
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



LUIZ FABIO ANTONIOLI

PERCURSOS DO ORNAMENTO

SÃO PAULO 2010

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Luiz Fabio Antonioli

Percursos do ornamento

*Dissertação apresentada à
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da Universidade de São Paulo
para obtenção de título de mestre*

*Área de concentração:
Projeto, Espaço e Cultura*

*Orientador:
Prof. Dr. Luís Antônio Jorge*

São Paulo
2010

Nome: ANTONIOLI, Luiz Fabio

Título: Percursos do ornamento

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Projeto, Espaço e Cultura

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

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: fabio@civilterra.com.br

Antonioli, Luiz Fabio
A635p Percursos do ornamento / Luiz Fabio Antonioli. --São
Paulo, 2010.
214 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto,
Espaço e Cultura) - FAUUSP.
Orientador: Luis Antônio Jorge

1.Ornamentação (Arquitetura) 2.Kitsch 3.Historicismo
4.Loos, Adolf, 1870-1933 I.Título

CDU 72.048

AGRADECIMENTOS

À Telma, pela acolhedora interlocução, sempre entusiasmada, na discussão das questões da arquitetura, ao longo de todos estes anos.

À Sylvia, que me obrigou a me aproximar do mundo acadêmico.

Aos amigos, de quem estive distante durante a elaboração deste trabalho: Paulo, Tereza, Anderson, Isaura, Jean, Monica, Alexandre, Guilherme, Silvana, Wagner, Roberta, Caio e Luís.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Luís Antônio, por sua infinita paciência e fértil interlocução ao longo desta jornada.

Ao Prof. Dr. José Lira, que me ensinou a gostar de História.

Aos cada um dos professores das disciplinas cursadas, pela difusão de conhecimento: Prof. Dr. Paulo Bruna, Prof. Dr. Lúcio Gomes Machado, Prof. Dr. Hugo Segawa, Prof. Dr. Monica Junqueira de Camargo, Prof. Dr. Fernanda Fernandes Silva, Prof. Dr. Agnaldo Farias, Prof. Dr. Maria Cristina Leme, Prof. Dr. Maria Ângela Faggin Pereira Leite e Prof. Dr. Rafael Perrone.

À Maria José, providencial, da Biblioteca da Fau-Usp Maranhão.

EPÍGRAFE

*«Ornamento como identidade
O ornamento é colocado hoje como atividade étnica e minuciosa,
desenvolve-se como transmissão de sensações íntimas,
como linguagem subjetiva
e como transmissão de sonhos, apreensões e mitos.
O ornamento é pintura: um fluxo sem início e sem fim na história,
que transmite com seus estilemas a inexaurível grafia,
a vibração perspicaz das mentes humanas.
Os ornamentos são como peixes no mar:
existem mesmo que não sejam vistos »*

Alessandro Mendini
100% Make-up: la fabbrica estetica
1992

RESUMO

Partindo de um percurso pela cidade de São Paulo, a pesquisa identifica o ornamento de arquitetura. Tem o propósito de aprofundar a discussão a respeito da permanência do ornamento enquanto um dos elementos constitutivos da arquitetura e de contribuir para o aprofundamento e a ampliação das abordagens para a sua investigação. Através da discussão desenvolvida a partir de articulações de uma seleção de conceitos propostos, a pesquisa busca identificar como acontece o comparecimento do ornamento de arquitetura em diferentes circunstâncias de espaços e culturas. Assume como premissa que o significado associado ao objeto ornamental ultrapassa o âmbito da estética e impõe o conhecimento de outras abordagens, em articulação. Após o percurso pela cidade, outros percursos, agora conceituais, são desenvolvidos, no quais o objeto ornamental comparece de modos diferentes na história, no tempo, na sociedade e nos projetos de arquitetura. Este percurso não tem um ponto de chegada: visa a trazer elementos para subsidiar novas pesquisas.

ABSTRACT

Starting from a journey through the city of São Paulo, the research identifies the architectural ornament. It aims at deepening the ongoing academic debate on the continuance of ornament as a constituent element of architecture and at helping intensify and broaden the approaches to its examination. Throughout the discussion, held out of the articulation of selected propounded concepts, the research tries to identify manners of presentation of the architectural ornament under different circumstances in space and culture. It is assumed that the meaning associated to the ornamental object exceeds the sole scope of aesthetics, and it demands knowledge from other subject areas in an articulated way. After that city journey, other ones - this time conceptual journeys - are taken, in which the ornamental object arises differently in history, time, society and the architectural designing. This path leads to no point of arrival: this inquiry intends to supply additional supportive elements for further research.

SUMÁRIO

1. CAMINHANDO POR SÃO PAULO	
1.1. INTRODUÇÃO	1
1.2. CULTURA / APROPRIAÇÃO	9
1.3. ARQUITETURA EM CONTEXTO	14
1.4. ARTICULAÇÕES	16
1.5. CAMINHANDO	19
1.6. ARQUITETURA FUNCIONÁRIA	22
1.7. ORNAMENTO E INVÓLUCRO	27
1.8. ESPECIFICIDADE PAULISTANA	30
1.9. ORNAMENTO E PERMANÊNCIA	32

2. CAMADAS DE SIGNIFICADOS	
2.1. INTRODUÇÃO	36
2.2. SISTEMA COMPOSITIVO / ORNAMENTO	38
2.3. SISTEMA COMPOSITIVO / ELEMENTOS	40
2.4. DESLOCAMENTOS DE SIGNIFICADOS	48
2.5. FIGURAS DE LINGUAGEM	52

3. OBJETO SUPÉRFLUO / OBJETO ÚTIL	
3.1. INTRODUÇÃO	56
3.2. GÊNESE DA FORMA	57
3.3. REVIVAL	58
3.4. SETE LÂMPADAS	62
3.5. CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS	65
3.6. OBJETO SUPÉRFLUO / OBJETO ÚTIL	72
3.7. RAÍZES ETIMOLÓGICAS	73

4. ORNATO / DECORO	
4.1. INTRODUÇÃO	77
4.2. ORNATO	78
4.3. DECORO	80
4.4. ORDINATIO	81
4.5. CONCINNITAS	82
4.6. PROPORATIO	85
4.7. ESSENCIAL / ORNAMENTAL	88

4.8.	PROPRIEDADE E CONVENIÊNCIA	91
4.9.	CONCLUÍDA / INCONCLUSA	96

5. FUNCIONALIDADE / NUDEZ

5.1.	INTRODUÇÃO	100
5.2.	INQUIETUDE E CISÃO	103
5.3.	CONCEITOS / PRINCÍPIOS	108
5.4.	PODER VERTICAL / PODER HORIZONTAL	113
5.5.	LOOS E DELITO	116
5.6.	VESTES / NUDEZ	120
5.7.	ORNAMENTO E MÁSCARA	124

6. VERDADEIRO / ENGANOSO

6.1.	INTRODUÇÃO	127
6.2.	DETERMINISMO	133
6.3.	FUNÇÃO / SOLUÇÃO PERFEITA	139
6.4.	CLÁSSICO / MODERNO	143
6.5.	KITSCH	147
6.6.	PRECONCEITOS E RESISTÊNCIA	153
6.7.	RACIONALISMO	159

7. SEM SÍNTESE

7.1.	FORMA / FUNÇÃO	161
7.2.	VENTURI	164
7.3.	HOLLEIN / STIRLING	166
7.4.	GEHRY	169
7.5.	DOIS PROJETOS	172
7.6.	DECORUM E SENSORIALIDADE	178
7.7.	NOVOS PROJETOS	182
7.8.	SEM SÍNTESE	187

8. REFERÊNCIAS

8.1.	BIBLIOGRAFIA	193
8.2.	REFERÊNCIAS	199
8.3.	CONSULTA ELETRÔNICA	204
8.4.	OUTRAS CONSULTAS	208

1. CAMINHANDO POR SÃO PAULO

1.1 INTRODUÇÃO

À semelhança do que já acontecia no Rio de Janeiro em Buenos Aires e Montevideú, os edifícios de apartamentos construídos na região central paulistana no início do século XX

“valorizavam as arquiteturas e modalidades francesas de habitar” e “a maneira de morar do apartamento haussmanniano fora transplantada para a cidade de São Paulo, [...] pela própria maneira de viver da elite cafeeira, vislumbrada pelo mundo europeu”. (1)

A atuação profissional de Francisco Ramos de Azevedo (1851-1928) já havia marcado a paisagem paulistana na construção de secretarias de Estado, articulando a reunião de princípios clássicos ao uso de tecnologias modernas:

¹ VILLA, Simone Barbosa. *“Mercado Imobiliário e Edifícios de Apartamentos: produção do espaço habitável no século XX”*. Em: *Anais do IV Seminário Internacional da LARES* (Latin American Real Estate Society); São Paulo, LARES: 2006.

“[...] os prédios da Delegacia Fiscal do Tesouro Federal (1886-1891) e da Secretaria da Agricultura (1891-1896) representam uma novidade no centro de São Paulo, até então pontilhado de modestos sobrados geminados. Não se trata de uma novidade apenas estilística oriunda da orientação classicizante de Ramos de Azevedo e vazada, portanto, nos cânones da simetria, da harmonia, do decoro, do uso das ordens, da modenatura. O arquiteto propõe o uso de novos materiais, como a alvenaria de tijolos armada [...] Organiza os espaços dos edifícios de acordo com os ideais da modernidade urbana, dando ênfase à salubridade e à luminosidade”. (2)

Nos anos 1910 e 1920, vários edifícios foram construídos na área central da cidade e, a partir dos anos 1920, são executadas edificações com estruturas de concreto armado. O Prédio Guinle (1912-1913), Rua Direita nº 37-49, projeto de Hyppolito Gustavo Pujol Jr. (1880-1952), professor da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, foi encomendado pela família Guinle que, apesar de originária do Rio de Janeiro, havia obtido a concessão para a construção do Porto de Santos no final do século 19, necessitando de um escritório em São Paulo. Exemplar do encontro entre a economia do café, o escoamento pelos portos, a Escola Politécnica e o caráter das encomendas a escritórios técnicos de São Paulo

² FABRIS, Annateresa. *“Fragmentos urbanos: representações culturais”*. São Paulo: Nobel, 2000, p. 85.

na época. A estória da edificação do prédio Martinelli igualmente registra peculiaridades de um contexto bastante específico. ⁽³⁾.

Ramos de Azevedo, Samuel das Neves (1863-1937) e seu filho, Cristiano Stockler das Neves (1889-1982) são autores de diversos projetos na região, obedecendo à tradição do ecletismo (o neoclassicismo é acentuadamente mais presente no Rio de Janeiro). ⁽⁴⁾ Quando, posteriormente, as edificações em altura passam a abrigar uso residencial, os mesmos arranjos de composição de fachadas são

³ Prédio Martinelli (1929), Avenida São João, Nº 397-413. A história do Prédio Martinelli, particularmente curiosa, não permite deixar de mencionar os vínculos entre a imigração europeia e a produção de arquitetura em São Paulo nas décadas de 1910 e 1920. A biografia do imigrante italiano Giuseppe Martinelli dá uma medida das possibilidades empresariais da época: originalmente pedreiro na Itália, trabalhou em São Paulo como mascate, açougueiro, importador, representante comercial e armador de navios antes de empreender a construção do Prédio Martinelli. Para tanto, encomendou o projeto a William Fillinger, com formação na Academia de Belas Artes de Viena. O projeto inicial, com 12 pavimentos, foi alterado posteriormente pelo próprio Martinelli repetidas vezes.

⁴ Nomeadamente: Projeto de Cristiano Stockler das Neves, Edifício Sampaio Moreira (1924), Rua Líbero Badaró nº 346. Projetos do engenheiro-arquiteto Hyppolito Gustavo Pujol Jr., Antiga Agência do Banco do Brasil (1927), Rua Álvares Penteado nº 112, e Edifício Rolim (1929), Praça da Sé nº 87. Projetos do escritório técnico Ramos de Azevedo: Prédio dos Correios e Telégrafos (1922), Praça Pedro Lessa nº 31, desenvolvido por Domiziano Rossi e Felisberto Ranzini, ambos professores na Escola Politécnica; Hotel Central (1918), Avenida São João, 284; Edifício Lutétia (1926), Praça do Patriarca nº 56-96 e prédio da Antiga Bolsa de Valores (*circa* 1930), Pátio do Colégio nº 73. Projetos de Alexandre Siciliano e Antonio Vilares da Silva, engenheiros-arquitetos: prédio da Secretaria da Viação e Obras Públicas (1927-1928), Rua Riachuelo nº 115 e Edifício Guajara (1926), Rua do Seminário nº 39-61. Projetos do escritório técnico Albuquerque & Longo: Prédio Glória (1928), Rua Barão de Itapetininga nº 26 e Edifício Don Luiz (1928), Rua Barão de Paranapiacaba nº 25. Projeto do engenheiro e construtor Nestor Dale Caiuby: Palacete São Paulo (1924), Praça da Sé nº 108-118.



DO ALTO, DA ESQUERDA PARA A DIREITA:

- 1. PALÁCIO DA JUSTIÇA ■ 2. ANTIGA BOLSA DE VALORES ■ 3. SECRETARIA DA JUSTIÇA ■ 4. ANHANGABAU, CORREIOS ■ 5. SECRETARIA DA JUSTIÇA ■ 6. EDIFÍCIO SAMPAIO MOREIRA ■ 7. ANTIGA BOLSA DE VALORES ■ 8. PRÉDIO MARTINELLI ■ 9. TEATRO MUNICIPAL ■ 10. PALÁCIO CAMPOS ELÍSEOS ■ 11. TEATRO MUNICIPAL ■ 12. RUA BARÃO DE LIMEIRA ■ 13. PALÁCIO DA JUSTIÇA ■ 14. LARGO DO AROUCHE ■ 15. RUA BARÃO DE LIMEIRA ■ 16. PALÁCIO CAMPOS ELÍSEOS

mantidos. Elementos de uma composição arquitetônica neoclássica buscam repertório estético na cultura clássica,

“na arquitetura da Antiguidade greco-romana. Já a atitude eclética, como se viu, corresponde à acomodação de várias referências no tempo. Variando ou mesmo mesclando ‘tempos’ históricos diferentes...”. (5)

A ornamentação de fachadas é constituída por elementos de baixo relevo executados em argamassa (molduras, volutas, frisos decorativos, elementos temáticos), juntamente com elementos construtivos (balcões, reentrâncias e jardineiras) e detalhes de vedação (portas, esquadrias). Villa destaca que

“alguns edifícios eram localizados nas esquinas, o que os dotava de certa monumentalidade com seus volumes curvos encerrados em cúpulas metálicas que buscavam valorizar esteticamente a obra”. (6)

⁵ PEIXOTO, Gustavo Rocha. *“O ecletismo e seus contemporâneos na arquitetura do Rio de Janeiro”*. In: CZAJKOWSKI, Jorge (org.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, p. 7.

⁶ VILLA, Simone Barbosa. *Obra citada*.

Em 1925, no entanto, Gregori Warchavchik (1896-1972) já dá medida da existência, na cidade, de um pensamento crítico com relação à arquitetura de tradição *Beaux-Arts* e forma historicista. Lira observa que

“confrontado com as clientelas e encomendas disponíveis na cidade, aristocráticas, médias ou populares, Warchavchik de bom grado contemporizava com, e convalidava, o neoclassicismo, o neocolonialismo e o modernismo, mas também vinha a público celebrar a constituição local de um meio de ‘arquitetos nacionais de primeira ordem’ ”. (7)

Cumprе estabelecer, aqui, um interessante paralelo em que a arquitetura aparece como suporte para ideários distintos:

- a.) 1910 a 1920: edifícios em áreas centrais, clientela de empreendedores burgueses que não iriam residir naquelas edificações; profissionais com formação *Beaux-Arts*; produto eclético ou neoclássico; a produção de matriz *Beaux-Arts* não contempla o uso habitacional e, especificamente, multifamiliar.
- b.) 1925 a 1926: habitações unifamiliares, bairros em consolidação de ocupação (Vila Mariana, Pacaembu), clientela formada por uma parcela

⁷ LIRA, José Tavares Correia de. *“Ruptura e construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927”*. Em: *Novos Estudos*, Nº 78, julho 2007. São Paulo: CEBRAP, 2007, p. 160.

da burguesia com repertório estético abrangente; profissional com acesso às novas tendências européias de modernismo; produto modernista; a produção de matriz modernista apenas contempla o uso habitacional e, especificamente, unifamiliar.

A partir de então a cidade se faz à luz de momentos bastante específicos, tais como: a verticalização em padrão europeu; posteriormente, em padrão norte-americano; a metropolização, com a construção de um prédio a cada sete minutos nos anos 1950 (⁸); os projetos da linha paulista de arquitetura nos anos 1950 e 1960; o modernismo tardio nos anos 1970. Sempre esteve presente, em graus diferentes, a dualidade daquelas produções de matrizes distintas.

Por um lado, uma produção de arquitetura que seguia o *Zeitgeist*, com firme relação entre formas arquitetônicas obtidas e nível tecnológico disponível no momento de projeto; por outro, formas de viés historicista sem função técnica, remetendo – aparentemente – a uma tecnologia do passado. O ecletismo apontando para um fazer da ordem da conservação, o modernismo, cuja palavra chave foi o antiornamentalismo apontando para um fazer da ordem da ruptura. A respeito das críticas, a partir dos anos 1950 e intensificadas nos anos 1970 à produção de arquitetura de matriz moderna, é possível pensar que

⁸ XAVIER, Denise. “*Arquitetura metropolitana*”. São Paulo: Annablume-Fapesp, 2007, p. 53.

“muitas pessoas estavam de fato insatisfeitas com a cidade moderna, os seus edifícios e o seu meio ambiente, porém isso pouco tinha a ver com o ‘estilo’ ou o ‘ornamento’ – como afirmavam seus autodenominados porta-vozes –, e sim com a frustração e alienação causada por prédios sem personalidade, meros geradores de renda”. (9).

No final dos anos 1970, a produção de arquitetura em São Paulo já se inscrevia no descompasso entre a fidelidade à matriz modernista brasileira e o debate em âmbito internacional que apontava para possibilidades para além do modernismo. Pensando em uma provável justificativa para a aceitação do movimento pós-moderno no Brasil, é possível pensar que a mesma aconteceu

“mais por um sentimento de mudança, movido pela onda do tempo e pela vontade de recuperação de uma inventividade em crise [...] do que pelas condições materiais e críticas de nosso estágio naqueles anos”. (10)

⁹ RYKWERT, Joseph. “Para o novo milênio?”. Em: *A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 326.

¹⁰ SPADONI, Francisco. “Dependência e resistência: transição da arquitetura brasileira nos anos 1970 a 1980”. Em: GITAHY, Maria Lúcia Caira e LIRA, José Tavares Correia de (org.). *Arquiteseis vol. 1: Tempo, cidade e arquitetura*. São Paulo: FAU – Annablume - FUPAM, 2007, p. 254.

Ao descartar uma possível conexão entre a ornamentação pré-moderna e pós-moderna, Serapião indaga em que medida os novos projetos constituem uma produção em massa de signos de poder, mediante a utilização do recurso ao vocabulário da linguagem clássica:

“Os consumidores desses edifícios são capitalistas que, ao que tudo indica, não estão desiludidos com a técnica”. ⁽¹¹⁾

1.2 CULTURA / APROPRIAÇÃO

Elementos da linguagem neoclássica já eram conhecidos no panorama da arquitetura brasileira; oito anos após o traslado da corte real portuguesa (1808), a Missão Artística Francesa chega ao país (1816). O grupo de profissionais europeus, contratado para contribuir na melhoria dos padrões artísticos e arquitetônicos em um ex-território colonial subitamente conduzido à condição de sede da corte, contava com a presença de Auguste Grandjean de Montigny (1776-1850). De Montigny, arquiteto de prestígio e ganhador do Prix de Rome

¹¹ SERAPIÃO, Fernando. *“Os edifícios-fantasmas e seus ornamentos delinquentes”*. Em: *Arcoweb Debates*, Debate 65, 2005. Consulta eletrônica. Acesso em 20-09-2007. Endereço: <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate65.asp>.

em 1799, foi bastante atuante particularmente no Rio de Janeiro: projetos desenvolvidos incluem a Academia Imperial de Belas Artes (1826), a Biblioteca Imperial (1841) e o Senado do Império (1848); o primeiro edifício foi demolido em 1938, os demais não foram executados. "*Um novo paradigma aos prédios diferenciados oficiais e privados na corte*" ⁽¹²⁾ foi, assim, imposto por De Montigny.

