienada. Em outras palavras, distancia-se da realidade para obter desta um entendimento menos exasperado.

Um projeto desmontável não é evidente para o usuário visitante, nem a este é dada a possibilidade de entender como o objeto foi montado. Koolhaas deixa semi-camufado o sistema construtivo, através do recobrimento da estrutura do piso com chapas metálicas e da justaposição de painéis translúcidos que escondem a estrutura e os sistemas vitais do pavilhão. Assim, a capacidade de entendimento do olhar se perde entre diversas camadas difusas de policarbonato, atribuindo mais responsabilidade ao uso para o entendimento da obra.

Cruzam-se aqui dois elementos importantes. Se a semiótica peirceana estabelece que no uso reside a significação de um signo, e que este uso é dado a partir do repertório de cada pessoa que se apropria do espaço, fica evidente a diversidade de leituras atribuíveis a ele, aquilo mesmo que defendiam Venturi e Koolhaas com suas teorias sobre a complexidade da arquitetura.

### **A forma simples no lugar do fácil simbolismo**

Essa forma tão simples, que o torna possivelmente análogo a um balão, não só versa com a possibilidade real de um objeto assim ter “aterrissado” no terreno (como qualquer crítico de arquitetura convencional ao se tratar de um prédio pouco preocupado com seu entorno), como se amarra aos elementos ali pré-existentes para gerar suas significações. Independente da leitura feita pelo seu usuário, as recorrências encontradas no projeto e na arquitetura fazem constantemente colidir o novo e o velho, o pavilhão e seu entorno. A agressividade da forma que se esforça em parecer, numa primeira acolhida visual, despreendida do entorno se enfraquece em seguida no uso. Este é lentamente conduzido a ler o espaço sempre em relação ao entorno, um expediente freqüente em diversas arquiteturas.

A semelhança do tratamento dado aos invariantes, paradigmas ou condicionantes de projeto desta arquitetura efêmera e de uma arquitetura perene, indicia como Koolhaas se atenta à capacidade de uma obra desta natureza intervir na vida do usuário. Seu discurso, em vários momentos, deixa confusas suas intenções de projeto e os significados que o motivaram a determinadas decisões. Entretanto a semiótica desta obra elucida um aspecto vibrante na sua elaboração. Seu pavilhão é tratado como uma arquitetura. Se a maioria dos arquitetos despreza projetos efêmeros, Koolhaas os abraça com afincamento, pois sabe que eles podem interferir ativamente no universo social em que se inserem. Merecem, portanto, uma dispendiosa elaboração e não devem provocar a timidez do arquiteto diante de sua curta duração.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de traçadas as prerrogativas, parece correto dizer que as estéticas arquitetônicas, inclusive a moderna, se mostraram incapazes de lidar com as inconstâncias da sociedade, cada vez mais sujeitas a metamorfoses.

Com isso dito, as leituras analíticas propostas se desenvolveram fecundamente, tanto pelo caráter emblemático dos objetos estudados quanto por seus resultados. Estas obras, em diversos momentos, não se mostraram apenas a frente do paradigma moderno, mas também o fizeram se engajando no processo produtivo contemporâneo, levando em conta o estágio atual da industrialização, a concepção do projeto, a fabricação dos componentes, sua armazenagem e transporte, a execução da obra e sua desmontagem.

Dentro de um universo de rápida transmutação acreditamos que o trabalho aponta para a necessidade os arquitetos se atentarem a novos paradigmas, e não mais aos que o modernismo prescreve.

Quando PULS (2006) defende que o conteúdo manifesto de uma obra de arte tem como finalidade alertar sobre o curso perigoso seguido pela sociedade, fica evidente a responsabilidade da arquitetura sobre as escolhas que faz em um projeto de curta duração. Quando aceita um sistema que reflete uma época passada, o pensamento artístico/arquitetônico, empedernido e resignado, parece limitar-se a uma discussão determinista e orientada a resolução da função primeira do espaço – impera simplesmente a praticidade da montagem/desmontagem e as facilidades de transporte e armazenamento do material (quase sempre visando sua re-utilização).