"O ano de 1900, além de algum significado na numerologia, não tem muita importância entre as datas marcantes da história mundial, a não ser o fato de assinalar a transição do século 19 para o século 20. Todavia, para o Brasil, o ano marcou a grande efeméride da celebração dos quatrocentos anos da chegada de uma frota portuguesa na costa sul-americana – contato que oficializou o domínio de Portugal sobre essas terras que, mais tarde, se transformariam num país de dimensões continentais".
⁽¹³⁾

A formação da elite intelectual brasileira na passagem do século 19 para o 20 acontecia nas escolas de medicina, nas academias de ciências jurídicas e nas escolas de engenharia. Em final de 1900, o *Club* de Engenharia promoveu o

¹² ROCCO, Roberto. "*Avoiding the generic city: contradictions between globalization and modernity on urban identity*". Trabalho apresentado no IFoU 2006 Beijing International Conference, Modernization and Regionalism: Reinvent Urban Identity. [Tradução nossa].

¹³ SEGAWA, Hugo. "*Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*". São Paulo: Edusp, 2002, p. 17-18.

Congresso de Engenharia e Indústria, em que uma pauta de ações nacionais foi debatida: estabelecimento de um sistema ferroviário, instalações para portos, saneamento urbano, diretrizes para expansão das cidades. O *Club* era uma agremiação que abrigava profissionais simpáticos aos ideais republicanos, em contraste com o Instituto Politécnico Brasileiro, simpático aos ideais monárquicos ⁽¹⁴⁾. As propostas de modernização das cidades, nas discussões dos engenheiros, acompanhavam ideias debatidas e implantadas na Europa: seu projeto para o Brasil, portanto, passava pelo progresso material pela via da ciência e da tecnologia assim como havia ocorrido na industrialização europeia. Isto ocorre em um momento no qual

“o desejo de mudança era latente: a elite urbana, progressista, positivista, cosmopolita, contrapunha-se à sociedade tradicional, de índole agrária e conservadora”. ⁽¹⁵⁾

A valorização da cultura francesa por parte dos republicanos e a difusão de seu ideário em contexto tão propício traduziram-se na constituição das cidades enquanto cenários da experimentação modernizadora. Uma vez independente de Portugal, o Brasil volta-se novamente para a produção arquitetônica neoclássica e eclética da França enquanto referência e as ideias que culminam da

¹⁴ SEGAWA, Hugo. *Obra citada*, p. 18.

¹⁵ SEGAWA, Hugo. *Obra citada*, p. 19.

transição de monarquia para república, em 1889, eram fortemente subsidiárias de um pensamento de matriz positivista e iluminista: novamente estavam criadas condições para uma busca por modelos franceses ⁽¹⁶⁾ enquanto referência para uma produção de arquitetura e urbanismo no Brasil. Os Estados Unidos da América, há bastante tempo independentes, no início inspirados pelas ideias iluministas, também foram referência. ⁽¹⁷⁾

O ideário que na Europa havia se constituído a partir do crescimento industrial chega a um Brasil ainda provedor de matéria prima. Não é muito difícil fazer ecoar a necessidade de um sistema de ferrovias, de melhorias nos portos com a construção de instalações que possam expandir sua capacidade: trata-se de viabilizar um melhor escoamento de matéria prima aos países industrializados. Tais projetos interessavam à parcela reduzida da população, um grupo de elite, com interesse na manutenção deste estado de coisas: favorecimento da condução da produção de suas fazendas até o porto. Não havia, no entanto, interesse em articular a industrialização nascente com planos urbanos concebidos para a cidade industrial europeia.

¹⁶ Referência de período: 1852-1870 marca o período da atuação de Haussmann em Paris sob o regime de Napoleão III.

¹⁷ ROCCO, Roberto. *Obra citada*.

A partir de meados do século 19, a economia do café passa a ocupar um lugar central no país, o que tem consequências diretas sobre as mudanças na cidade de São Paulo, lugar de convergência dos negócios do café e, posteriormente, do

“[...] capitalismo brasileiro. Naquele momento, a cidade havia quase inteiramente abandonado sua fachada colonial provinciana em favor de um aspecto mais cosmopolita, de inspiração européia. Por conseguinte, o estilo neoclássico já havia sido parte de um projeto de "modernização" de um país periférico, imposto a princípio por um poder colonial estrangeiro e, mais tarde, por sua própria elite modernizante”.⁽¹⁸⁾

Uma análise das intervenções nas maiores cidades brasileiras da época identifica uma ressonância das obras com as quais o prefeito Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) havia remodelado Paris. São Paulo contava com a atuação de profissionais (engenheiros ou engenheiros-arquitetos) baseada nas ideias de sua formação nas Escolas Politécnicas (Escola Politécnica de São Paulo: 1894; Escola de Engenharia do Mackenzie College: 1896), que constituíam um conhecimento em condição de lançar uma mirada crítica às propostas haussmanianas, ressaltando-se que seria uma simplificação identificar apenas no sistema viário (abertura de grandes avenidas) uma preocupação com a infraestrutura técnica

¹⁸ ROCCO, Roberto. *Obra citada.*

(um sistema de ferrovias, instalações portuárias, sistemas de drenagem, tratamentos de esgotos, abastecimento de água).

Essas considerações visam a vislumbrar um contexto da produção de arquitetura em São Paulo no início do século 20, lugar e tempo em que as ideias vindas da Europa encontraram terreno para a consolidação de relações de sentido. Apenas para efeito de periodização, é possível pensar São Paulo, nas datas entre 1822 e 1899, como em período de integração ao panorama nacional; mas já entre as datas de 1890 e 1929, enquanto unidade de uma federação cuja política econômica era desenvolvida ao redor da produção do café, “*com domínio político partidário da oligarquia cafeeira de São Paulo*”¹⁹).

Ainda que o Brasil praticamente tenha se tornado urbano sob a égide da arquitetura moderna e a cultura arquitetônica brasileira tenha, portanto, uma relação particularmente estreita com a arquitetura moderna, a questão da apropriação emerge. A base da cultura arquitetônica foi europeia, mas sua apropriação no Brasil faz dessa cultura algo híbrido e novo. Essa compreensão é central na ideia uma cultura arquitetônica brasileira no gênero e paulista na espécie.

¹⁹ SEGAWA, Hugo. *Obra citada*, p. 23.

1.3 ARQUITETURA EM CONTEXTO

Em “*As Cidades Invisíveis*” (²⁰), Italo Calvino descreve a experiência do visitante (²¹) quando chega a Maurilia: este é confrontado com fotos do passado com a cidade atual, em forma de cartões postais. Após alguma reflexão, o visitante percebe que as imagens não representam a Maurilia do passado, mas outra cidade que também se chamou Maurilia. Diferentes cidades podem se suceder no mesmo solo e com o mesmo nome, sem que se comuniquem necessariamente entre si. Em um paralelo com São Paulo, dois objetos arquitetônicos de tempos diferentes, mesmo que guardem similaridade formal entre si, não são iguais. Não é possível fazer uma investigação da forma em arquitetura isolando-a de seu contexto de concepção:

“só para uma consciência manca e violadora da integridade do objeto e do real, os vários aspectos de um edifício podem ser

²⁰ CALVINO, Italo. “*Le città invisibili*”. Turim: Einaudi, 1972. Trad. para português: Mainardi, Diogo. *As cidades invisíveis*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²¹ No *incipit* do livro, Calvino propõe que seja conferido ao testemunho de Marco Polo, o viajante, o valor de uma narrativa – cabendo ao leitor acreditar ou não em suas descrições, situando, desse modo, os dois lados de uma narrativa: a mensagem e a recepção da mensagem.

amputados para deixar resplandecer apenas a 'forma' isolada e sobre ela estabelecermos seu juízo de valor". (22)

Em seu trabalho sobre arquitetura metropolitana em São Paulo, Denise Xavier ocupa-se dos objetos ou fatos urbanos *"que se destacam no relevo indistinto da massa edificada urbana"*. (23) Embora tal pensamento esteja proposto no contexto de uma temporalidade e a uma espacialidade específicas, sempre é possível considerar que

"A cidade, como uma manufatura que se dá no tempo, torna-se assim um amálgama desses registros. À cada época corresponderá um sistema de objeto, e à cidade cabe herdá-los, alinhá-los, contrapô-los fazendo deles sempre dados reativos" (24).

1.4 ARTICULAÇÕES

²² BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A crítica da forma na arquitetura*. Em: revista *Interpretar Arquitetura*, volume 5, número 6, maio 2004, ISSN 1519-468X. Consulta eletrônica. Acesso em 06-02-2008. Endereço: <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia> .

²³ XAVIER, Denise. *Obra citada*, p. 21.

²⁴ XAVIER, Denise. *Obra citada*, p. 22.

A esfinge, figura zoomórfica, era uma estátua provavelmente associada a uma divindade egípcia, colocada à frente de alguns templos para protegê-los. A lenda chegou à Grécia através do contato entre as duas culturas, mas os gregos não conheciam as divindades solares egípcias; portanto, o objeto primeiramente chegou às terras helênicas e, posteriormente, recebeu uma narrativa que o comportasse e justificasse, a partir de um repertório que fizesse sentido para os gregos.

O próprio nome “esfinge” é de origem grega, não sendo conhecida sua denominação egípcia. Se em Tebas, a versão mitológica grega da esfinge propunha enigmas e aniquilava os que respondiam erroneamente, aqui, o enigma que envolve ornamento, tempo e lugar apenas pode recompensar aqueles que se detiverem para elaborar as questões propostas. Sem compromisso com respostas: mais importante que as respostas corretas são as questões bem colocadas.

O exemplo da esfinge ilumina uma dessas questões: se os objetos conservam traços de similaridade formal em seu deslocamento através de culturas e tempos diversos, a construção das narrativas vai se encarregar de dotá-los de um sentido possível, no contexto de um grupo determinado de pessoas. Paradigmas, modos

de edificar e de habitar, abordagens arquitetônicas e urbanísticas, tecnologia, elementos culturais, entre outros, desaparecem, surgem ou se rearticulam sob novas formas ao longo dos tempos. A ancoragem de uma ideia, em contextos tão dinâmicos e mutantes, depende precisamente de sua capacidade de manter uma relação de sentido com o contexto que a abriga.

Especificamente no campo disciplinar da arquitetura, lembramos Alan Colquhoun:

“[...] o retorno de certos arquitetos aos modelos clássicos mais uma vez levantou a questão do ‘significado’ dos estilos e de sua capacidade de encerrar atitudes políticas”. (25)

Atitudes políticas, razões de ordem estética, respostas a necessidades sociais ou psicológicas ou, mesmo, atendimento a uma fantasia (26) não permitem, isoladamente, iluminar uma determinada produção formal, mas articuladamente podem constituir abordagens que permitem

²⁵ COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 185 e 191.

²⁶ Nesta última possibilidade, emerge o caráter de cenografia para suporte de fantasias vinculadas a ideais, de maneira análoga ao que se passa com a fruição de atrações em um parque temático em seus projetos de acentuado caráter cenográfico, assim como locais *franchising* e de arquitetura efêmera.

“compreender e refletir criticamente a estrutura subjacente a essa produção, suas premissas e seus efeitos”.⁽²⁷⁾

O desenvolvimento deste trabalho, assim, incorpora a necessidade de examinar o quadro do surgimento de ornamentação arquitetônica na produção paulistana em diferentes contextos. Isto visa a permitir uma articulação que suporte a reflexão crítica sobre o sentido da adoção de ornamentação na produção arquitetônica quando a mesma era importante nos cânones formais vigentes, quando deixou de sê-lo na experiência modernista e quando recompareceu nos esquemas compositivos após o Modernismo.

1.5 CAMINHANDO

Nosso Marco Polo imaginário, nas letras de Calvino, relata que na cidade de Trude o viajante percebe que chegou a um lugar idêntico àquele de onde veio;

²⁷ KAPP, Silke. *“Por quê uma teoria crítica da arquitetura? Uma explicação e uma aporia”*. Em: MALARD, Maria Lúcia (org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 123.

sua reflexão permite constatar que o mundo é, afinal, uma vasta Trude – sem começo e nem fim. Trude é uma cidade contínua: o que muda, então, é apenas o nome do aeroporto. ⁽²⁸⁾

Caminhando por São Paulo, em um exercício que poderia ser enquadrado na categoria de uma experiência exploratória, é possível identificar a urgência de uma premência do tempo presente: *apartheid social*, violência, falta de moradia formal, a cidade legal frente à cidade informal. As ideias de um país coeso, organicamente integrado em um grande projeto brasileiro de modernização - em outros termos, o processo de formação nacional - parecem não ter chegado à primeira década do século 21. Durante os anos 1990 acontecem chacinas e massacres ⁽²⁹⁾ que dão notícias de um quadro de enfrentamento em que determinados segmentos sofrem uma ação de extermínio.

Caminhando por São Paulo, é possível registrar um acirramento da disputa pelas moradias e correspondentes discussões em um quadro de desocupação de edifícios em áreas servidas por equipamentos urbanos e acesso através de transporte público. Essa tensão integra a mobilização de grupos de encortçados

²⁸ CALVINO, Italo. *Obra citada*.

²⁹ Nomeadamente: Candelária, Vigário Geral e Carandiru .

e dos sem-teto. ⁽³⁰⁾ A expressão popular através de coletivos emerge como busca de visibilidade e inclusão em um panorama social carente do entusiasmo de um projeto para a sociedade de massas. A Frente 3 de Fevereiro, grupo transdisciplinar de pesquisa e ação que debate questões relacionadas à condição de afrodescendência, compara a ocupação Prestes Maia à experiência do quilombo alagoano. Nesse contexto, intensificam-se os movimentos de mutirão acompanhados por usinas técnicas enquanto ação possível para fazer frente ao problema habitacional, em oposição a uma visão anteriormente vigente, que é aquela que norteou o projeto e a implantação de núcleos habitacionais como o Parque Cecap. ⁽³¹⁾

Fica evidenciada uma ultrapassagem da antiga elaboração ética e política que contemplava um projeto brasileiro de modernização enquanto aporte ao trabalho dos arquitetos nas questões da habitação. Essa nova abordagem, que mobiliza os mutirões e os subsidia com usinas técnicas, caracteriza uma nova

³⁰ Por exemplo, a ocupação no edifício da Avenida Prestes Maia número 911 por 468 famílias sem moradia. Após a desativação da Companhia Nacional de Tecidos, o prédio ficou desocupado e sem manutenção até 2002, quando 468 famílias desabrigadas ocuparam seus espaços. A longa experiência de ocupação terminou em 2007, com transferência de parte das famílias para um empreendimento do CDHU (Secretaria da Habitação do Estado de São Paulo) em Itaquera, zona leste da cidade, e oferecimento municipal de uma remuneração chamada "bolsa-aluguel".

³¹ Conjunto Habitacional Zezinho de Magalhães Prado. 1967, Guarulhos, São Paulo. Arquitetos: João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), Fabio Penteadó (1929-) e Paulo Mendes da Rocha (1928-).

postura: arquitetonicamente, trata-se de operar a partir do real em lugar de modelar o utópico. As ações de urbanização de favelas em São Paulo acontecem sob este enfoque; não é errado lembrar que adotar o existente como ponto de partida para a investigação arquitetônica é um movimento bastante próximo daquele empreendido em 1972 por Robert Venturi (1925-) e Denise Scott Brown (1931-) em "*Aprendendo com Las Vegas*". No livro, é exaltado o abrigo decorado em oposição ao antigo edifício modernista:

"[...] 'abrigo decorado', uma estrutura simples e retilínea cuja superfície externa pode ser em qualquer um dos estilos que mencionei ou mesmo sem estilo algum. Esse "abrigo" deveria substituir o velho edifício "modernista", que era moldado a partir do interior pelo programa e distorcido por exigências simbólicas. Como exemplo icônico dessa abordagem equivocada, os dois autores citam um quiosque de estrada [...], que tem a forma de um pato e vende pato assado e ovos de pata. A oposição entre o pato e o abrigo decorado se tornou um slogan durante as décadas de 70 e 80".⁽³²⁾

1.6 ARQUITETURA FUNCIONÁRIA

³² RYKWERT, Joseph. "*Para o novo milênio?*". Em: *Obra citada*, p. 324-325.

Caminhando por São Paulo, em busca do estabelecimento de relações de nexo entre as imagens e os dados de contexto mencionados acima, é possível pensar que o homem abstrato dos livros de Neufert (³³) ou dos estudos antropométricos do Modulor (1943) tenha dado espaço aos vários homens, concretos com suas várias caras, cores e sexos, em um percurso que parte do genérico abarcador e chega ao individual específico, o que está longe de apontar para soluções mas que, ao menos, auxilia na reformulação de questões. A respeito de épocas em que a busca de formas mais próprias aos fins humanos ancoravam-se em preocupações para além do encantamento e sedução, Brandão lembra que:

“Em Giotto, Masaccio ou Piero della Francesca o que assistimos é o advento de novas formas definidas não pelo encantamento e sedução imediata provocadas no espectador, mas pelo seu conteúdo ético-pedagógico e seu propósito de renovar os homens e o mundo ao seu redor. Arte, arquitetura, religião e técnica deixam de ser “santas” para serem “funcionárias” e se colocarem em função de um projeto da vida e do todo que ultrapassa tanto a particularidade delas enquanto disciplinas quanto a particularidade dos interesses privados e das visões fragmentadas

³³ Ernest Neufert, 1900-1986, autor do manual “A arte de projetar em arquitetura”.

e restritas do olhar que vê somente configurações e aparências externas ” (34).

Ainda não estão muito distantes os eventos marcantes da oscilação no mundo socialista, o desmantelamento do muro que dividia Berlin (1989) e, por fim, a dissolução da antiga União Soviética (1991): são eventos que ocorrem em sucessão e curto período e desinvestem de consistência a antiga dualidade entre capitalismo e socialismo. A elaboração de Fukuyama (35) aponta para o término de uma tensão histórica: em visão conservadora, celebra o êxito do projeto democrático ocidental liberal em oposição ao esvaziamento dos projetos totalitários e socialistas. O equilíbrio da humanidade teria sido atingido, em conformidade com elementos do pensamento hegeliano, na perspectiva de uma história articulada à ideia de evolução. Paralelamente a essa possibilidade de visão de um mundo agora supostamente sem conflito, difundem-se os meios eletrônicos de comunicação de massa, estabelecendo uma composição entre o surgimento da *World Wide Web* e a noção de *‘fim da história’*.

Esse novo tempo instaura um novo lugar, de espacialidade contínua e presente imediato: o lugar global - em oposição a um lugar modernista, associado a um

³⁴ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Obra citada*.

³⁵ O artigo *“O Fim da História”* (1989) e a obra *“O fim da História e o Último Homem”* (1992), ambos do economista e filósofo norte-americano Francis Fukuyama (1952-).

tempo progressista ou a um lugar pós-modernista, associado a um tempo de revival. Não é possível, neste momento, saber se o mundo agora supostamente sem conflito caracteriza uma situação em que se registra uma psicologia da prosperidade, mas é possível pensar que em tais momentos

“a tensão de renovação é atenuada, e a arquitetura arrisca-se a perder participação uma vez que, estagnando-se, não progride e envelhece e, justamente porque envelhece, torna-se imediatamente compreensível e comunicável sem cansaço algum [...]”. ⁽³⁶⁾

De qualquer modo, sempre vão existir os profissionais *“decididos a relançar a profissão, trabalhando criativa e criticamente dentro do paradigma dominante”.* ⁽³⁷⁾. Antes de examinar a maneira de comparecimento do ornamento de arquitetura dentro do paradigma dominante é importante ressaltar que ocorre uma mudança de âmbito na prática disciplinar. Retomando o percurso paulistano, podem ser identificados exemplos de edificações em que a função desempenhada pelos arquitetos não mais compreende várias etapas de

³⁶ CARAMMA, Diego. *“L’architettura e la società contemporanea”*. Em Testi di Critica, Revista *Arch’photo*. (Trad. nossa). Consulta eletrônica: ISSN 1971-0739. Acesso em 17-04-2008. Endereço: <http://www.archphoto.it/archivio.php?a=critica.htm>.

³⁷ CARAMMA, Diego. *Obra citada*.

desenvolvimento de projetos até comparecimento nos canteiros de obras.

Joseph Rykwert considera que

“ [...] o negócio dos edifícios altos na verdade escapou das mãos dos arquitetos, porque acabou surgindo um tipo totalmente novo de designer [...] operando em grandes escritórios que lidam com muitos milhões (em diferentes moedas) em trabalhos por ano.”⁽³⁸⁾

No espaço da cidade global, onde espaço e tempo parecem articular uma composição inusitada, as grandes edificações são engendradas em escritórios com profissionais de diversas formações em diferentes áreas, de estudos para viabilidade financeira a levantamentos de quantidades e orçamentos; de gerenciamento centralizado de todos os projetos envolvidos a cálculos de engenharia; equipes multidisciplinares em busca da adivinhação de um rosto para o homem-usuário que já não é aquele homem utópico do *Modulor* corbusieriano. A participação dos arquitetos pode mesmo chegar ao mero aconselhamento sobre o revestimento e a decoração das superfícies.

Cabe ainda salientar que, para além da discussão sobre o âmbito da atuação profissional, a intervenção do arquiteto, neste contexto, aproxima-se da superfície da edificação. Assim como já acontecia em projetos hospitalares ou áreas de informática, é crescente a quantidade de projetos previamente

³⁸ RYKWERT, Joseph. “*Para o novo milênio?*”. Em: *Obra citada*, p. 324.

equacionados por outras equipes profissionais na organização dos espaços na parte interna.

“Em tal situação, o arquiteto não mais desempenha o papel de conselheiro independente que pode, por exemplo, aconselhar um cliente a abandonar ou modificar um projeto que lhe pareça ir contra o bem público ou mesmo contra os próprios interesses do cliente. [...] Esse novo tipo de arquiteto, de qualquer modo, projeta apenas uma fração minúscula do que acaba de ser construído”. (39)

1.7 ORNAMENTO E INVÓLUCRO

A respeito das cidades e os símbolos, Calvino caracteriza a cidade de Ipazia (40), onde o visitante encontra os símbolos – porém estes estão associados a outros significados. Cedo ou tarde vai surgir a percepção de que é preciso que este visitante consiga se liberar das imagens que até então enunciavam as coisas para acolher novas significações.

³⁹ RYKWERT, Joseph. “Para o novo milênio?”. Em: *Obra citada*, p. 325.

⁴⁰ CALVINO, Italo. *Obra citada*.

Caminhando por São Paulo, é possível perceber que as mais novas formas arquitetônicas da cidade incluem um número cada vez maior de tipos edificatórios “neutros”, cujos projetos não dependem, necessariamente, da expressão de uma relação entre seus respectivos interiores e exteriores. As novas formas arquitetônicas parecem, do mesmo modo, responder a esse tempo do presente imediato.

Tais tipos “neutros” podem abranger lojas de departamentos ou conjuntos de salas de cinema em que uma fachada padronizada é proposta para diferentes projetos, em diferentes espaços com diferentes características; nos *shopping centers*, equipamentos em que a expressão da edificação quase nunca permite supor a espacialidade interior; nos terminais de aeroportos, onde “*uma rede imensa e indeterminada de fluxos que se movem e se embaralham em todas direções, nessa situação de trânsito tão própria dos não-lugares*”⁽⁴¹⁾.

Em outra chave, os projetos arquitetônicos para as salas de exposições e as bibliotecas, na especificidade da resolução de seus programas, não demandam obrigatoriamente uma forma externa em composição com a articulação interna

⁴¹ VÁZQUEZ Rocca, Adolfo. “*El vértigo de la sobremodernidad: ‘no-lugares’, espacios públicos y figuras del anonimato*”. Revista Diseño Urbano y Paisaje. Volume IV Nº 10. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y Del Paisaje. Santiago: Universidad Central de Chile, 2007.

de espaços – mas exploram muito mais a expressão pela via sensorial. No ideal de felicidade sensorial,

“o indivíduo é coagido a renovar, incessantemente, o espectro de estimulações sensíveis para sentir que existe aos próprios olhos e ao olhar do outro [...] O “sinto, logo sou” destitui o “penso, logo sou”, o “lembro, logo sou” e o “ajo, logo sou” (42).

Nesse contexto, emerge um culto da imagem – agora reificada: objetos sem história são comprados e, em seguida, entram em obsolescência. Quando os mercados financeiros são descolados das economias reais, são colocados em cena simultaneamente capital real e capital fictício. A cidade passa a abrigar edificações para abrigar corporações cujo tempo de permanência é incerto: prédios inteiros, especialmente ao longo da Marginal do Rio Pinheiros são construídos para um usuário anônimo e podem ficar desocupados indefinidamente à espera de ocupação.

A mesma Marginal do Rio Pinheiros recebeu um complexo imobiliário composto por edifícios residenciais, torres de escritórios e um *shopping center* com grifes famosas. O complexo, que se apresenta como novo “conceito” de vida, constitui uma espécie de quisto urbano: o acesso dos pedestres não é incentivado

⁴² COSTA, Jurandir Freire. *“O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo”*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 105.

mediante a ausência de acessos específicos, vigilância privada intensa e barreiras físicas. O projeto, que é interessante aqui por sua articulação entre a faixa de mercado de luxo e a forma arquitetônica com referência historicista,

“vende a ideia de ser a ponta de lança de uma nova urbanidade para os ricos, que combina conforto, segurança, trabalho e livre ostentação do consumo” ⁽⁴³⁾.

Em síntese, as formas parecem se dissolver, a sensorialidade passa a ter um peso maior, as relações entre espaços internos e externos já não precisam ser reguladas por um vínculo de simultaneidade, quistos urbanos não apenas não buscam integração ao entorno urbano, mas o rejeitam. É certo que, em maior ou menor medida, em cidades que integram ou buscam integrar-se ao “circuito global”, tais fenômenos possam ser identificados.

1.8 ESPECIFICIDADE PAULISTANA

⁴³ WISNIK, Guilherme. “*Cidade Jardim ou anticidade?*”. Em: “*Estado crítico: à deriva nas cidades*”. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 41.

Em “*As Cidades Invisíveis*”, a cidade de Zirma ⁽⁴⁴⁾ é caracterizada por uma peculiaridade: aquele que a percorre constroi memórias diferentes a partir da observação dos mesmos cenários urbanos: “*a cidade repete-se para fixar alguma imagem na mente; a memória repete os símbolos para que a cidade comece a existir*”. Apesar da homogeneização urbana e convergência formal nas cidades globais é importante refletir sobre a especificidade de cada cidade:

“A crescente penetração de corporações transnacionais em cenários culturais diversos conduziu a uma convergência cada vez maior de [...] tendências culturais e de consumo. Este fenômeno é especialmente manifesto em grandes metrópoles de países em desenvolvimento, como Cidade do México, São Paulo, Xangai, Jacarta, entre tantas. Nestas cidades, uma tentativa frenética de “ter acesso aos circuitos globais” disparou processos febris de renovação urbana e de transformação, que na maior parte das vezes não levam em conta soluções urbanas autóctones, estratégias locais de desenvolvimento e herança arquitetônica.” ⁽⁴⁵⁾

Ou seja, não é possível pensar a produção de arquitetura em São Paulo sem levar em conta sua condição não central (ou emergente, ou periférica), o que abre caminho para práticas miméticas de outras produções em outros contextos em descompasso com a formulação teórica que lhes possa sustentar. Tal condição

⁴⁴ CALVINO, Italo. *Obra citada*.

⁴⁵ ROCCO, Roberto. *Obra citada*.

não central não constitui, por outro lado, circunstância de impedimento para a coincidência entre preocupação teórica e prática de projeto: a cidade constituiu, nos anos 1920, o

“locus das experiências dos pioneiros (Warchavchik, Levi, Flávio de Carvalho) e, depois, a partir da década de 60, em função da chamada escola paulista” ⁽⁴⁶⁾.

Neste trabalho, interessa ressaltar tal condição não central apenas como mais uma das variáveis que integram a trama que subsidia a produção de teoria e prática de arquitetura na cidade.

1.9 ORNAMENTO E PERMANÊNCIA

A cidade de Clarisse ⁽⁴⁷⁾, tal como Calvino a descreve nas palavras de um Marco Polo imaginário, conheceu vários ciclos de deteriorações e de pujanças, e os

⁴⁶ MARTINS, Carlos Alberto Ferreira. *Apresentação*. Em: XAVIER, Denise. *Obra citada*, p. 12.

⁴⁷ CALVINO, Italo. *Obra citada*.

elementos dos tempos de apogeu eram usados para outras finalidades nos tempos difíceis; a partir da utilização de pedaços avulsos da Clarisse bela porém imprestável, constituía-se a Clarisse da sobrevivência. Os mesmos elementos, mantendo seu esplendor, articulavam-se então de maneira diversa no atendimento das novas exigências. Assim, é possível encontrar em cada uma das novas Clarisses aquilo que restou dos esquemas articulados para Clarisses anteriores, fragmentárias e mortas, de modo que, a respeito dos capiteis coríntios, já não se sabe ao certo se estiveram em cima das colunas antes ou depois de terem sido utilizados como apoio de galinheiros ou expostos no Museu dos Capiteis. Com certeza, apenas pode-se dizer que um determinado número de objetos desloca-se num determinado espaço, às vezes rodeado por vários novos objetos, às vezes utilizado sem que haja uma reposição: a regra, então, seria misturar esses objetos fazendo com eles, a cada vez, uma composição possível.

Em um paralelo com São Paulo, a questão colocada é a mesma: o capitel coríntio pode ser encontrado na fachada do edifício dos anos 1910 tanto quanto no prédio residencial dos anos 1970; nos esquemas compositivos inspirados nas obras de Grandjean de Montigny tanto quanto nas fachadas da São Paulo dos

tempos hipermodernos (⁴⁸) ou do capitalismo pós-industrial. Mas, sob paradigmas dominantes diferentes, os esquemas compositivos vigentes – ainda que haja similaridade formal – permitem supor que, à semelhança do que acontece em Clarisse, os objetos componentes sejam articulados a cada vez em uma composição possível para o sentido que possa existir naquele determinado contexto.

O escopo deste trabalho é a investigação da permanência do ornamento, na produção de arquitetura dentro da especificidade contextual da cidade de São Paulo a partir das considerações sobre os sentidos que sustentam tal permanência. A respeito de tal permanência, é interessante ainda observar que o neoclássico ressurreto é

“o estilo favorito de quem tem poder aquisitivo para circular internacionalmente, porém com a atenção voltada mais para Miami e Orlando do que para os grandes centros mundiais da moda – Nova York, Tóquio, Paris ou Milão”. (⁴⁹)

⁴⁸ Tomando a expressão empregada por Gilles Lipovetsky; na verdade, talvez os nomes comuns, tais como “cidade” ou “metrópole” já nem mesmo estejam em condição de caracterizar a experiência dos grandes assentamentos urbanos; novas denominações surgem na tentativa de dar conta das *mega-cities*, *generic-cities*, cidades mundiais, megalópoles, *edge-cities*, metápolis, *post-urban cities* ou cidades globais.

⁴⁹ WISNIK, Guilherme. “*Daslu: sem cavalo na esteira*”. Em: *Obra citada*, p. 48.

Rocco propõe uma linha de pensamento em que os retornos aos esquemas compositivos que remetem ao neoclássico e ao eclético, bem como sua persistência enquanto triunfo de mercado, caracterizariam uma

“crise de identidade cultural e de valores inserida na crise geral de um projeto brasileiro de modernização [...] Nas novas centralidades corporativas emergentes conectadas a um novo cenário produtivo internacionalizado, prédios “neoclássicos” predominam. São Paulo está se tornando a “cidade genérica” do Brasil”.⁽⁵⁰⁾

Finalmente, acompanhamos Wisnik⁽⁵¹⁾ quando observa que muitos arquitetos e leigos interessados em arquitetura, simpatizantes da ideia de associação entre a arquitetura moderna e sua causa nobre, escolhem como objeto de crítica o neoclassicismo requentado celebrado pelos ditames do mercado imobiliário paulistano.

Assim colocada, a questão carece de suporte teórico: a avaliação já está feita *a priori* e a crítica vai contemplar apenas a forma do objeto arquitetônico.

⁵⁰ ROCCO, Roberto. *Obra citada*. (Trad. nossa).

⁵¹ WISNIK, Guilherme. “*Cidade casa-grande*”. Em: *Obra citada*, p. 16.

2. CAMADAS DE SIGNIFICADOS

2.1. INTRODUÇÃO

Em “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, Benjamin (⁵²) desenvolve dois raciocínios que são úteis aqui. A respeito do conceito de autenticidade, afirma que, mesmo na reprodução mais exata, um elemento está, necessariamente, ausente: seu aqui-e-agora, que é o lugar de sua existência única, no qual se desdobra a história da obra.

Acerca do conceito de unicidade da obra de arte, Benjamin afirma que a mesma é idêntica à forma pela qual se insere no contexto da tradição. Benjamin exemplifica, recorrendo a uma estátua de Vênus. Sua apreciação na Grécia seria

⁵² BENJAMIN, Walter. Em: “*Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*”. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.

a de um objeto de culto, sua apreciação na Idade Média, provavelmente examinada por doutores da Igreja, seria a de um ídolo malfazejo.

Uma investigação sobre a presença do ornamento nas composições arquitetônicas contemporâneas, no Ocidente, evidencia a necessidade de um retrocesso no tempo. Um mesmo ornamento em arquitetura é igualmente passível de avaliações divergentes, como no exemplo utilizado por Benjamin.

No exemplo de um capitel de coluna dórica, ⁽⁵³⁾ podemos pensar que a articulação de golas, faixas, óvalos, tríglifos e *echini*, entre outros, constitua uma camada de significados, a partir das mensagens contidas na resolução formal de cada um destes elementos ornamentais.

Quando uma representação gráfica greco-romana é, ainda hoje, utilizada, são colocadas em cena formas que, originalmente, guardavam uma relação direta entre imagem (de um evento, de um objeto) e representação. Até hoje, detalhes de ornamentação contidos em elementos banais, tais como cornijas, molduras e frisos ou guarnições de portas contêm camadas sobrepostas de mensagens.

⁵³ As considerações sobre o período grego, elaboradas a seguir, não têm nem por um momento o escopo de esgotar o tema; foram resgatadas informações úteis ao desenvolvimento de uma pesquisa subsequente, para a qual uma visão abrangente e panorâmica sobre o ornamento na Grécia antiga parece representar subsídio adequado. Estamos conscientes de incorrer em generalizações, omissões e reduções de ordem histórica.

Pode-se pensar, por exemplo, nas formas de seção curvilínea utilizadas nestes elementos.

A obra (1963) do historiador inglês John Summerson (1904-1992) menciona uma *gramática da Antiguidade* (⁵⁴), uma *linguística do Século XVI* e uma *retórica do Barroco*. Talvez seja oportuno, para os objetivos do presente trabalho, pensar articuladamente em gramáticas, lingüísticas e retóricas – e figuras de linguagem – em qualquer período arquitetônico que se queira examinar.

2.2. SISTEMA COMPOSITIVO / ORNAMENTO

No desenvolvimento deste trabalho, vamos mencionar elementos ornamentais existentes em colunas dóricas, jônicas e coríntias. Cabe caracterizar, portanto, sua presença entre os gregos da Antigüidade, que tinham nos templos seus exemplos mais notáveis de produção de arquitetura.

⁵⁴ SUMMERSON, John. “*A Linguagem da Arquitetura Clássica*”. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

O sistema construtivo, em acordo com as possibilidades tecnológicas e científicas disponíveis, era baseado na estrutura trilítica. A origem grega, tria (τρία, três), mais *litos* (λίθος, pedra) remete à mais rudimentar composição, como aquela encontrada nas ruínas de Stonehenge, Inglaterra: duas peças verticais, colunas ou maineis, suportando uma peça horizontal, entablamento. A esta composição, podemos acrescentar um frontão, cuja forma triangular provém da resolução do telhado em duas águas; e a colunata contínua que contorna o templo, ou peristilo.

As colunas dos templos gregos combinavam função estrutural e ornamentação. Não apenas o peristilo descrevia um ritmo, a partir de espaçamentos rigorosamente propostos, como também as colunas recebiam atenção específica para cada uma de suas três partes: bases, fustes e capiteis.

A mesma atenção era dispensada aos entablamentos, para cada uma de suas três partes: arquitraves, frisos e cornijas. A cada um destes elementos cabia uma relação de dimensões e uma ornamentação específicas.

Na Grécia, particularmente, os ornamentos combinavam peças tridimensionais (escultóricas), com tratamento eventual de pigmentação, para alcançarem a expressão descritiva de eventos importantes naquela cultura. Tal dimensão descritiva estava encarregada do relato de cenas de batalhas, reais ou

mitológicas, o que transformava os edifícios em suporte para a transmissão da cultura.

A mudança de material, de madeira para pedra, faz emergir a hipótese de que teria existido uma intenção de salvaguardar esta transmissão cultural de caráter narrativo. Assim sendo, os ornamentos líticos seriam a transposição de detalhes e, sobretudo, do aspecto visual, dos elementos anteriormente elaborados em madeira, nos templos anteriores. Tratava-se, pois, da manutenção, no suporte arquitetônico, das imagens significativas de um passado coletivo mediante associações simbólicas de formas. Nessa perspectiva, uma forma, investida de associações simbólicas, permanece significando algo, mesmo quando sua função já não mais existe.

2.3. SISTEMA COMPOSITIVO / ELEMENTOS

Os gregos definiram três tipos de coluna – dóricas, jônicas e coríntias – identificáveis através da ornamentação dos seus capitéis ou elementos superiores de arremate. Tais diferenciações de caráter ornamental definiam

um sistema de composição para as demais partes do edifício, que se denominou ordem. O termo ordem refere-se aos “[...] *tipos padronizados de colunas que são empregados nos edifícios clássicos*”.⁵⁵)

As ordens definiam as proporções, as diversas relações entre as partes e a tipologia dos ornatos que eram utilizados. Podemos dizer assim, que a linguagem ornamental definia todo o sistema de composição, ou seja, que a composição era definida a partir da adoção de um sistema relativamente padronizado de ornamentação. Nesse sentido o ornamento apresentava um papel estruturador da forma final das construções, evidenciando a sua importância na composição arquitetônica.

O caveto, moldura côncava, remete a volumes côncavos; assim, parte de sua calota pode estar, aos olhos do observador, em franja de sombra, em escurecimento. A partir da combinação entre a concavidade e a menor iluminação, não é difícil lembrar a gruta, a matriz, a Deusa Terra, a feminilidade, a criação, o mistério, a abundância... o sagrado feminino. Posteriormente, aparece nos escritos de Vitruvius a famosa associação entre a

⁵⁵ SUMMERSON, John. *Obra citada*, p.10, 21-22.

ordem jônica a e “*esbelteza feminina*”, entre a ordem coríntia e a “*figura delgada de uma menina*”.⁽⁵⁶⁾

O óvalo, moldura convexa, remete a volumes similares; assim, ao contrário do que se verifica no caveto, parte de sua calota pode ser vista em realce de luminosidade. A partir da combinação entre a protuberância convexa e a maior iluminação, não é difícil lembrar o espaço aberto e iluminado, aquilo que se expande, o ímpeto masculino, a ação, o embate, a figura do caçador... o agente masculino.

Novamente é interessante invocar a associação de Vitruvius, agora entre a ordem dórica e a “*proporção, força e graça do corpo masculino*”.⁽⁵⁷⁾ A combinação de côncavos e convexos, curvas e contracurvas, em sinuosidades articuladas de modo complementar, agrega elementos “femininos” e “masculinos”, energias de acolhimento e de proteção, conhecimento da intuição e conhecimento da práxis, ânimo científico e ânimo criativo, em um delicado equilíbrio compositivo. Tudo isto pode subjazer, em forma de camadas de sentido, na peça, por exemplo, de uma gola reversa de coluna dórica.

⁵⁶ SUMMERSON, John. *Obra citada*, p. 11.

⁵⁷ SUMMERSON, John. *Obra citada*, p. 11.

O emprego das ordens clássicas pode ser encontrado em fachadas de edifícios das maiores cidades do hemisfério ocidental, em construções levadas a cabo em épocas diferentes, em exemplos de grandes ensaios de composição com elementos dóricos, jônicos e coríntios. Mesmo que os elementos do repertório sejam submetidos a apropriações específicas, conforme o contexto que envolve cada período, elementos do classicismo grecorromano podem ser encontrados no período Romanesco e em Bizâncio; no Renascimento e no Barroco; no Neoclassicismo e no renascimento do Barroco; na Escola da Beaux-Arts e no fascismo italiano; nas experiências do Pós-Modernismo.

Para além dos limites europeus, detalhes e ornamentos do repertório de matriz clássica greco-romana podem ser encontrados em edifícios desde o Marché Bonsecours ⁽⁵⁸⁾ em Montreal até a Academia Imperial de Belas Artes ⁽⁵⁹⁾ no Rio de Janeiro, da sede da Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires

⁵⁸ Marché Bonsecours, Montreal, Canadá. Arquiteto: William Footner. 1844-1847. Arquitetura de referência neoclássica da primeira metade do século 19 na Província de Québec.

⁵⁹ Academia Imperial de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil. Arquiteto: Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny. 1817-1826, demolido em 1938. Arquitetura de referência neoclássica relacionada à Missão Francesa.

(⁶⁰) ao Edifício Hyōkei-kan (⁶¹) em Tóquio. Países americanos e asiáticos, nos quais a arquitetura de referência clássica, já anteriormente apropriada, surgiu por meio de contratação de profissionais europeus ou mediante a formação de profissionais nativos em escolas europeias.