Por outro lado, quando este pensamento se volta à discussão de seu próprio universo tecnológico, social e temporal, o resultado é diferente. Ainda que não consiga esgotar a complexidade de todos os seus paradigmas, pois admite a impossibilidade de convergência repertorial entre diferentes usuários, assume a responsabilidade pela qualidade da informação que insere no espaço, inclusive nos vazios entre suas paredes, para que diferentes usos se manifestem e permitam que a própria vida se revele.

## BIBLIOGRAFIA

- ALLEAU, René. A Ciência dos Símbolos. São Paulo: Edições 70, 2001.
- ALONSO, Carlos Egidio. Percepção tridimensional, Representação bidimensional. Tese de Doutorado, FAUUSP, 1994.
- ALTHUSSER, Louis e outros. Ler o Capital (L).Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- ARANTES, Otília. O lugar da Arquitetura depois dos Modernos. São Paulo: Studio Nobel e Edusp, 1993.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Cia das Letras, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora. São Paulo: Livraria Pioneira, 2ª Edição, 1984.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal; trad. Maria Ermentina e Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas I, traduzido por Sergio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGER, John. Modo de ver. Lisboa, 1970.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Teoria semiótica do texto. São Paulo: Ed. Ática, 2003.
- EDWARDS, Brian. Guía básica de la sostenibilidad. Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- FERRARA, Lucrecia D`Alessio. A estratégia dos signos. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- FERRARA, Lucrecia D`Alessio. Leitura sem palavras. São Paulo: Ática, 1981.
- GIDDENS, Anthony. Modernidade e Identidade Pessoal. Oeiras: Celta, 1994.
- GUILLAUME, Paul. Psicologia da forma. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.

- KOOLHAAS, R.; MAU, B. S, M, L, XL, editado por Jenifer Sigler. Nova York: The Monacelli Press, 1995.
- KUROKAWA, Kisho. The philosophy of symbiosis from the age of the machine to the age of life. New York: Edizioni Press, New York, 2001.
- LANDOWSKI, Eric. *O semioticista e seu duplo. In: Ana Claudia de Oliveira e Eric Landowski (eds.). Do inteligível ao sensível. Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas.* São Paulo, EDUC, 1995.
- MONEO, Rafael. *Inquietud Teórica y Estrategia Poyectual.* Actar A, Barcelona, 2004.
- MUNARI, Bruno. *Diseño y comunicación visual.* Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- MUNARI, Bruno. *Artista y designer.* Valencia, Fernando Torres, 1974.
- NÖTH, Wienfried. *Panorama da Semiótica: de Platão a Peirce.* São Paulo, Annablume, 1995.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica.* São Paulo, Perspectiva, 1977, porg. e trad. de Teixeira Coelho.
- PERRONE, Rafael Antonio Cunha. *O desenho como signo da arquitetura.* Tese de Doutorado, FAUUSP, 1993.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica da arte e da arquitectura.* São Paulo: Cultrix, 1981.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação.* São Paulo: Perspectiva, 1968.
- PULS, Mauricio. *Arquitetura e filosofia.* São Paulo: Annablume, 2006.
- QUINTANA, Mario. *Pra viver de Poesia,* São Paulo: Globo, 2008.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradiccion em arquitectura.* 2. ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Aforismos Cultura y Valor.* Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura.* São Paulo: Martins Fontes, 1984.

## SITES CONSULTADOS

Site da Revista Continente - Edição 20 - Ago/2002 - Coluna Traduzir-se

[http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=855](http://www.continentemulticultural.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=855)

Site da Galeria Serpentine

<http://www.serpentinegallery.org/>

<http://www.arcoweb.com.br/>

<http://www.kisho.co.jp/>

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)