Por um lado, os arquitetos projetaram e projetam colunas e frontões de templos que fazem referência, em última instância, aos antigos templos gregos; por outro, isto acontece quando o modo de vida que expressavam, na Grécia antiga, já não mais existe, o que propõe uma reflexão acerca do sentido da manutenção de formas arquitetônicas para além do contexto em que foram propostas inicialmente. Hersey (⁶²) elabora essa investigação pela via do exame da terminologia arquitetônica grega e greco-romana, detendo-se nos nomes dos componentes ornamentais.

Qual o sentido da encomenda a artesãos de réplicas de elementos ornamentais tais como contas, óvalos, dardos e folhas de acanto? O que subjaz na

⁶⁰ Originalmente sede da Faculdade de Direito, Buenos Aires, Argentina. Arquiteto: Arturo Prins, colaboradores Francisco Gianotti e Mario Palanti. 1912-1925. Arquitetura de referência neogótica de caráter não religioso.

⁶¹ Edifício Hyōkei-kan, Museu Nacional, Tóquio, Japão. Projeto: Katayama Tokuma. 1900-1908. Arquitetura de matriz ocidental no final do Período Meiji, relacionada ao ensino do arquiteto Josiah Conder no Japão.

⁶² HERSEY, George. *“The Lost Meaning of Classical Architecture”*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992, p. 2.

associação entre uma edificação para abrigar um tribunal e aquilo que um olhar grego da Antiguidade veria meramente como guirlandas ou faixas de ornamentação sacrificial?

Hersey (⁶³) recorda trechos da *Ilíada* e da *Odisseia*, na especulação interessante de uma articulação entre as práticas sacrificiais e a presença de ornamentos nos edifícios. Se, na Antiguidade, o sacrifício constituía uma atividade passível de registro para rememoração futura; se os templos abrigavam o material, inclusive comida, usado nas práticas de sacrifícios, então é possível pensar no templo como um edifício investido da natureza sagrada de um tabu.

Assim, os ornamentos obedeciam a regras para tamanho, posição, forma e combinação. É próprio do tabu que um comportamento ou prática perdue muito depois de esquecido o mito relacionado à sua origem. Analogamente, as práticas de representações originadas no classicismo sobrevivem muito tempo depois de ter sido perdida a referência aos longínquos sacrifícios rituais. (⁶⁴)

⁶³ HERSEY, George. *The Lost Meaning of Classical Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992, p. 3.

⁶⁴ Uma descrição mais elaborada sobre a relação entre o significado dos sacrifícios rituais e sua representação nos ornamentos de arquitetura pode ser encontrada no Capítulo 2, *Architecture and Sacrifice*, em: HERSEY, George. Obra citada, p. 11-45.

A existência de um grupo de regras e padrões sobrevive mesmo a uma eventual confrontação: quando busca um afastamento deste, o arquiteto educado sob esse repertório está ciente da inscrição deste procedimento profissional; assim, o reforça.

Os estudos de Vitruvius representaram uma conexão entre antigos significados e associações e as regras arquitetônicas que a eles se sucederam. Munido de conhecimento helenista, Vitruvius defrontou-se com ideias arquitetônicas a respeito das quais não há outras reportagens; o resgate de sua interpretação não permite determinar como as ordens arquitetônicas gregas vieram a se constituir.

Se não é possível, a partir desta abordagem, uma atribuição de veracidade ao que havia ocorrido na Grécia antiga a partir de um relato posterior, por outro lado existe acesso a dados que permitem investigar o mito a partir de si próprio. Hersey (⁶⁵) propõe a desmontagem de alguns termos e passagens da obra de Vitruvius, e alguns outros textos fundamentais, para explorar significados, associações e imagens que podem se esconder no desdobramento das palavras, em um âmbito mais amplo.

⁶⁵ HERSEY, George. *"The Lost Meaning of Classical Architecture"*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992, p. 3.

Vitrúvio contempla a questão, em *De Architectura*, prefácio II, Livro V, após considerar que a História se faz interessante por suas surpresas, e a poesia, mediante sua métrica; o mesmo não acontece nas composições arquitetônicas, uma vez que os termos usados frente às necessidades específicas da arte soam pouco familiares, o que lhes obscurece o sentido. Nem são óbvios por si, nem sua nomenclatura fica esclarecida pelo uso comum. Vitrúvio mostra-se disposto a discorrer brevemente sobre os termos obscuros surgidos na descrição das partes de obra para que possam ser memorizados, permitindo ao leitor sua apreensão mais facilmente. ⁽⁶⁶⁾

Em sua apreciação, Hersey ⁽⁶⁷⁾ avalia que, embora o propósito seja louvável, há espaço para introduzir uma reflexão a partir do exame dos significados das palavras, uma vez que estas podem ter conhecido associações de sentido que

⁶⁶ VITRUVIO. “*De architectura*”, V, Praefatio II. Tradução para português: MACIEL, M. Justino. “*Tratado de arquitetura / Vitrúvio: tradução, introdução e notas*”. São Paulo: Martins, 2007, p. 239-240: “*Porém, isso não se verifica nos tratados de arquitetura, porque os vocábulos, concebidos pela própria especificidade da arte, trazem obscuridade à linguagem, por não serem de uso comum. Como eles, de per si, não são claros nem transparecem na língua corrente, se os escritos que longamente divagam sobre os preceitos não forem resumidos e explicados em pequenas e claras definições, tornam-se confusos para as mentes, devido à repetição e à prolixidade da terminologia. Nessas circunstâncias, exporei brevemente os difíceis termos técnicos e as proporções das partes dos edifícios, para que sejam entregues à memória. E, assim, as mentes poderão recebê-los de modo mais diligente*”.

⁶⁷ HERSEY, George. *Obra citada*, p. 4.

não se mantiveram entre o tempo vitruviano e hoje, tais como “dórico” e “echinus”.

2.4. DESLOCAMENTOS DE SIGNIFICADOS

A questão ganha um matiz adicional quando são levados em conta os jogos de associações de palavras, encorajados na cultura grega antiga. Hersey ⁽⁶⁸⁾ invoca o diálogo entre Sócrates e Platão para elaborar hipóteses de associações, em busca de referências para a etimologia incerta do nome da deusa Ártemis (Ἄρτεμις). Nesta passagem, os atributos de Ártemis são associados a expressões com proximidade fonética.

Na *Biblioteca* de Apollodorus, Taphos nomeia as pessoas de sua colônia *teleboanos*, porque ele próprio havia viajado para longe. O adjetivo *teleboano* foi criado pelo escritor a partir da expressão grega “*telou ebē*” (*telu ebê*), que

⁶⁸ Hersey, George. Obra citada, p. 4.

significa “ele foi longe” (69). Eurípedes fez o coro de *Ifigenia in Aulis* lamentar que o amor (έρως, *eros*) imoderado conduza à discórdia (έρις, *eris*) ou ao ciúme.

A palavra *trope* significa, em inglês, linguagem empregada em sentido não literal ou figurativo; em latim, *tropus* é um recurso de comparação, uma metáfora. Jogos de linguagem, deslocamentos verbais e figuras de linguagem, enquanto associações por similaridade, constituem algo para além do âmbito científico, contemplam algo da ordem do lúdico e do poético, e freqüentemente afastam-se dos caminhos da etimologia.

O etimologicamente incorreto, no entanto, resulta em benefício: através dos homônimos e homófonos, em associações parafásicas, é possível chegar a ligações entre objetos que, caso contrário, teriam escassa relação entre si. Neste contexto os pensadores do tempo vitruviano, ele próprio inclusive, trabalhavam suas palavras.

Um exemplo arquitetônico destes deslocamentos de significado pode ser investigado na presença de figuras de linguagem em elementos de matriz clássica. Basta olhar para a parte superior das colunas de matriz clássica,

⁶⁹ GLAZER, James George (Tradução e notas). “*The Library, by Apollodorus*”. Harvard University Press, Cambridge, Mass.: 1921, 2.4.5.

especificamente para o *echinus* (εχίνοϲ) dos capitéis dóricos e jônicos. O *echinus* é o elemento com uma seção convexa presente no capitel das colunas clássicas, conforme Vitruvius já havia caracterizado; mas esta relação de sentido não vai ser a mesma em outro contexto.

A palavra grega *ekínos* pode estar relacionada a significados múltiplos: ouriço do mar, cujo nome científico genérico é *echinoidea*; uma botija; a urna que abriga e mantém secreta a prova de algo; pele de alguns animais ou superfície de algumas folhagens; nome de uma vértebra do pescoço humano; o estômago de um ruminante; as terminações ranhuradas de uma broca; o acanto; uma espécie de bolo.

O que pode haver em comum a estes objetos? É possível vislumbrar em muitos deles uma combinação de curvas e contracurvas que é interrompida por protuberâncias com ou sem formas volumétricas pontiagudas. O *ekínos* do capitel dórico é, comprovadamente, um volume saliente e rombudo. Ainda que sem a corroboração de registro da época, investigações recentes sustentam que tais capitéis dóricos recebiam, em forma de pintura ou escultura de relevo reduzido, uma ornamentação em forma denteada, de espinhos ou formas pontiagudas.

A mitologia utiliza amplamente o recurso da associação de palavras e ideias. Ékdina (Ἐχιδνα), mãe da Hydra de Lerna, tem seu nome ligado à palavra *ékis* (serpente, víbora), o que remete à sua natureza, parte humana (parte superior do corpo) e parte serpente (parte inferior, recoberta de escamas pontiagudas). Ekíon (Ἐχίων) é um personagem nascido a partir do dente de um dragão morto por Cadmus.

Ou seja, as figuras da mitologia associadas à palavra *ekínos* convocam, por meio de jogos de palavras, imagens que remetem a objetos e seres espinhosos, em uma ação apotropaica⁷⁰ que visa a advertir aqueles que pretendem quebrar os tabus. A palavra grega *tropos* (Τρόπος) comporta as ideias de “dirigir, mudar de sentido, girar ou alterar”. Não é difícil estabelecer uma relação com a noção de jogo, envolvida nas figuras de linguagem.

2.5. FIGURAS DE LINGUAGEM

⁷⁰ Apotropaico – o adjetivo provém do verbo grego *αποτρέπειν*, (*apotrépein*: afastar); caracteriza o gesto, ritual ou objeto investido da função de afastar uma suposta energia esotérica maléfica.

Para uma reflexão sobre a conexão entre nome e objeto arquitetônico, retornamos à Grécia antiga e à prática de sacrifícios, muitos dos quais levados a cabo em situações relacionadas a combates e enfrentamento.

Tais registros eram inicialmente erguidos no lugar do campo de batalha em que o enfrentamento havia ocorrido e a vitória acontecera, como uma espécie de troféu ⁽⁷¹⁾, o que autoriza indagar sobre a presença do verbo grego *tréfo* (τρέφω: alimentar, dormir) no jogo de composição de significados desta palavra. Sem esquecer que a palavra grega para descrever algo que representa um sucesso obtido é *simbolo* (σύμβολο).

Joseph Rykwert estuda rigorosamente os escritos de Vitruvius em “*The Dancing Column*”, ⁽⁷²⁾ com particular interesse no edifício antigo enquanto metáfora para o corpo humano. A ideia relaciona estreitamente a atividade humana de uma cultura ao que aquela própria cultura edifica. Analogias são enunciadas e investigadas, entre corpo humano e coluna, entre corpo humano e cidade, entre corpo humano e templo. Se pensarmos no caráter da obra vitruviana de

⁷¹ Estes “troféus”, ou seja, figuras humanas formadas por armas, instrumentos e elmos do inimigo morto, eram erguidos para aplacar seus espíritos e para evitar que os deuses punissem os vitoriosos que os mataram.

⁷² RYKWERT, Joseph. *The Dancing Column*. Cambridge-Londres: The MIT Press, 1996.

recomendações para projeto e construção, podemos dimensionar a ampliação de âmbito oferecida no trabalho de Rykwert.

Se, numa mirada retrospectiva, pudermos levar em consideração igualmente os processos de deslizamento sofridos pelos significantes arquitetônicos, vamos constatar que os mesmos referentes (os modelos históricos) passaram a ser associados a outros conteúdos quando passaram a comportar diferentes conotações. O templo grego tornou-se o referente habitual de diversas leituras, tais como “arquitetura da democracia” e “materialização do intemporal”.

A igreja do Santo Spirito, (⁷³) no Oltrarno Fiorentino, permite contemplar um destes momentos de valorização do repertório clássico de origem greco-romana, o Renascimento. A colonata ao longo da nave principal, que sustenta os arcos acima, é constituída por colunas claramente de ordem coríntia. No entanto, tais colunas estão despidas da quase toda ornamentação das ordens clássicas gregas: as folhas de acanto estão lá, nos capitéis, mas não há línguas bovinas, ovóides, dentes pontiagudos, escudos ou dardos.

⁷³ Igreja do Santo Spirito (1444-1481). Arquiteto Filippo Brunelleschi, intervenções de Giovanni da Gaiole e Antonio Manetti. Florença, Itália.

A ilustração de Perrault para a inspiração de Calímaco, ⁽⁷⁴⁾ a partir da visão do cesto de acantos, vem à mente. Talvez muito pouco, na igreja Santo Spirito, possa remeter à associação entre folhagem no cesto, talvez até mesmo seja um exercício árduo acompanhar a associação de Calímaco; mas, certamente, as colunas de Brunelleschi são coríntias. A característica está no ornamento do capitel, é certo, mas igualmente nas proporções, na relação entre altura e diâmetro, no fuste mais delgado.

Portanto, na leitura do observador e/ou usuário do espaço arquitetônico, algo sempre vai estar relatado, mesmo que o modo de comparecimento de um elemento seja sua própria ausência. A abordagem da ressemantização das formas na arquitetura de referência historicista pode buscar exemplos em diversos períodos históricos; escolhemos as palavras de Norberg-Schulz em sua apreciação do então pulsante pós-modernismo para que seja colocada a questão:

“A nova arquitetura de imagens que tem se desenvolvido tem sido geralmente denominada ‘pós-modernismo’. Um fator comum aos arquitetos pós-modernos é não mais se limitarem ao projeto de construções ‘funcionais’. Não se contentam nem

⁷⁴ PERRAULT, Claude. “Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens”. Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1683.

*mesmo com o dinamismo do plan libre, querem que a forma
'relate' algo". (75)*

Talvez a forma arquitetônica sempre esteja, em alguma medida, relatando coisas, para além da possibilidade de escolha por parte dos arquitetos.

⁷⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian. "Chicago: visione e immagine". Em: CASARI, Maurizio; PAVAN, Vincenzo. "Beyond the International Style: new Chicago architecture". Nova York, Rizzoli, 1981, p.62. (Trad. nossa).

3. OBJETO SUPÉRFLUO / OBJETO ÚTIL

3.1. INTRODUÇÃO

As formulações teóricas sobre o ornamento em arquitetura, ao longo do tempo e sob diferentes abordagens, tradicionalmente contemplam a polaridade objeto supérfluo/objeto útil, na qual o caráter supérfluo seria indicado pelo objeto investido de valor meramente decorativo e o caráter utilitário pelo objeto que responde a um objetivo particular.

No primeiro caso, tal objeto constituiria uma adição ou elemento extrínseco; no segundo, integraria a própria estrutura das questões envolvidas no desenvolvimento do projeto arquitetônico. Esta formulação, mesmo que simplificadora, interessa aqui por permitir colocar em questão a própria noção de acessório ornamental.

3.2. GÊNESE DA FORMA

A respeito da forma que concretiza um objeto arquitetônico, é possível pensar em que medida algo que é agregado pode ser considerado efetivamente supérfluo, em oposição a algo que é agregado, porém passa a integrar, em caráter irrevogável, a essência daquela forma. Para iluminar as discussões sobre a origem da forma arquitetônica, convém convocar outra polaridade encontrada nos debates históricos:

“a que confere primazia à invenção formal na criação do objeto e do estilo arquitetônicos e a que considera que estas forma e estilo resultam diretamente dos novos materiais e métodos de construção”.⁽⁷⁶⁾

A elaboração dessas questões não apenas permite e supõe

“percorrer [...], de modo transversal, a partir de uma perspectiva hermenêutica privilegiada que é a teoria do ornamento a [...] história da estética, uma vez que emergem muitas questões fundadoras do panorama estético mas ao mesmo tempo

⁷⁶ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A crítica da forma na arquitetura*. Revista Interpretar Arquitetura. Núm. 6, Vol.5, Maio 2004. ISSN 1519-468X. Consulta eletrônica em 06 de fevereiro de 2008. Endereço: <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia>

significa adquirir instrumentos teóricos para interpretar a realidade de hoje”.⁽⁷⁷⁾

Nos debates sobre a gênese da forma arquitetônica é possível identificar uma polaridade entre duas posições: de um lado, a forma privilegia a criação do objeto e do estilo arquitetônicos; de outro, forma e estilo advêm das possibilidades oferecidas pelos novos materiais e tecnologias construtivas.

Na passagem do século 19 para o século 20, de qualquer modo, ambas estavam alinhadas na aversão às composições historicistas sob a justificativa de as mesmas não estavam em condição de fazer face às mudanças e necessidades da época.

3.3. REVIVAL

Tal preocupação com as novas necessidades, frente a um repertório arquitetônico existente, já pode ser identificada nas elaborações de Eugène

⁷⁷ DI STEFANO, Elisabetta. *Estetiche dell'ornamento*. Milano: Mimesis Edizioni, 2006, p. 7. (Trad. nossa).

Viollet-le-Duc (1814-1879) em meados do século 19. Na caracterização da arquitetura como uma composição entre teoria e prática, o aporte teórico compreenderia *“a arte propriamente dita, as regras inspiradas pelo gosto, a partir das tradições”* e a ciência, enquanto a prática *“faz com que a arte e ciência sejam submetidas à natureza dos materiais, ao clima, aos hábitos de uma época, às exigências do momento”*. Viollet-le-Duc ressalta que:

“Ao tomarmos a arquitetura do início de uma civilização que sucede a outra, é necessariamente preciso levar em consideração as tradições por um lado, e as novas necessidades de outro”.⁽⁷⁸⁾

Ao examinar o revivalismo, Benevolo igualmente caracteriza, no movimento para fazer coincidir procedimentos do passado com necessidades do presente, a emergência de uma tensão que aponta para um limite de ruptura. Benevolo situa no Iluminismo um debate arquitetônico que permite analisar os componentes da linguagem clássica bem como sua origem histórica, o que subsidia um redimensionamento do alcance e do valor das regras formais do classicismo.

O caráter universal das regras clássicas vai se restringir à medida que estas podem ser identificadas dentro de sua perspectiva histórica correta; portanto, o

⁷⁸ VIOLLET-LE-DUC, Eugène. Tomo 1, verbo *“Architecture”* do *“Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XI au XVème siècle”*. Paris, 1856, p. 116.

repertório clássico deixa de merecer confiança espontânea e sua utilização coloca em cena uma escolha.

Em um paralelo entre classicismo e neoclassicismo e, talvez, a respeito de qualquer movimento arquitetônico de repertórios extraídos do passado, é possível considerar que *“um repertório é substituído por uma hipótese programática ou mesmo uma simples convenção”*. Benevolo acompanha os anglo-saxões: adota a expressão *historicismo* para nomear os procedimentos revivalistas. ⁽⁷⁹⁾

Giulio Carlo Argan (1909-1992) examina as questões relacionadas ao revival ⁽⁸⁰⁾ apontando, de início, uma diferenciação básica: enquanto a história toma o passado enquanto tal e oferece a experiência do mesmo, que pode ser apreendida no presente, no revival uma visão amalgamada de passado e presente representa o pressuposto básico; nessa sobreposição de dimensões, a vida acontece em um tempo "eterno" que, enquanto tal, não conhece limites. O revival estabelece uma relação operativa entre o passado e o presente e invoca a

⁷⁹ BENEVOLO, Leonardo. *Una introduzione all'architettura*. Bari: Laterza, 1960, p. 141-146.

⁸⁰ ARGAN, Giulio Carlo. "El revival". Em: *El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 7-28.

memória do passado para agir no presente na condição de motivação inconsciente, “*solicitação de uma atuação que é, sobretudo, um viver*”⁽⁸¹⁾.

Assim, o revival diz respeito a uma atuação: só é possível viver revivendo. Embora historicismo clássico e revival revivam o antigo, neste último o antigo não é objeto de imitação; assim, não constitui modelo nem teoria que suportem uma prática.

O âmbito do revival não é a história, mas a experiência; no exemplo do revival gótico, permitiu aos países acreditarem na recuperação de sua própria história nacional, nesse momento confundida com a história da antiga burguesia do artesanato e do comércio, em uma formulação pré-científica de resgate. Assim, o revival não propõe um retorno *ao* passado, mas anuncia um retorno *do* passado.

A concepção de revival enlaça a noção de restauração,⁽⁸²⁾ compreendida como a continuidade de uma tradição para além do seu período. Nas formulações de Viollet-le-Duc, os materiais e as técnicas representam apenas os meios que concretizam na realidade a historicidade da arte, o que justifica seu emprego.

As práticas revivalistas apresentam uma ambiguidade de características: se não possuem um ânimo progressista, tampouco apresentam um caráter

⁸¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Obra citada*, p.8.

⁸² ARGAN, Carlo Giulio. *Obra citada*, p. 19.

conservador, pois, mesmo postulando um retorno, tendem a mudar as situações de fato; se não tem um traço revolucionário, tampouco são reacionárias, pois não invocam princípios absolutos de autoridade; se não postulam a mudança inserida nas dinâmicas do tempo presente, tampouco apresentam um caráter restaurador.

Na verdade, não visam à restauração de nada, uma vez que a ideia de retorno ao passado seria uma espécie de evasão, não uma recuperação de valores. Se o neoclássico valoriza a pureza dos arquetipos gregos, também antecipa temas fundamentais da arquitetura moderna: a correspondência entre forma e função, e a identidade entre construção e decoração. O neogótico utiliza técnicas e materiais modernos, racionalizando o feito da dinâmica estrutural das antigas catedrais. A ambiguidade que acompanha os revivals emerge com mais força quando fica evidenciada a contradição entre o ritmo da arte, temporal, e ritmo do progresso científico e tecnológico.

3.4. SETE LÂMPADAS

John Ruskin (1819-1900) publica em 1849 *“The Seven Lamps of Architecture”*, obra em que seu posicionamento contrário aos objetos produzidos industrialmente atribui valores de desonestidade, feiúra e monstruosidade aos ornamentos de arquitetura em desconformidade a suas ideias de valorização das formas encontradas na natureza:

“[...] as formas não são belas porque são copiadas da natureza; apenas ocorre que é para além dos limites do homem conceber a beleza sem sua ajuda”. ⁽⁸³⁾

Portanto, Ruskin estava convencido de que a beleza criada para o homem é análoga a uma forma natural, mas também afirmava sem maior aprofundamento que uma estrita imitação das formas naturais seria o caminho adequado para chegar à beleza, um dos fundamentos do *Gothic Revival*. ⁽⁸⁴⁾

Assim, Ruskin elabora as considerações sobre o que *é* e o que *não é* ornamento; nesta última categoria, refere-se a formas da decoração em arquitetura acolhidas passivamente, sobre as quais afirma não constituírem *“ornamento de modo algum”*.

⁸³ RUSKIN, John. *“The lamp of beauty”*. Em: *The seven lamps of architecture*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 1989. Republicação da segunda edição, Sunnyside: George Allen, 1880, p. 105-106.

⁸⁴ CLARK, Kenneth. *“John Ruskin y el Gothic Revival”*. Em: PATETTA, Luciano. *“Historia de la arquitectura: antología crítica”*. Madri: Blume, 1984, p. 227-228.

Seriam, ao contrário, objetos feios ou “*deformidades*”, cuja rubrica deveria na verdade constar dos contratos dos arquitetos como atividade de “*monstrificação*”. Ruskin propõe uma via comprovação de que tal objeto arquitetônico não é belo, inicialmente, por ser não-natural; busca tal demonstração pelo avesso, pensando que as formas mais naturais são aquelas mais frequentemente encontradas, propondo um vínculo entre frequência visível e beleza.

Para exemplificar tais ideias, Ruskin avalia o padrão ornamental grego geometrizado, cuja origem associa à configuração de cristais de bismuto, material não encontrável em estado puro. De onde, não se trata de algo frequente; de onde, constitui um ornamento não-belo. Em contrapartida, a composição ornamental de óvalos e dardos em um capitel jônico é considerada bela; as formas que este ornamento propõe são familiares e podem ser encontradas no ninho de pássaros ou nos seixos no leito dos rios. ⁽⁸⁵⁾

No primeiro capítulo de “*Seven Lamps ...*”, Ruskin declara sua convicção de que a arquitetura deve contribuir para a “*saúde mental, a força e a alegria*” do homem, o que o motivou a dar importância ao ornamento. A polaridade objeto supérfluo/objeto útil é caracterizada mediante exemplos, quando Ruskin busca

⁸⁵ RUSKIN, John. *The lamp of beauty*. Em : *Obra citada*, p. 107-108.

estabelecer a diferenciação clara entre o conceito de fazer construção – reunir os vários componentes de uma edificação – e fazer arquitetura:

“[...] suponho que ninguém classificaria de arquitetônicas as leis que determinam a altura de uma fortificação ou a posição de um bastião. Mas, se na pedra à frente deste bastião for acrescentado algum elemento não necessário, tal como uma moldura com o formato de uma corda, isso é arquitetura.”⁽⁸⁶⁾

Ruskin chega a conclusões opostas às de Viollet-le-Duc, que tinha consciência da ficção histórico-narrativa produzida por suas iniciativas de restauração.⁽⁸⁷⁾ John Ruskin e William Morris partilhavam uma visão crítica da produção pela via da industrialização que se afirmava na Europa e na América do Norte; em oposição ao objeto industrial, valorizavam a manufatura e o fazer artesanal enquanto modos de produção que não alijavam o trabalho de uma condição de dignidade.

3.5. CONVERGÊNCIAS E DIVERGÊNCIAS

⁸⁶ RUSKIN, John. *The lamp of sacrifice*. Em : *Obra citada*, p. 9.

⁸⁷ KRUF, Hanno-Walter. *“A history of architectural theory: from Vitruvius to the present”*. Londres: Zwemmer, 1994, p. 332.

Se as ideias de Ruskin e Morris convergem para o movimento *Arts and Crafts*, igualmente permitem iluminar aquilo que as diferencia; Brandão esquematiza um paralelo entre ambas, de forma extremamente didática e eficaz, remetendo à produção da arquitetura no Art Nouveau e no Racionalismo proto-Modernista (⁸⁸):

- Art Nouveau: novas formas com elegância de linhas, inspiradas no naturalismo; Racionalismo proto-Modernista: novas formas valorizam a simplicidade de massas e volumes.
- Art Nouveau: o processo de projeto privilegia a inspiração e a fantasia do projetista; Racionalismo proto-Modernista: o processo de projeto privilegia o método e o exercício prático do projetista.
- Art Nouveau: o atendimento às encomendas responde mais facilmente ao gosto privado, ao cliente; Racionalismo proto-Modernista: o atendimento às encomendas atende mais facilmente ao mundo público, à sociedade.
- Art Nouveau: as novas formas derivam principalmente a expressividade de materiais como o ferro e vidro em integração com a

⁸⁸ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Obra citada*.

estrutura e com as intenções funcionais e estéticas; Racionalismo proto-Modernista: as novas formas derivam principalmente das condições técnicas, estruturais e sociais contextuais.

- Art Nouveau: a forma enquanto configuração externa dos objetos; resposta formal com ênfase no adereço aplicado; Racionalismo proto-Modernista: resposta formal com ênfase na essência do espaço enquanto disciplinador das funções.
- Art Nouveau: rejeição ao historicismo; Racionalismo proto-Modernista: rejeição ao historicismo.
- Art Nouveau: referência próxima a Ruskin; Racionalismo proto-Modernista: referência próxima a Morris.

O conceito de arquitetura de William Morris era bastante complexo, uma vez que o termo compreendia todo o ambiente da vida humana. Mesmo em oposição ao *Gothic Revival*, Morris era um “*prisioneiro de sua época*”; no debate arquitetônico do século 19, suas elaborações percorreram caminhos particularmente próximos aos de Viollet-le-Duc, embora cada um tenha chegado a conclusões bastante distintas ⁽⁸⁹⁾: Morris acompanhava Ruskin na condenação à restauração a uma condição histórica simulada.

⁸⁹ KRUF, Hanno-Walter. *Obra citada*, p. 336.

A noção de que a arquitetura enquanto ornamento da construção associada a Ruskin é apresentada na conhecida passagem de Cesare Brandi (1906-1988) em *“Eliante o della Architettura”* (1956). Brandi desenvolve uma elaborada teoria do ornato quando, ao passar das reflexões sobre a pintura para aquelas sobre a arquitetura, enxerga uma diferença estrutural entre as artes visuais e a arquitetura: ao contrário do que ocorre na pintura, a arquitetura não pode se mover do "objeto" a ser representado. ⁽⁹⁰⁾

Brandi aproveita-se do fato de a construção configurar uma necessidade prática implícita para examinar a motivação utilitária na figuratividade estética; em sua obra *“Eliante...”*, essa investigação é iluminada no diálogo estabelecido entre os personagens Diodato, Eftimio e Cortese ⁽⁹¹⁾:

Diodato: – *“No momento, sei apenas isto: da necessidade da casa nasce a casa. Mas essa figuratividade, como você diz, onde vamos encontrá-la?”*

Eftimio prontamente replica: – *“É aqui onde se elabora a tectônica, na qual há gradação, evolução, progresso: tudo aquilo*

⁹⁰ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *“Eliante o della modernità”*. Em: Brandi, Interventi, Fondazione Bruno Zevi. Consulta eletrônica. Acesso em 17-11-2009. Endereço: <http://www.fondazionebrunozevi.it/brandi/interventi/gravagnuolo.html>

⁹¹ Gravagnuolo (*Obra citada*) identifica, nos sete personagens fictícios propostos por Brandi, a identidade de Giulio Carlo Argan na voz de Cortese; Bruno Zevi, na voz de Delano; e o próprio Brandi, na voz de Eftimio.

que não existe na arte, mas existe em contrapartida neste necessário precedente à arquitetura, que é a tectônica. A tectônica está, então, para a arquitetura na mesma relação em que a conformação está para a forma. Não por ser uma relação análoga, mas por ser a mesma [...]. Mas quando a espiritualidade humana sente a necessidade de superar a necessidade prática [...] a consciência [...] permite renovar ao infinito a conformação do objeto [...]. Nasce, assim, o ornato, não como incrustação arbitrária e recém chegada, mas como integração originária da nudez funcional da tectônica para chegar à imagem”.

Nesse ponto, Cortese não se contém: – *“Eis que você, após a cabana de Vitruvius, dá a mão a Ruskin e a Scott: ‘a arquitetura é o ornamento da construção’”.* ⁽⁹²⁾

Assim como Brandão aborda as correntes racional ou funcionalista e orgânica mediante uma elaboração que passa por Ruskin e Morris, Brandi invoca o confronto entre as duas correntes que animavam o debate arquitetônico no início do século 20 e que, sob diferentes pontos de observação, negavam o ornamento ou o absorviam em sua produção de formas.

No final dos anos 1920, a atuação do arquiteto passa a contemplar, além das questões de âmbito estético tradicionalmente subsidiada pela postura *Beaux-Arts*, questões sociais e políticas de âmbito econômico, subsidiadas

⁹² BRANDI, Cesare. *“Eliante o della architettura”*. Turim: Einaudi, 1956, p. 159-163.

cientificamente. O engenheiro norte-americano Frederick Taylor (1856-1915) desenvolveu estudos para medições de estabelecimento do tempo ótimo para a realização de tarefas domésticas face à disposição e ao dimensionamento dos equipamentos envolvidos: tabulação de dados, superfícies mínimas, metragens otimizadas. O programa, anteriormente relacionado às questões de estilo, assume a configuração de uma causa. Sob o mesmo ânimo acontecem experiências do outro lado do Atlântico; na Alemanha, as preocupações com necessidades habitacionais estão relacionadas às elaborações em torno da noção da *Wohnung für das Existenz Minimum*, a habitação mínima otimizada. O tema está presente na exposição Weissenhof, em Stuttgart (1927), bem como no trabalho dos holandeses Mart Stam (1899-1986) e Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963). O alemão Hermann Muthesius (1861-1927) havia trazido para a Alemanha sua experiência, vivenciada na Inglaterra, do movimento Arts and Crafts e sua crítica à produção industrial alemã resulta em uma polêmica a partir da qual é constituído o Deutscher Werkbund (1907), associação de arquitetos, designers e industriais com objetivo de encorajar a cooperação entre arte, indústria e ofícios. A partir de estudos desenvolvidos, o grupo chega a uma padronização de componentes para a construção; sob esse aspecto, não há interesse pela apropriação dos materiais para posterior adaptação de dimensões ou tratamentos artesanais. Emerge a noção de *objeto-tipo*, que rejeita o

extraordinário e convida à estandardização, vinculada à produção seriada; tal noção seria desenvolvida a ponto de, no período entre as guerras, instruir a concepção do módulo puro, perfeito, idealista, progressista, dotado de volumes e formas simples. A dinâmica colocada em marcha pela produção industrial igualmente implica em uma tipificação da maior parte possível de todos os componentes envolvidos na construção das edificações, noção que permeia a experiência da Bauhaus (1919-1933), em que se fundem as abordagens de Belas Artes e de Artes e Ofícios. A nova abordagem, de cunho funcionalista, promove uma articulação em que a técnica direciona a arte; seu campo de difusão, além da Alemanha, inclui a Boêmia, a Suíça e a Holanda. A noção do “belo”, nessas formulações, vai contemplar aspectos econômicos e sociais, incluindo, pois, uma preocupação ética. No vácuo do encerramento das atividades da Bauhaus, em 1933, ganha relevo a presença de Le Corbusier, com as ideias do *Esprit Nouveau*. Portanto, à *neue sachlichkeit* (nova objetividade alemã e sua noção de construir (*bauen*), sucedem-se as ideias do Espírito Novo e sua noção de “máquina de morar”. A máquina de morar igualmente contempla a funcionalidade, desde que a mesma esteja aliada a determinados princípios estéticos. Em ambas as experiências, a máquina permanece como paradigma.

3.6. OBJETO SUPÉRFLUO / OBJETO ÚTIL

Retornando à oposição colocada no início entre objetos supérfluos e objetos úteis, a linha racional ou funcionalista identifica-se com os conceitos modernistas em que a forma é correlata à função, do que decorrem respostas formais que podem abrir mão da utilização de ornamentação arquitetônica a partir da apreciação do objeto ornamental sob o prisma da articulação objeto supérfluo/objeto útil em apropriação literal.

A linha orgânica reinterpreta a ideia de imitação da natureza na busca de uma funcionalidade mais aderente às necessidades humanas e as respostas formais modeladas em formas naturais fazem incidir nova luz sobre a articulação objeto supérfluo/objeto útil. Articulação que historicamente instruiu a elaboração de juízos estéticos ou de juízos de valor e de não-valor.

Quando Gravagnuolo (⁹³) identifica, nos personagens da ficção de Brandi, um Argan, um Zevi e o próprio Brandi, está ressaltando o enriquecimento da obra

⁹³ GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Obra citada*.

mediante intervenções a partir de pontos de vista, formações e informações de matrizes distintas, fazendo vir à luz oportunos confrontos que mapeiam

“o ‘status quaestionis’ naquele específico momento pós-bélico que, abrindo caminho para um período arquitetônico afortunado, oferece as bases para a reflexão contemporânea: nesta, o ornamento afasta-se dos parâmetros de ‘útil’ ou ‘supérfluo’ que de diversas maneiras haviam integrado o debate tradicional para assumir novas determinações semânticas.” ⁽⁹⁴⁾

Brandi, quando menciona o ornato enquanto incrustação arbitrária e recém chegada, não está contemplando uma noção de decoração: trata-se de uma “originária integração” para chegar à imagem. Não fica, no entanto, excluída possibilidade de o ornato decair à condição de incrustação, por alguma banal razão hedonista no desenvolvimento de um projeto de arquitetura.

3.7. RAÍZES ETIMOLÓGICAS

⁹⁴ DI STEFANO, Elisabetta. *Obra citada*, p. 9 (Trad. nossa).

Para estudar as dinâmicas fundadoras do estatuto teórico do ornamento é preciso percorrer novamente as articulações evolutivas do conceito, voltando às raízes etimológicas. As expressões *ornato* e *ornamento* acumularam, ao longo do tempo em diversas formulações teóricas, valores que podem remeter à noção de embelezamento extrínseco e supérfluo. O termo ornamento está etimologicamente relacionado à palavra latina *ordinatio*.

Por outro lado, se algumas palavras – em línguas neolatinas e em inglês – relacionadas ao termo “ornamento” estiverem colocadas lado a lado, apenas para efeito de comparação, ficam evidenciadas associações com outras noções: o adorno, a ação de ornar, o decoro (no sentido de propriedade), a decoração, o embelezamento.

Como sempre acontece em caso de transposição entre idiomas, não existem traduções exatas; como exemplo, as palavras *decorar* e *decorate*, respectivamente em português e inglês, podem comportar mais de uma tradução nos idiomas selecionados abaixo:

PORTUGUÊS	ITALIANO	ESPAÑHOL	FRANÇÊS	INGLÊS
DECORO	DECORO	DECORO	DÉCORUM	DECORUM
ADORNO	ORNAMENTO	ORNAMENTO	ORNEMENT	ADORNMENT
ORNAMENTAÇÃO	DECORAZIONE	DECORACIÓN	DÉCORATION	ORNAMENTATION
EMBELEZAMENTO	ABBELLIMENTO	ORNAMENTACIÓN	EMBELLISSEMENT	ORNAMENTATION
ORNAMENTO	ORNAMENTO	ADORNO	ORNEMENT	ORNAMENT
ORNAMENTADO	ABBELLITO	ORNAMENTADO	ORNÉ	ORNATE
DECORAR	DECORARE	DECORAR	DÉCORER	DECORATE
DECORAR	ADORNARE	ADORNAR	ORNER	DECORATE

Quando Eugenio Battisti (⁹⁵) investiga a etimologia da palavra “ornamento”, termina por propor dois grandes grupos a partir dos significados associados assumidos, aquele em que sobressaem associações com as noções de ordem e de harmonia, e aquele associado à noção de aparência extrínseca. Mas talvez seja oportuno estabelecer, de saída, a diferença que se coloca entre os dois

⁹⁵ BATTISTI, Eugenio. “*Concetti dell’ornamento e arte decorativa*”. Em: “*Rassegna – Nouvi orientamenti dell’architettura*”, ano XII, número 41, março 1990, p. 8-10.

termos, frequentemente invocados na confluência de um único sentido, de decoração e ornamento.

4. ORNATO / DECORO

4.1. INTRODUÇÃO

O termo ornamento está etimologicamente relacionado à palavra latina *ordinatio* (regra, ordem, arranjo ou ordenamento) e pertence ao conjunto daqueles elementos em condição de conferir beleza a uma obra arquitetônica sem, no entanto, representar necessariamente um sistema tectônico-funcional.⁽⁹⁶⁾

Se um exame do termo, em sua derivação semântica, autoriza adotar seu sentido de ordem, a noção comparece ao longo da história da arquitetura em maior ou menor grau vinculada às noções de construção e de decoração, o que permite invocar-lhe o valor estético.

⁹⁶ PROIETTI, Tiziana. “*Sul concetto di ornamento*”. Em: “*(H)ortus Rivista di Architettura, Urbanistica, Design & Critica*”. Publicação da Facoltà di Architettura Valle Giulia Università di Roma “La Sapienza”. Consulta eletrônica. Acesso em 27-11-2009. Endereço: http://www.vghortus.it/index.php?option=com_content&task=view&id=514&Itemid=48

A articulação entre o ordenamento e um valor estético, em arquitetura, pode evocar a ação de conferir beleza a uma edificação ou parte dela mediante uma investigação geométrica das proporções. Quando Cesare Brandi diferencia o ornato (“*incrustação arbitrária*”) de decoração (“*a originária integração da nudez funcional da tectônica para chegar à imagem*”),⁽⁹⁷⁾ abre espaço para uma diferenciação conceitual clara entre esses dois termos, frequentemente utilizados indistintamente.

4.2. ORNATO

As palavras “ornamento” e “ornato” encontram suas origens latinas, respectivamente, em *ornamentum* e *ornatum*, com significados que remetem à decoração e à ornamentação aproximando-as das noções de embelezamento, ornamento, veste e revestimento. O verbo latino *orno* refere-se às ações de ornar, decorar (no sentido de conferir decoro), embelezar; mas também honrar, distinguir; ou então: exaltar.

⁹⁷ BRANDI, Cesare. “*Elante o della architettura*”. Turim: Einaudi, 1956, p. 159-163.

Adicionalmente, *ornamentum* e *ornatum* podem transitar para significados de honraria, distinção, insígnia e (con)decoração. O adjetivo *ornamentarius* qualifica algo ou alguém investido de honra; nesse sentido, honorável, mas também honorário, remetendo a uma posição que não é a efetiva.

Todas essas palavras encontram raízes no verbo latino *ornare*, assim como outras palavras hoje relacionadas às questões da estética ('adornar', composição de *ad*: para + *ornare*: preparar, conferir, dotar) ou não (*subornare*: composição de *sub*: a menos, de modo não ostensivo, secretamente + *ornare*: equipar, dotar). De modo geral, a noção de ornamento direciona o campo de ação da palavra a um âmbito principalmente estético; ligado, portanto, à beleza.

Paralelamente, o advérbio latino *ornate* remete, em uma aproximação geral, a uma atribuição de elegância; mas esta elegância se aproxima a um uso adequado, se for lembrado o exemplo de Cícero quando qualifica a ação *ornate loqui*, ou seja: expressar-se elegantemente a partir de termos bem escolhidos.

Fantham, (⁹⁸) ao examinar o conceito de *ornatus* na obra de Cícero, defronta-se com a impossibilidade de oferecer-lhe uma equivalência em inglês, língua original do texto; e não somente devido às questões emergentes nas traduções,

⁹⁸ FANTHAM, Elaine. "Varietas and sacietas: De Oratore 3.96-103 and the limits of ornatus". Em: "Retorica". Publicação da International Society for the History of Rhetoric. Volume VI, Número 3, 1988, P. 175.

mas sobretudo em função da especificidade de compreensão do termo por parte do orador. (⁹⁹)

4.3. DECORO

As noções de 'decoração' ou 'decoro' inscrevem-se em outro âmbito e estão relacionadas à raiz latina *decor*, que se refere à conveniência ou propriedade.

A palavra *decorus* aproxima-se das noções de algo que convém, algo que é decente; mas também de algo distinto por suas atribuições de elegância ou graciosidade. A noção de *decorum* ordenava, na retórica, a funcionalidade do discurso, com base no princípio da propriedade (¹⁰⁰).

⁹⁹ FANTHAM, Elaine. Obra citada, P. 175. A autora assim justifica a manutenção da palavra *ornatus* em latim, em seu texto escrito em inglês: "*Não há equivalência precisa em inglês. O par 'estilo/com estilo' parece aproximar-se mais do que 'ornamento/ornado, adornado, embelezado', uma vez que estes, ao contrário do ornatus de Cícero, implicam na adição de elementos decorativos não-funcionais ao argumento básico*". (Trad. nossa).

¹⁰⁰ DI STEFANO, Elisabetta. *Estetiche dell'ornamento*. Milano: Mimesis Edizioni, 2006, p.8.

Um dos princípios da retórica clássica é o *decorum*. O adjetivo *decor* ou *decoris* atribui a qualificação de belo ou grandioso. Todas essas palavras partilham raízes com o verbo latino *decoro*, assim como outras palavras hoje não diretamente relacionadas às questões da estética ('decente', de *decentia*, a partir do latim *decere*: ser adequado ou próprio; a partir da raiz latina *decor*). De modo geral, a noção de decoro direciona para o campo de ação da palavra ao âmbito da propriedade ou da adequação; ligado, portanto, a um determinado tom estilístico.

4.4. ORDINATIO

Retomando o conceito latino de *ordinatio*, do qual se originou o termo 'ornamento' que, como foi sublinhado acima, remete à esfera da estética e da beleza, é também possível examinar aquilo que ocorre em idiomas de outras origens. Sendo possível especular sobre uma contaminação pela língua francesa na palavra inglesa *order*, em contrapartida, em alemão, o verbo *ordnen* pode ser

traduzido por arranjar, dispor; ordenar ou organizar; colocar em ordem; solucionar.

O substantivo *Ordnung* remete às noções de ordem ou sistema; mas também: arranjo, disposição, ordem. O exemplo da língua germânica permite novamente pensar na proximidade, ainda que não constitua condição suficiente para caracterizar qualquer coincidência, entre as duas ordens de significados: o âmbito estético em relação com o âmbito da conveniência ou da propriedade.

Com efeito, a palavra latina *ordo* remete à sua raiz indoeuropeia *-ar*, que corresponde a um conjunto de significados ao redor de ‘encaixar-se em uma determinada composição’. ⁽¹⁰¹⁾ A mesma raiz indoeuropeia *-ar*, em latim, vai constituir a derivação *ars* ou *art* (‘arte’ ou ‘ofício’); mas também apresentar-se na derivação *ornare*, examinada acima. ⁽¹⁰²⁾

4.5. CONCINNITAS

¹⁰¹ MILLER, D. Gary. “*Derivatives in English and their Indo-European ancestry*”. Oxford-New York: Oxford University Press, 2006, p. 298.

¹⁰² WATKINS, Calvert. “*The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*”. Boston: Houghton Mifflin, 1985, p. 5.

Além disso, um correspondente grego da expressão latina *ordo* pode ser individuado na palavra grega *kosmos* (κόσμος), ressaltando a distinção entre as noções helênicas de *noetos kosmos* (νόητος κόσμος); o cosmos transcendental ou espiritual) e *aisthethos kosmos* (αισθητός κόσμος), o cosmos fenomênico ou o mundo percebido através dos sentidos).

Pitágoras já havia elaborado um teoria do cosmo na qual era possível estabelecer uma comparação entre o *kosmos* e o universo uma vez que este poderia ser reduzido a proporções numéricas (e, portanto, a um conceito de harmonia). Emergem, pois, as noções de harmonia, ordem, também na acepção de um sistema ordenado.

A vinculação entre uma perfeição e a concordância entre as partes reaparece nos estudos de Alberti a respeito do conceito latino de *concinnitas*, referente à ação de *concinnare* ('organizar'), a partir de *concinnus* ('habilmente reunido'), que encontra também ela a sua raiz na mesma palavra grega. ⁽¹⁰³⁾

¹⁰³ PROIETTI, Tiziana. *Obra citada*.

Brandão lembra que, se na obra “*Della Famiglia*”, Alberti (¹⁰⁴) transfere a beleza mulher para o campo da *virtù*, na obra “*De re aedificatoria*”

“também a arte deverá legitimar-se utilissime à construção, preservação e educação do bene beateque vivendum (¹⁰⁵), ensinando-nos a manter a 'alma ereta', o 'ânimo forte' e a casa, cidade e pátria 'riquíssimas', devido mais à diligência da concinnitas do que a beleza que nela se insere. (¹⁰⁶)

A beleza assim concebida, então, está relacionada ao cumprimento de sua tarefa de ordenação do mundo construído, assim como a esposa retratada em “*Della famiglia*” ordena “*os servos e os põe em função da economia do todo para o qual trabalham*”. (¹⁰⁷)

Alberti aborda a questão a partir de um ponto de observação especificamente estético ao discutir a noção de *concinnitas* em “*De re aedificatoria*”, (¹⁰⁸) quando

¹⁰⁴ Leon Battista Alberti, 1404-1472. Publicações, entre outras: “*De pictura praestantissima*” (1435, em latim); “*Della pittura*” (1436, em italiano); “*De re aedificatoria*” (1452); “*Della famiglia*” (1435-1444); “*De cifris*” (1467).

¹⁰⁵ *Bene beateque vivendum*: viver bem e com felicidade.

¹⁰⁶ BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. “*Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*”. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 209.

¹⁰⁷ BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. “*Quid Tum?...*”, p. 209.

¹⁰⁸ No Livro IX de seu tratado *De re aedificatoria*, Alberti aprofunda a noção de beleza elaborada no Livro VI. Associa à arquitetura três princípios estéticos: *numero* (determinação numérica), *finitio* (correspondência entre as dimensões) e *locatio*

enuncia a Beleza como uma qualidade relacionada à existência de harmonia, equilíbrio, ordem e *concinnitas* no objeto, após afirmar que “*o que dá prazer não é o belo intrínseco à obra, mas a satisfação e utilidade que ele proporciona ao entrar em nossa vida*”, ⁽¹⁰⁹⁾ integrando, dessa forma, o Belo e a Arte a essa utilidade econômica. Sob esse prisma, o “*pulchrum*” ⁽¹¹⁰⁾ não é contemplado nos escritos albertianos enquanto categoria autônoma e própria da Arte, ⁽¹¹¹⁾ segundo Brandão.

4.6. PROPORATIO

Por outro lado, Proietti aponta a noção de *pulchritudo* em vinculação estreita à noção de ornamento, para Alberti, “*em uma relação que as torna partícipes de*

(repartição dos elementos a partir de sua posição); a estes é acrescentado um quarto princípio que, em certa medida tem permeabilidade com os demais: *concinnitas* (ordenação das partes para que disso resulte o aspecto de uma recíproca concordância, ou seja, assegurar que partes distintas entre si possam constituir um todo agradável).

¹⁰⁹ BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. “*Quid Tum?...*”, p. 209.

¹¹⁰Noção latina relacionada ao substantivo *pulchritudo*, ‘beleza passível de causar atração ou excelência’ e ao adjetivo *pulcher* ‘belo ou muito belo’.

¹¹¹ BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. “*Quid Tum?...*”, p. 209-210.

um mesmo princípio de aplicação, baseado em normas e leis naturais chamadas a satisfazer princípios precisos de proporções".⁽¹¹²⁾ Tal perspectiva aponta para o ornamento dotado do dever de operar sobre a obra arquitetônica completando-a, ao resgatá-la daquela nudez inicial.

Na elaboração de sua teoria, Vitrúvio invoca a noção de *proportio*, estabelecida a partir de estudos sobre a figura humana, para equacionamento da busca de concordância entre as partes e ao mesmo tempo o investe enquanto método técnico em condição de colocar em prática o princípio estético de *symmetria*. Esta conexão permite a compreensão de que, para Vitruvius, o ornamento possa

“ser um elemento absolutamente integrante da tectônica do edifício, a ponto de permitir ao conhecido tratadista identificar na entasis⁽¹¹³⁾ um ornamento enraizado no tempo e em condição de conferir graciosidade e beleza à obra arquitetônica".⁽¹¹⁴⁾

¹¹² PROIETTI, Tiziana. *Obra citada*.

¹¹³ *Entasis* é o artifício técnico que age sobre a recepção óptica na apreciação visual de uma estrutura verticalizada e esbelta (por exemplo, uma coluna) quando as paralelas que delimitam o fuste tendem, por efeito visual, a parecer curvadas para dentro. O artifício, pois, consiste na construção do objeto com uma discreta curvatura para fora, permitindo ao olhar humano vislumbrar, no exemplo da coluna, um paralelismo em seu fuste.

¹¹⁴ PROIETTI, Tiziana. *Obra citada*. (Trad. nossa).

Ainda que arquitetura não compareça nas considerações do historiador e arqueólogo alemão Winckelmann (¹¹⁵) em sua obra "*Geschichte der Kunst des Altertums*", Kruft identifica uma convergência com a tradição de pensamento de Blondel (¹¹⁶), cujo "*Cours d'architecture*" ele menciona. (¹¹⁷) Winckelmann vê na Grécia clássica um momento ideal de maior proximidade ao essencial ou fundamental (*wesentlich*) e ao verdadeiro.

A arte grega oferece a Winckelmann, os elementos buscados para sua formulação em que o idealismo grego estaria em condição de integrar uma norma contra o declínio na arte. Atribuições estéticas, tais como as noções de grandiosidade (*Großheit*) e de simplicidade (*Einfalt*) são mobilizadas na elaboração de um conceito de arte alinhado ao pensamento iluminista inglês e francês.

¹¹⁵Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768. "*Geschichte der Kunst des Altertums*", ou "História da Arte Antiga" (1764); no entanto, havia publicado anteriormente uma obra de investigação arquitetônica, "*Anmerkungen über die Baukunst der Alten*", ou "Observações sobre a arquitetura Antiga" (1762).

¹¹⁶ François Blondel, 1617-1686. "*Cours d'architecture enseigné dans l'Académie royale d'architecture*", ou 'Curso de arquitetura ensinada na Academia Real de Arquitetura' (em 2 volumes, 1675-1683).

¹¹⁷ KRUF, Hanno Walter. *Obra citada*, p. 187.

4.7. ESSENCIAL / ORNAMENTAL

A contribuição mais importante de Winckelmann à arquitetura é sua obra “*Anmerkungen über die Baukunst der Alten*”, em que ele propõe uma divisão da arquitetura em duas partes: o essencial e o ornamento. Tal definição evidencia que ambas as partes deverão integrar o objeto arquitetônico em sua condição completa. Para Winckelmann, pertencem à categoria do essencial:

- Elementos relacionados às técnicas construtivas, tais como os materiais e a arte de fabricar.
- Elementos vinculados às proporções e ordens, incidindo sobre a forma dos edifícios.
- Elementos externos ou partes constituintes dos edifícios, tais como tetos, portas e janelas. ⁽¹¹⁸⁾

Em suas considerações sobre o ornamento, Winckelmann de certa maneira acompanha aquela fase não resolvida e breve de nudez, tal como pensada por Alberti e exposta acima: na ausência do ornato, a obra arquitetônica não estará

¹¹⁸ PROIETTI, Tiziana. *Obra citada*.

completa. Com a importante ressalva de que extrapola a função do ornato alterar a essência da arquitetura.

“Uma coisa é perfeita quando reúne todas as partes que lhe são essenciais. Eis a razão pela qual é necessário que os ornamentos de um edifício sejam conformes e proporcionais, tanto ao seu objeto geral quanto ao particular. Considerados sob esse primeiro aspecto, devem ser estimados enquanto acessório; e, sob o segundo, não devem trazer nenhuma mudança à natureza do lugar e à sua destinação: podem ser observados como uma veste, que não serve apenas para recobrir a nudez.”¹¹⁹

Se, por um lado, Winckelmann aponta para a importância do aporte ornamental através da convicção de que o ornamento não deve estabelecer conflito com a substância da obra, mas colaborar naquele último resultado desejado, por outro lado invoca circunstâncias em que o recurso ao ornamento poderia ter sua aplicação redimensionada:

“[...] e quanto mais um edifício for grande em sua dimensão, menos vai demandar ornamento; similar a uma pedra preciosa,

¹¹⁹ WINCKELMANN, Johann Joachim. Cap. II, “*Des Ornaments de l’Architecture*”. Em: *Remarques sur l’architecture des Anciens*. Paris: Barrois Libraire, 1783, p. 76. (Trad. nossa).

que não deve, por assim dizer, ser montada em nada além de um fio de ouro para melhor conservar seu brilho”. (120)

O pensamento de Winckelmann, em seu contexto neoclássico, então, contempla a utilização da ornamentação sem prejuízo da essência da obra, mas ao mesmo tempo ressalva a possibilidade de equacionamento estético do projeto através da investigação minuciosa das proporções.

Existe, pois, uma continuidade na valorização daquele valor geométrico e proporcional, caracterizado no tratado de Vitrúvio, mas também examinado por tratadistas como Francesco di Giorgio, Sebastiano Serlio e, mesmo, Leon Battista Alberti, ou ainda, através mesmo de estudos de cunho antropomorfo. (121)

A tríade vitruviana faz ecoar aquela que Cícero já havia formulado anteriormente: *utilitas, dignitas, venustas*; assim, entre a oratória e a arquitetura, o critério da *dignitas* dá espaço ao de *firmitas*. O atributo *dignitas* (122) é identificado naquilo que, quer na oratória, quer em demais campos, que a natureza mais dotou de utilidade e, com muita frequência, dotou igualmente de beleza.

¹²⁰ WINCKELMANN, Johann Joachim. Cap. II, *Obra citada*, p. 76-77.

¹²¹ PROIETTI, Tiziana. “*Sul concetto di ornamento*”. Em: *Obra citada*.

¹²² CÍCERO, Marcus Tullius. “*De oratore*”. III, 45, 178-81.

O exemplo do corpo, de homens ou animais, é evocado para evidenciar que não existem partes supérfluas integrando suas estruturas. O exemplo do navio propõe recordar a condição indispensável das partes integrantes em seu resultado que alia o cumprimento dos quesitos de segurança a prazer com o deleite estético do objeto-navio. As colunas dos templos, de modo análogo, devem suportar a estrutura da edificação e são igualmente investidas de *dignitas* em sua aparência e em sua utilidade.

4.8. PROPRIEDADE E CONVENIÊNCIA

Vitrúvio exercita um princípio de adequação ou propriedade quando atribui valores às ordens gregas de colunas – caráter masculino para a coluna dórica, caráter matronal para a coluna jônica e caráter virginal para a coluna coríntia – relacionando tais tipos humanos a caracteres aptos à apropriação conforme as características das obras arquitetônicas em que fossem convocados a integrar.

Assim, o léxico da ordem dórica seria adequado a funções assemelhadas aos feitos mitológicos de Athena/Minerva (sabedoria), Ares/Marte (guerra) e Heracles/Hércules (feitos heróicos), em função de seu poder e força, e os edifícios com essas características poderiam, ainda conforme Vitruvius, ser despojados de ornamentos:

“O decoro é o aspecto irrepreensível das obras, dispostas com autoridade através de coisas provadas. Consegue-se pelo cumprimento de um princípio [...] quando [...] a Minerva, a Marte e a Hércules, levantam-se templos dóricos”. (123)

O léxico da ordem coríntia seria aquele indicado a atividades que pudessem ser associadas aos feitos relacionados a Afrodite/Venus (beleza), Perséfone/Prosérpina (inocência) e Chloris/Flora (flora):

“[tais] edifícios [...] parece que deverão ter as características próprias do gênero coríntio, porque se pensa que, devido à delicadeza destas, os templos a elas levantados se revestem de uma justa conveniência, sendo mais gráceis e floridos, assim ornados de folhas e de volutas”. (124)

¹²³ VITRÚVIO. *“Tratado de arquitetura. Vitruvius: tradução, introdução e notas”*. MACIEL, M. Justino. São Paulo: Martins, 2007. I, 2,5, p. 17.

¹²⁴ VITRÚVIO. *Obra citada*, I,2,5, p.17.

De modo similar, o léxico da ordem jônica seria apropriado a usos que remetesse ao desempenho de Hera/Juno (uniões), Artêmis/Diana (caça) e Dionísio/Baco (vislumbre a partir de estados alterados de consciência), por conta de suas qualidades ponderadas:

“Se forem construídos templos jônicos [a estes deuses] e a todos os deuses análogos, será considerada sua posição intermediária, porque o teor das suas características ficará convenientemente disposto entre o severo costume dos dóricos e a delicadeza dos coríntios”.⁽¹²⁵⁾

Assim, cada ordem era definida por suas qualidades; os templos jônicos, por exemplo, estariam em posição intermediária entre “a expressão austera do dórico e a expressão suave do coríntio”.⁽¹²⁶⁾ Trata-se, pois, do estabelecimento de critérios reguladores mediante os quais a adequação aos temas e circunstâncias da obra arquitetônica age sobre a decisão ornamental.

¹²⁵ VITRÚVIO. *Obra citada*, I,2,5, p. 17.

¹²⁶ HART, Vaughan. "Decorum and the five orders of architecture: Sebastiano Serlio's Military City". Em: *Anthropology and Aesthetics*, No. 34 (Autumn, 1998), pp. 75. Consulta eletrônica. Acesso em 19-11-2009. Endereço: <http://www.jstor.org/stable/20140407>

Di Stefano (¹²⁷) propõe uma leitura bastante interessante a respeito da noção de *decorum* em Vitrúvio, segundo a qual poderia ser identificado, em primeira vista, um desequilíbrio na tríade, com “certo desvio conceitual para o lado da decoração”, em que, para Vitrúvio, se baseia a arquitetura: a beleza.

Uma leitura atenta, no entanto, permite pensar que a frequente referência à adequação igualmente contempla o critério da *utilitas*, critério regulador da conformidade ao escopo. Tal oscilação entre os dois critérios constitui uma polaridade entre a chegada à beleza pela via ornamental e a chegada à beleza pela via funcional, que vai se reapresentar em articulações variáveis no percurso das tradições. (¹²⁸)

Rykwert examina a associação proposta por Vitrúvio (¹²⁹) a partir de sua narrativa, situada em um remoto tempo heróico, e ressalta que as colunas dóricas e jônicas são completamente identificadas com as dimensões canônicas do corpo humano masculino e feminino, respectivamente. Tal associação seria exaustivamente reiterada para qualquer frequentador daqueles templos gregos

¹²⁷ DI STEFANO, Elisabetta. “*Estetiche dell’ornamento*”. Milano: Mimesis Edizioni, 2006, p. 18. (Trad. nossa).

¹²⁸ DI STEFANO, Elisabetta. *Estetiche dell’ornamento*. Milano: Mimesis Edizioni, 2006, p. 18-19.

¹²⁹ RYKWERT, Joseph. “*The Dancing Column*”. Cambridge-Londres: The MIT Press, 1999.

que, ao longo dos caminhos sagrados, se deparavam com inúmeras estátuas de meninos quase sempre nus, e de meninas ⁽¹³⁰⁾ sempre em vestes drapejadas. ⁽¹³¹⁾

De qualquer modo, Rykwert coloca em questão a presença de outras figuras para além do homem e da mulher canônicos: atlantes, persas e cariátides, introduzindo um fator de complexidade para a analogia direta entre coluna dórica e figura masculina, coluna jônica e figura feminina. ⁽¹³²⁾ As origens da coluna coríntia são identificadas por Vitruvius em uma lenda situada em um tempo então recente, em contraste com a narrativa para as origens das colunas dórica e jônica, situadas em um tempo heróico anterior.

Na lenda, a figura humana é evocada através de uma menina coríntia com espírito virginal. ⁽¹³³⁾ Rykwert investiga a palavra grega *Κόρη*, usada com o significado de ‘menina’, mas igualmente empregada na identificação da deusa Perséfone, “a virginal”:

¹³⁰ Kouroi’ (*κούροι*): meninos, forma plural em grego antigo para ‘kouros’ (*κούρος*). ‘Korai’ (*κόραι*) meninas, forma plural em grego antigo para ‘korê’ (*Κόρη*).

¹³¹ RYKWERT, Joseph. *Obra citada*, p. 115.

¹³² RYKWERT, Joseph. *Obra citada*, p. 138.

¹³³ RYKWERT, Joseph. *Obra citada*, p. 320.

“A deusa que era menina – korê – era também uma coluna. Ela é a filha dos padrões dórico e jônico de construir, e nasceu quando os gregos precisaram de um novo signo”. (134)

No estabelecimento de uma ligação entre a exigência de aplicação do ornamento em função da presença de grandiosidade ou grandeza da obra, emerge, pois, a ideia de que seria possível chegar à beleza apenas através da correta utilização de proporções, deixando em segundo plano a categoria do ornamento.

4.9. CONCLUÍDA / INCONCLUSA

As ideias de Winckelmann sobre o ornamento de certo modo acompanham aquilo que Alberti havia caracterizado como uma fase não resolvida e breve de nudez: na ausência do ornato, a obra arquitetônica não estará completa. A proporção, *“que nos tratados de Alberti tornava-se elemento fundador e matriz de geração de toda categoria e característica da obra, a ponto de compreender*

¹³⁴ RYKWERT, Joseph. *Obra citada*, p. 334 e 338.

também a fase ornamental final" (¹³⁵), surge na elaboração de Winckelmann, como uma via para a renúncia ao uso do ornato, em nome de uma beleza advinda da própria substância da obra.

Para compreender as questões lançadas pelo termo *ornamentum* nos tratados de Alberti é preciso restabelecer o sentido que ele possuía para um humanista do Renascimento. (¹³⁶) A noção aparece na retórica, especialmente na obra "*De oratore*", em que Cícero vê as imagens e o estilo das frases enquanto ferramentas auxiliares da eloquência (*supellex*). Alberti, de modo análogo, aborda a existência de auxiliares que agem sobre o discurso arquitetônico; ao abordar o ornamento de arquitetura, confere-lhe, em seu tratado, um

"estatuto paradoxal; é tanto supérfluo quanto necessário. Alberti pensa inicialmente a arquitetura em termos de construção onde o ornamento está ausente; a beleza do edifício reside nas qualidades inerentes da estrutura e ornamento é acessório, mas adiante ele é reabilitado e colocado no mesmo plano que a beleza". (¹³⁷)

¹³⁵ PROIETTI, Tiziana. "*Sul concetto di ornamento*". Em: *Obra citada*.

¹³⁶ TITEUX, Catherine. "*Structure et ornement dans la théorie de Leon Battista Alberti*". 2007. Em: *Laboratoire d'analyse d'architecture*. Consulta eletrônica. Acesso em 28-12-2009. Endereço: <http://www.lelaa.be/travaux/textes/structureetornement.htm>.

¹³⁷ TITEUX, Catherine. *Obra citada*.

Emerge, aqui, uma tensão entre as categorias do essencial e do ornamento, então deslocado da essencialidade da obra, o que se configura a partir do temor a um possível excesso em sua utilização (¹³⁸). Tal excesso, se levado a cabo, colocaria em risco a própria essência da arquitetura ao desestabilizar a coesão sustentada pelo diálogo estabelecido na relação unívoca entre interno e externo.

O papel representado pelo ornamento permanece fundador à luz das numerosas constatações no que se refere à sua necessidade, e as considerações acerca de propriedade e adequação a ele vinculadas adentram no século 19 em elaborações nas quais a essência de séculos de formulações teóricas permanece vigente. Em sua *“Grammar of Ornament”*, Jones (¹³⁹) desenvolve trinta e sete proposições em que aborda tanto a arquitetura quanto as artes decorativas (as quais associa logo na primeira proposição). As proposições nona e décima contemplam as noções de proporção e equilíbrio:

“Assim como em toda obra perfeita de arquitetura, uma proporção verdadeira será encontrada reinando sobre todos os elementos que a compõem, do mesmo modo nas artes decorativas toda composição de

¹³⁸ PROIETTI, Tiziana. *“Sul concetto di ornamento”*. Em: *Obra citada*.

¹³⁹ Owen Jones, arquiteto inglês 1809-1874; publicou *The Grammar of Ornament*, ou *“Gramática do Ornamento”* (1856). Jones também foi o responsável pela disposição dos pavilhões da Exposição de 1851 em Londres, Inglaterra, para a qual Joseph Paxton projetou o *Crystal Palace*.

formas deve ser arranjada a partir de determinadas proporções definidas; o todo e cada elemento em si devem ser múltiplos de determinada unidade básica”. (140)

“A harmonia de formas consiste na adequado equilíbrio e no contraste entre” [as linhas] “retas, inclinadas e curvas”. (141)

Jones identifica as características dos vários períodos estilísticos ao classificar e evidenciar exemplos que permitem decodificar sua linguagem, mas, sobretudo, decodificar sua linguagem e construir uma gramática (142) que permita operar em tempo presente.

¹⁴⁰ JONES, Owen. Princípio nono, “*General principles in the arrangement of form and colour, in architecture and the decorative arts*”. Em: “*A Grammar of Ornament*”. Londres, Day & Son, 1856, p. 5-8. (Trad. nossa)

¹⁴¹ JONES, Owen. Princípio décimo. Em: *Obra citada*, p. 5-8. (Trad. nossa)

¹⁴² SEMERARI, Livia. “*La grammatica dell’ornamento: arte e industria tra Otto e Novecento*”. Bari: Edizioni Dedalo, 1994, p. 5-6.

5. FUNCIONALIDADE / NUDEZ

5.1. INTRODUÇÃO

As elaborações de John Ruskin tiveram repercussão no pensamento de William Morris, e as ideias de ambos estavam presentes no movimento Arts and Crafts (duas últimas décadas do século 19, estendendo-se ao início do século 20), que encerrava um questionamento acerca do processo de produção do objeto artístico.

Duas posturas são contempladas então; por um lado, há o deslocamento do interesse pelo então vigente revivalismo historicista; por outro, um mal estar com relação ao objeto pós-revolução industrial, produzido de forma seriada. Argan indaga se o revival não seria uma forma *sui generis* de historicismo, ⁽¹⁴³⁾ sem a correspondência de uma teoria histórica, com um caráter apolítico e

¹⁴³ ARGAN, Carlo Giulio. Obra citada, p. 8.

constituída apenas no âmbito estético; este último seria um campo fértil para o revival, por estar condicionado à ideia de um progresso linear e irreversível presente no dinamismo evolutivo da economia industrial. A tecnologia moderna pode ser apropriada nas práticas revivalistas: a negação do presente não é tão categórica; a noção de moda é colocada em prática pelo revival, com sua dinâmica de superação e relançamento contínuos; os dois exemplos evidenciam sua relação com o consumo e a produção industrial.

A produção ornamental, sob as noções do Arts and Crafts, acontece a partir da busca de integração entre os fazeres artístico e artesanal, com privilégio de uma pesquisa formal na qual elementos distantes (no tempo, com repertório trazido, por exemplo, do estilo gótico; ou no espaço, com formas trazidas, por exemplo, das artes orientais) e elementos da natureza eram valorizados. Estes últimos, não reproduzidos de maneira realista, mas sim em versão geometrizada, abstraída; ou seja, de forma estilizada.

A gramática de Owen Jones (1856) é republicada em 1868, com a inclusão de mais exemplos de estilização ornamental; essa apreensão das formas pela via da abstração e da geometrização vai se confirmar enquanto vetor criativo até o início do século 20. Em paralelo com o que acontecia na Inglaterra, na França a tendência Art Nouveau abrigou o debate estético sobre as artes decorativas e o

ornamento. Lima ⁽¹⁴⁴⁾ aborda o projeto político francês em suporte ao Art Nouveau, ao mencionar que a Inglaterra e a Alemanha haviam se afirmado enquanto países industrializados em meados do século 19, o que ainda não havia ocorrido na França em escala semelhante:

“Sem condições de competir nas mesmas bases, o Governo francês opta por outro caminho: reforçar a imagem do país como centro mundial do bom gosto e da produção refinada, artesanal, vanguardista, acentuando uma característica que já lhe era atribuída desde o século XVII. Nesse contexto, duas instituições fundadas na década de 1890 – a Associação Nacional de Artistas decoradores e o Ministério de Belas Artes – concentraram as ações e discussões em torno da produção no campo das artes decorativas, com franca intervenção do Estado”.

Os padrões franceses de desenho, igualmente contemplando formas inspiradas na natureza tratadas de maneira geometrizada e estilizada, são uma via privilegiada de chegada ao Brasil dos modelos europeus de ornamentação.

¹⁴⁴ LIMA, Solange Ferraz. "O trânsito dos ornamentos". Em: Anais do Museu Paulista. Vol. 16, Nº 1, jan-jun 2008, p. 160.

5.2. INQUIETUDE E CISÃO

A produção artística europeia, no final do século 19, experimenta movimentos que contemplam ideias revisionistas, com cisão entre as posturas academicistas vigentes e busca de uma nova arte que dê conta de seu tempo sem recorrer ao repertório dos elementos ornamentais historicistas reproduzidos irrefletidamente. As produções artísticas emergentes recebem denominações diferentes: *Art Nouveau*, *Liberty*, *Jugendstil* ou *Modernisme*; tais nomeações explicitam o entusiasmo com o novo, o jovem, a liberdade, o moderno; ideias facilmente sintonizadas com movimentos de cisão.

Nessa perspectiva, acontecem secessões ou dissidências entre artistas e arquitetos que buscam rumos diferentes para suas produções e rompem com as instituições conservadoras: em Munique (1893), em Berlim (1898-1899) e em Viena. ⁽¹⁴⁵⁾ No mundo da cultura germânica, encontram-se as

¹⁴⁵ MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos, 1960-1898"*. Madri: Akal, 2008, p. 32.

ideias mais esclarecedoras no que se refere a recusas, secessões e inflexões de rumo incidindo sobre o pensamento arquitetônico vigente. Enquanto Loos escreve seus textos irônicos de crítica à sociedade vienense, em Munique, a Deutscher Werkbund (1907) agrega arquitetos, artistas e industriais ao redor do desafio representado pelas possibilidades da industrialização.

O advento da industrialização, por um lado, oferece a possibilidade de uma produção seriada até então não imaginável, mas, por outro, exige novos projetos e desenhos que sejam compatíveis com sua apropriação na elaboração de produtos e edifícios. As retóricas ornamentais relacionadas às formas do passado ou à produção artesanal já não são capazes de oferecer respostas nessa nova condição. Naquilo que se refere ao ornamento de arquitetura, já não se tratava de passar a estilizar a folha de acanto nos capiteis coríntios, de forma similar ao que ocorria na estilização formal dos inúmeros caules sob o Art Nouveau, mais sim de colocar em questão o sentido da representação ornamental historicista em um contexto novo e muito diverso.

Diferentemente de Winckelmann, em Schinkel (¹⁴⁶) a presença do ornamento parece não caracterizar algo da ordem do supérfluo, mas sim algo complementar à arquitetura. O interesse nas elaborações de Schinkel, que viveu no período imediatamente anterior à industrialização alemã, surge a partir de sua trajetória peculiar e seu legado:

“A teoria arquitetônica classicista de Karl Friedrich Schinkel é constituída tanto a partir de repertório formal da Antiguidade quanto a partir de uma acentuada preocupação com conveniência, caráter e symmetria. Seu entendimento complexo da arquitetura, mesmo privilegiando os exemplares gregos, repousa, entre outros, na síntese de discurso formal Antigo e funcionalidade nova”. (¹⁴⁷)

Ao reunir seus textos, Peschken divide os mesmos segundo cinco fases esquemáticas para o pensamento de Schinkel. Na primeira fase (1803-1805),

¹⁴⁶ Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841. Arquiteto e pintor prussiano. Seus textos (c. 1805), publicados de forma fragmentada, foram posteriormente reunidos e organizados por Goerd Peschken na obra *“Das Architektonisch Lehrbuch”*, publicada pela Deutscher Kunstverlag em 1979.

¹⁴⁷ HAAS-ARNDT, Doris. *“Ästhetische in Architektur, Kunst uns Ökologie”*. Em: *“Ästhetische Qualitäten des ökologischen Bauens und Wohnens: ein Beitrag zu neuen Denkansätzen in der Architekturkanzeption”*, p. 18. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2000. P.18. *Die klassizistische Architekturtheorie Karl Friedrich Schinkels ist sowohl vom formale Repertoire der Antike als auch vom Zweckmäßigkeit, Charackter und Symmetrie gekennzeichnet* (Ver Krufft,85-340). *“Seinem komplexen Architekturverständnis, welches sich vorwiegend an griechischen Vorbildern orientiert, liegt under anderem eine Synthese von antiker Formensprache und neuer Funktionalität zugrunde”*. (Trad nossa).

chamada romântica, Schinkel preocupa-se com as noções de *Zweckmäßigkeit* (conveniência), *Charakter* e *Symmetrie*. Sob o título de “*O princípio da arte em arquitetura*”, desenvolve uma teoria do funcionalismo a partir dos materiais, da disposição de espaços e da construção; disso emergem suas ideias sobre o caráter da decoração (*Schmuck*). Sua única fase instruída pelas ideias funcionalistas foi invocada como precedente para os movimentos do século 20, tal como aquele associado a Mies van der Rohe. ⁽¹⁴⁸⁾

A fase, chamada nacional-romântica (1810-1815), encontra Schinkel em oposição à mera imitação da antiguidade, aproximando-se dos princípios góticos; na fase denominada classicista (c. 1815), seus estudos elaboram uma nova noção teórica de funcionalidade, que repousa na busca da relação básica entre estrutura e beleza a partir de aspectos funcionais, formais e históricos. Assim, é importante que os elementos essenciais de um edifício permaneçam visíveis; sua ocultação conduziria a uma atitude de falsidade. ⁽¹⁴⁹⁾

Por essa perspectiva, a natureza de um edifício é intensificada quando cada elemento deste fizer atuar livremente e sem restrições conforme as regras gerais da estática (ou parecer fazê-lo); mas a ressalva de “parecer fazer”, aliada à ideia

¹⁴⁸ KRUF, Hanno Walter. “*A history of architecture: from Vitruvius to the present*”. Nova York: Princeton Architectural Press, 1994, p. 297-301.

¹⁴⁹ KRUF, Hanno Walter. *Obra citada*, p. 298-299.

de que “a tarefa da arquitetura é fazer de algo prático, útil e funcional algo belo”, abre espaço para a justificativa do recurso ornamental. Para Schinckel, a construção estática não é, por si, bela: precisa ser revelada de forma explícita (*anschaulich*).

Nesse esquema, a ornamentação é subsidiária, auxiliar: em si, o ornamento não constituía um mal; porém seu uso seria condenável na medida em que uma apropriação arbitrária ou abusiva pudesse vir a confundir a percepção da articulação global do objeto arquitetônico.

Apesar do rigor dessa formulação, precisamente nesse ponto tem início a propensão a uma liberação da construção de seu “envoltório” decorativo. ⁽¹⁵⁰⁾ Os valores do ornato e do décor atravessaram repetidas reavaliações e negações a cada ruptura com as convenções precedentes. Com a emergência das ideias modernas, é buscada uma superação das teorias do século 19, colocando em crise a própria definição de ornamento, agora rodeada por um discurso técnico estreitamente ligado às evoluções no campo tecnológico.

¹⁵⁰ PROIETTI, Tiziana. “*Sul concetto di ornamento*”. Em: “*(H)ortus Rivista di Architettura, Urbanistica, Design & Critica*”. Publicação Facoltà di Architettura Valle Giulia Università degli Studi di Roma “La Sapienza”. Consulta eletrônica. Acesso: 27-11-2009. Endereço: http://www.vghortus.it/index.php?option=com_content&task=view&id=514&Itemid=48.

5.3. CONCEITOS / PRINCÍPIOS

A postura mais enfática sobre a questão do ornamento é aquela de Adolf Loos, que antagoniza com o pensamento da *Secession* vienense ⁽¹⁵¹⁾ e elabora uma nova posição frente a esta categoria na arquitetura, bem como frente a outras esferas da vida cotidiana, no vislumbre do nascimento de um novo homem moderno. Assim escreve em seu texto *Ornament und Verbrechen*:

“Tristes, então passeavam os homens entre as vitrines e ficavam envergonhados de sua impotência. Cada época tinha seu estilo e somente à nossa deve ser negado um estilo?” ⁽¹⁵²⁾

Loos entende, por estilo, ornamento, como se vê a seguir:

¹⁵¹ *Wiener Secession*, ou União de Artistas Austríacos (*Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*), do qual faziam parte o arquiteto Josef Maria Olbrich (1867-1908), o arquiteto Josef Hoffmann (1870-1956) e o pintor Gustav Klimt (1862-1918), entre outros.

¹⁵² LOOS, Adolf. “*Ornament und Verbrecht*” (1908). Tradução para português: PRATSCHKE, Anja. “*Ornamento e delito*”. Projeto Babel. Escola de Engenharia de São Carlos, USP. 2001-2002. P. 2-3. Consulta eletrônica em 23 fevereiro 2008. Endereço: www.eesc.sc.usp.br/babel

“Cá, falava eu: não chorem. Olhem, é isso que faz a grandeza do nosso século, pois ela não é capaz de produzir um novo ornamento. Vencemos o ornamento, decidimos nos desprender dos ornamentos”.⁽¹⁵³⁾

O debate arquitetônico do século 19 é instruído por uma cultura na qual é possível a identificação das origens de uma reflexão teórica de subsídio à sucessiva investigação ao redor da articulação “construção/invólucro”. Os conceitos de *Raum* (espaço, no sentido de aposento; portanto, espaço interno) em relação com *Bekleidung* (as vestes, o revestimento; portanto, aquilo que está externo) e *Verkleidung* (o revestimento, a camada que recobre) são encontrados nas elaborações teóricas e práticas de Semper, Schmarsow, Sitte, Wagner e Loos.

Gottfried Semper, alemão, 1803-1879; publicou “Os quatro elementos da arquitetura” (*Die vier Elemente der Baukunst*), em 1851 e “O estilo nas artes técnicas e tectônicas ou estética prática” (*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*), em dois volumes, 1860–1863.

A obra faz alusões à necessidade de descartar tendências historicistas na criação de uma nova forma de arte, a partir da própria construção. Em sua prática de projeto, atravessa uma mudança estilística, ao passar do léxico que incluía, por

¹⁵³ LOOS, Adolf. *Obra citada*, P. 3.

exemplo, o trançado (*Zopf*) de inspiração barroca ao repertório postulado pelos integrantes da Secessão vienense.

O historiador August Schmarsow (1853-1936) apresentou suas teorias na aula inaugural de 1893, na Universidade de Leipzig, onde foi professor de História da Arte, no texto “A essência da criação arquitetônica” (*Das Wesen der architektonischen Schöpfung*); as ideias foram posteriormente amadurecidas na obra de 1905, “Princípios fundamentais da ciência da arte na transição da Antiguidade para a Idade Média” (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter*), onde Schmarsow examina o espaço enquanto significado do que expressa um determinado período histórico, e esquematiza três princípios da organização humana: simetria, proporção e ritmo.

Suas formulações contemplam uma convicção da importância do papel exercido pela psique humana e aceitam os atributos do corpo na percepção do espaço pelos homens, em uma composição na qual a criação de espaço afirmava a própria condição humana.

A abordagem de Sitte (¹⁵⁴) formula ideias a partir de princípios estéticos no planejamento de cidades; a abordagem é histórica e culturalista, isto é, considera a tradição cultural das cidades, expressa nas suas formas materiais, embora não se trate de uma história das ações de planejamento; na mirada embora não se trate de uma história das ações de planejamento; na mirada histórica, são identificados princípios estéticos a partir de modelos do passado para subsidiar uma reflexão sobre o tecido urbano em articulação com a estética e as noções de composição.

O arquiteto austríaco Otto Wagner (1841-1918) integrou o grupo da *Secession* e teve atuação como professor na Academia de Viena, quando elaborou uma publicação voltada aos alunos, “Arquitetura Moderna” (*Moderne Architektur*), publicada em Viena em 1895. Na obra, propunha que a criação artística deve buscar apenas na vida moderna seu ponto de partida e que novos princípios na construção e novos materiais não são fatos isolados, mas devem conduzir a novas formas em harmonia com as necessidades humanas. (¹⁵⁵) Em síntese, um

¹⁵⁴ Camillo Sitte, arquiteto austríaco, 1843-1903. Publicou “A construção de cidades conforme princípios artísticos” (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*) em 1889.

¹⁵⁵ Ver o tópico “Otto Wagner e a Escola vienense” em GIEDION, Sigfried. “*Space, Time, Architecture: the growth of a new tradition*”. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002, p. 317.

posicionamento contrário à aceitação de padrões comumente adotados sem maior reflexão crítica.

Paralelamente, Heinrich Wölfflin (crítico de arte, suíço, 1864-1945) publica em 1915 os “Princípios fundamentais da história da arte” (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe – Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*) em busca da identificação de esquemas no desenvolvimento estilístico, na pintura, na escultura e na arquitetura, que divide em cinco pares polarizados antagônicos. Os “conceitos fundamentais” (*Grundbegriffe*) de Wölfflin (¹⁵⁶); o aprofundamento da noção de “forma artística” (*Kunstform*); as noções complementares “forma fundamental ou nuclear” (*Kernform*) e “forma imbuída de propósito” (*Zweckform*); e a forma associada à tecnologia (*Technikform*) participam do debate do século 19, (¹⁵⁷) integrando-se aos conceitos emergentes nas formulações de Bötticher (¹⁵⁸) e de Riegl (¹⁵⁹), enquanto ferramentas para outros pontos de observação das questões relacionadas às formas e aos ornamentos.

¹⁵⁶ Linear/pictórico; plano/profundidade; forma fechada/forma aberta; pluralidade/unidade; clareza absoluta/obscuridade, na tradução de João Azenha Jr – São Paulo, Martins Fontes, 1984.

¹⁵⁷ OECHSLIN, Werner. “*Otto Wagner, Adolf Loos and the road to modern architecture*”. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 6.

¹⁵⁸ Karl Bötticher, arquiteto e historiador alemão, 1806-1899. Formula uma teoria da tectônica combinando elementos de duas abordagens historicistas em vigência no século 19, idealista e determinista.

Em seu ensaio “Tipos arquitetônicos modernos” (*Moderne Bautypen*) de 1886, Bayer (¹⁶⁰) apontava para a arquitetura de um novo tempo mediante a metáfora de um fruto que se desprende da casca em que está oculto. Caracterizando as duas categorias, *Kern* (fruto) e *Stilhüse* (a “casca” do estilo), descrevia a liberação do fruto afirmando que as cascas estilísticas dos belos ornamentos, como películas, certamente cairiam, desaparecendo; o novo fruto viria à luz clara e nitidamente.

5.4. PODER VERTICAL / PODER HORIZONTAL

Há, pois, a busca de uma definição para a noção de estilo a partir da ideia de associação entre a manifestação formal e o pensamento essencial de uma época. Sua concepção identifica um *Zeitgeist* muito distinto daqueles de épocas

¹⁵⁹ Alois Riegl, historiador de arte austríaco, 1858-1905. Publica “Problemas de estilo: princípios para uma história do ornamento” (*Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*) em 1905.

¹⁶⁰ Joseph Bayer, austríaco, 1827-1910. Professor de estética em Viena, na *Technische Hochschule*, começa a reunir seus textos para publicação nos anos 1880 e, de certa forma, aponta para as polêmicas de Wagner e Loos na década seguinte.

passadas, que aqueles abrigavam marcas de instituições monárquicas, aristocráticas ou religiosas; em sua contemporaneidade, Bayer identifica um laço entre o aspecto social e a produção artística, a partir da emergência e consolidação de uma camada média de pessoas nas cidades. Esta classe média remete a um arranjo social da ordem da democracia, das massas, em oposição às estruturas anteriores verticalmente hierarquizadas.

Quando Bayer introduz o conceito de “*poder do horizontal*”, refere-se não apenas a essa nova estrutura social, mas igualmente faz supor uma nova expressão para a arquitetura. A igreja ou o palácio eram cristalizados em objetos arquitetônicos excepcionais, imponentes, com silhuetas verticalizadas; Bayer tem em vista, naquele novo tempo da classe média nas cidades, o agrupamento contextual de edificações urbanas, que já não deveriam ser objeto da apreciação estética isoladamente.

Nesse patamar de observação, o repertório das formas históricas já não está em condição de suprir elementos para o novo estilo alinhado ao *Zeitgeist*; Bayer propõe que os mesmos precisariam ser investigados no “*poder do [arranjo social] horizontal*”. Para esclarecer sua noção de estilo, Bayer oferece uma metáfora:

“aquela raiz parecia estar por muito tempo definhando; agora, no entanto, misteriosas forças vitais são flexionadas e a forma

arquitetônica verdadeira, real e essencial da época faz brotar fortes ramificações dentro das tradicionais máscaras e dobras do estilo” ⁽¹⁶¹⁾

O professor suíço Oeschlin resgata, do texto de Bayer, a noção de “invólucro estilístico” em sua obra *“Stilhüse und Kern”* ⁽¹⁶²⁾. Onde identifica a prefiguração da consecução de um “destino”, que teria sido preconizado pelo próprio Wagner em seus escritos. Se, em *Moderne Architektur*, o mestre vienense fala de um novo estilo destinado a se desenvolver, mas que requer tempo porque as suas bases apenas começaram a se manifestar, na edição de 1914, *die Baukunst unsere Zeit*, não hesita em afirmar que

“... com sua grande surpresa, o mundo já atingiu a meta”. ⁽¹⁶³⁾

¹⁶¹ MALLGRAVE, Henry Francis. *“Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968”*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p. 200.

¹⁶² OESCHLIN, Werner. *“Stilhüse und Kern: Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur”*. Zurique/Berna, 1994.

¹⁶³ SCALVINI, Maria Luisa. *“Rivestimenti travestimenti nudità”*. Em: CAO, Umberto. Catucci, Stefano (org.). *“Spazi e maschere: dell’architettura e della metropoli”*. Roma: Meltemi. 2001, p. 74-75.

5.5. LOOS E DELITO

Adolf Loos publicou em julho, agosto e setembro de 1898, três ensaios; respectivamente: “Cidade à moda Potemkin” (*Die Potemkin'sche Stadt*), “O princípio dos materiais de construção puros” (*Das Prinzip der reinen Baumaterialien*) e “O princípio do revestimento” (*Das Prinzip der Bekleidung*). Com isso, elabora ideias que levam adiante algumas noções anteriormente examinadas por Semper:

“Os materiais devem ser tratados de tal maneira que seja impossível confundir o material de revestimento com seu revestimento”. ⁽¹⁶⁴⁾

Ou então, quando se indaga acerca da razão da beleza dos vasos gregos para, em seguida, responder que sua beleza resulta da combinação entre simplicidade e praticidade:

“Vasos gregos são belos, assim como [o são] as máquinas e as bicicletas”. ⁽¹⁶⁵⁾

¹⁶⁴ TOURNIKIOTIS, Panayotis. “*Adolf Loos*”. Nova York: Princeton Architectural Press, 1994, p.14.

Dois conceitos são sempre invocados nos textos de investigação sobre Adolf Loos: *Ornamentlosigkeit* (ausência de ornato) e *Raumplan*. De modo análogo a Schmarsow, que classificava a arquitetura do final do século 19 como uma *Raumkunst* (arte espacialmente pensada), Loos elaborou e colocou em prática sua ideia de uma arquitetura enquanto *Raumplan-Architektur*.

A noção de *Raumplan* constituiu uma teoria nunca elaborada em texto; não obstante, seu princípio básico constituía na técnica de projeto de representação tridimensional de uma planta baixa em benefício de maior liberdade para pensar as dimensões dos espaços. Havia, também nessa formulação, uma crítica técnica à bidimensionalidade nos trabalhos dos arquitetos ligados à *Secession*:

“Em meu trabalho, na verdade, não há um pavimento térreo, um primeiro pavimento ou um porão. Apenas existem espaços conectados, anexos e terraços. Cada espaço requer uma altura particular, a sala de jantar requer um diferente daquele da despensa. Isso explica os diferentes níveis de pisos [...]” ⁽¹⁶⁶⁾

¹⁶⁵ WHALEN, Robert Weldon. *Sacred spring: God and the birth of modernism in fin de siècle Vienna*. Grand Rapids, Mich.: Eerdmans Pub. Co., 2007, p. 160. Whalen refere-se ao texto de Adolf Loos, “Glas und Ton”, publicado em *Neue Freie Presse* em junho de 1898.

¹⁶⁶ RISSELADA, Max. *“Documentation on houses”*. Em: *“Raumplan versus Plan libre: Adolf Loos / Le Corbusier”*. Rotterdam: Max Risselada, 2008, p. 97. (Trad. nossa).

No ensaio “*Cidade à moda Potemkin*”, em tom de provocação, Loos estabelecia um paralelo entre as obras que culminaram com a abertura da Ringstraße em Viena e a falsidade de cenário para iludir a imperatriz Catarina (¹⁶⁷).

No entanto, sua ironia parecia dirigida à ocupação entre os monumentos ao longo da Ringstraße (¹⁶⁸), pretensiosas edificações que abrigavam apartamentos, de inspiração historicista, com “envoltório” fixado, composto por elementos ornamentais produzidos com argamassa cimentícia.

Naquele contexto vienense do século 20, a imitação de elementos retirados dos léxicos da arquitetura grega, gótica ou renascentista, teria um caráter fraudulento; as edificações ao longo do Ring, ao exibirem um pastiche na sobreposição de elementos historicistas, remetiam a uma cenografia retirada de qualquer temporalidade. (¹⁶⁹)

¹⁶⁷ Loos comparava as edificações (Ópera, Parlamento, Prefeitura) ao longo da Ringstraße vienense com as “cidades de tela e papelão” que o General Potemkin havia feito erigir para impressionar/enganar a imperatriz Catarina em sua visita a uma região atrasada na Ucrânia. A ironia não visava aos prédios em si, mas sim o quadro social, cultural e político que os mesmos traduziam. A Ringstraße começou a ser construída no final dos anos 1850 e representa o início de um projeto de renovação urbana na capital da Áustria.

¹⁶⁸ Recriações historicistas de alta qualidade e não transgressivas aos padrões que lhes haviam dado origem.

¹⁶⁹ WHALEN, Robert Weldon. “*Sacred spring: God and the birth of modernism in fin de siècle Vienna*”. Grand Rapids, Mich.: Eerdmans Pub. Co., 200, p. 163.

Caracteriza-se, então, uma crítica ao fingimento na aceitação do papel desempenhado pelas pessoas dentro da sociedade enquanto impedimento à emergência de um autêntico estilo moderno:

“Deveríamos ter vergonha por sermos homens do século 19 e não homens que querem viver em um edifício cujo estilo arquitetônico pertence a uma época anterior? Se deixássemos de ficar envergonhados, veriam quão rapidamente iríamos obter uma arquitetura adequada a nosso próprio tempo”.⁽¹⁷⁰⁾

Mas os ataques levados por Loos à linha da *Wiener Secession*, em seu característico tom irônico, frequentemente conduziram a uma leitura incorreta da polêmica com o grupo da *Secession*. Panayotis identifica em Loos uma crítica ao ornamento dentro de uma tradição racionalista; sua oposição mirava a natureza fugaz dos sucessivos revivalismos da segunda metade do século 19, vendo nos mesmos um caráter supérfluo e efêmero, o mesmo que atribuía à produção vinculada ao pensamento da *Secession* vienense. Isso está longe de caracterizar uma oposição ao ornamento na arquitetura clássica, assim pensada por Loos:

¹⁷⁰ LOOS, Adolf. “Potemkin City”. Em: “*Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*”. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1982, p. 96.

“a arquitetura clássica não ensejava o ornamento; suas características eram simples e universais o bastante para que fossem adotadas”.⁽¹⁷¹⁾

5.6. VESTES / NUDEZ

Scalvini⁽¹⁷²⁾ ressalta o surgimento, então, de dois pares opostos: de um lado, aquele entre *Bekleidung* (revestimento) e *Verkleidung* (travestimento); e, de outro, aquela entre ambos os termos e a noção antitética de *Nacktheit* (nudez); igualmente ressalva que o princípio do revestimento, ou seja, de um *Bekleidung* apropriado, quer em forma de *Stilhüse*, quer em “*invólucros a-estilísticos*” está presente na obra dos “uns” (Wagner, Hoffmann, Olbrich e Van de Velde) tanto quanto na obra dos “outros”, propondo um jogo de palavras com o nome da publicação *Das Andere* (“Os Outros”).⁽¹⁷³⁾

¹⁷¹ TOURNIKIOTIS, Panayotis. *Obra citada*, p. 26-27. (Trad. nossa).

¹⁷² SCALVINI, Maria Luisa. *Obra citada*, p. 78.

¹⁷³ *Das Andere*, nome do periódico cujas duas edições, inteiramente redigidas por Loos, foram publicadas em 1903; era apresentado como uma publicação “*para introdução da cultura ocidental na Áustria*” e continha apreciações críticas de aspectos gerais da vida contemporânea em Viena.

A esse respeito, a polêmica estabelecida por Loos não dizia respeito apenas à arquitetura eclética, mas também à contemporânea, de arquitetos como Olbrich e Van de Velde.

Para Loos, havia a necessidade de um completo distanciamento na utilização do ornamento. Tal afastamento caracteriza uma ação de distanciar-se para permitir outro ponto de observação; no caso, uma observação para além da adoção acrítica dos elementos ornamentais, em uma compreensão consciente e completa do período histórico ao qual pertenciam.

Assim, a condenação do ornamento levada a cabo pelos mestres do movimento moderno é, talvez, resultado de um equívoco de compreensão das teorias loosianas. O próprio Loos não deixa de se servir do atributo do ornamento em seus interiores vienenses, caracterizados por uma evidente atenção pela cor. ⁽¹⁷⁴⁾

Loos transitava com desenvoltura entre considerações sobre a arquitetura e igualmente sobre a moda – as vestes – enfatizando a importância de “vestir” os prédios e os corpos de forma adequada ⁽¹⁷⁵⁾. Assim,

¹⁷⁴ PROIETTI, Tiziana. *Obra citada*.

¹⁷⁵ LOOS, Adolf. “Men's Fashion”. Em: “*Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*”. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1982, p. 11.

“o homem moderno precisa de sua roupa como máscara. Tão exacerbadamente forte é sua individualidade, que não se deixa mais expressar em peças de roupa.”⁽¹⁷⁶⁾

A ideia de máscara também diz respeito à casa, que *“deve ser muda externamente e deixar para revelar todas as suas riquezas em seu interior”⁽¹⁷⁷⁾*. Loos não condenava o ornamento enquanto objeto, mas sim seu uso imoderado e irrefletido; é possível buscar na prática arquitetônica de Loos um subsídio que esclareça isto.

O edifício Goldman und Salatsch em Viena, hoje conhecido como *Looshaus*, foi construído entre 1910-1912 e está localizado em uma posição destacada, na Michaelerplatz, em frente à via de acesso à residência imperial. Abriga quatro pavimentos de apartamentos sobre os pavimentos inferiores, hoje ocupados por um banco.

As colunas na fachada dão uma medida da busca de eliminação das formas supérfluas: despojadas e elegantes, mas dizem respeito a uma categoria ornamental, como ressalta Proietti. Quanto ao uso de materiais, todos - reboco,

¹⁷⁶ LOOS, Adolf. *“Ornament und Verbrechen”* (1908). Tradução para português: PRATSCHKE, Anja. *“Ornamento e delito”*. Projeto Babel. Escola de Engenharia de São Carlos, USP. 2001-2002, p. 10-11. Consulta eletrônica. Acesso em 23-02-2008. Endereço: www.eesc.sc.usp.br/babel

¹⁷⁷ LOOS, Adolf: *“Heimatkunst”* (Arte nacional ou Arte doméstica), texto de 1919.

mármore, aço, vidro e cobre - respeitam sua própria linguagem e método de apropriação em obra.

“A aplicação de pintura à superfície de outro material está também condicionada pela mesma regra de propriedade que não permite a imitação de outro material. De acordo com isto, uma superfície metálica pode ser pintada com qualquer cor, desde que não seja uma cor metálica. Assim, o uso de revestimentos na Looshaus deveria ser compreendido como resultado de três tipos de critérios: as necessidades dos arranjos internos, aquelas da rua ou da situação urbana, e as habilidades dos artesãos que construíram o prédio conformando seus materiais”.⁽¹⁷⁸⁾

¹⁷⁸ LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohsen. *"Surface architecture"*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005, p. 70. (Trad. nossa).

5.7. ORNAMENTO E MÁSCARA

Loos, em certa medida, converge com as ideias de Semper na crença de que os materiais, quando utilizados e manipulados com honestidade e discernimento, estão em condição de fazer emergir todo seu potencial.

Quando propõe a expressão *dévignolisation*, ⁽¹⁷⁹⁾ Le Corbusier de certa maneira sintetiza a renúncia à noção de estilo, a partir do princípio de que existe algo condenável na imitação irrefletida.

“No século da máquina, o verdadeiro intento da arte decorativa é produzir objetos de utilidade perfeita, cujo autêntico luxo emana de sua elegância obtida na concepção, em lugar de sua simplicidade de execução e eficácia no desempenho”. ⁽¹⁸⁰⁾

¹⁷⁹ As expressões *dévignoliser* e *dévignolisation* são empregadas em algumas das conferências acontecidas na Argentina, em 1929, e aparecem na obra que reúne aqueles textos, publicada originalmente na coleção *L'Esprit Nouveau* : LE CORBUSIER. *“Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme”*. Paris: Les Editions G. Crès et Cie., 1930.

¹⁸⁰ PROIETTI, Tiziana. *Obra citada*. (Trad. nossa).

Sob essa perspectiva, o ornamento arquitetônico pode representar um impedimento à clareza desses atributos, funcionando como uma máscara, um artifício que engana ao esconder a pureza da obra; em nome de uma pureza sensorial, o reboco branco ocupa o antigo lugar dos revestimentos. Neste exemplo, o material desempenha uma qualidade funcional na lógica construtiva e espacial, o que não depende do uso que o objeto construído admitirá; isto permite qualificar a noção de “função” nestas elaborações, aqui dissociada de qualquer associação à noção de “uso”.

A partir das formulações de Loos é possível pensar em uma articulação muito específica entre forma e função, na qual a segunda se impõe primeira. Nesse arranjo, a função aparece investida de capacidade de gerar forma, dotando-a de significado. Portanto, a forma

“nasce como expressão da função, resultado de um procedimento lógico em condição de reunir em si técnicas construtivas e necessidades funcionais”.⁽¹⁸¹⁾

Emerge, por fim, uma situação paradoxal: a função instrui a forma e a justifica; ao fazê-lo, está em condição de abrir mão de qualquer recurso ornamental, o que pode fazer espaço para soluções arquitetônicas que não precisem esconder

¹⁸¹ PROIETTI, Tiziana. *Obra citada*. (Trad. nossa).

sua nudez. Configura-se uma situação de perda da pele, ou do envoltório, ou ainda, do revestimento externo. O paradoxo acontece porque, a partir disso, o objeto despido constituído pelo edifício assim projetado vai atrair diretamente as atenções plástico-espaciais para seu projeto, o que pode transformá-lo, por fim, em objeto ornamental *per se*.

6. VERDADEIRO / ENGANOSO

6.1. INTRODUÇÃO

John Ruskin, em sua crítica à falta de arte nos produtos industriais, abordava de maneira desabonadora a utilização artística de elementos de produção seriada. Em *“As sete lâmpadas”*, o Capítulo II é dedicado à ‘lâmpada da verdade’, o que evidencia a importância da observação do objeto artístico, na sua concepção estética, a partir da polaridade entre verdadeiro/falso. Em arquitetura, é possível ocorrer uma *“violação da verdade”* ⁽¹⁸²⁾, e as fraudes arquitetônicas são identificadas, de modo genérico, em:

1. Sugestão de um sistema estrutural ou de sustentação que não corresponda ao verdadeiro;

¹⁸² RUSKIN, John. *“The seven lamps of architecture”* (Sunnyside, Orpington, Kent: G. Allen, 1880). Londres: Dover, 1989. Cap. II, 5, p.34.

2. Pintura sobre superfícies para fim de representação de outro material que aquele no qual efetivamente as mesmas consistem (por exemplo, uma textura marmorizada sobre madeira), ou ainda a representação enganadora de ornamento em relevo sobre elas;
3. Emprego de ornamentos, de qualquer tipo, feitos a partir de moldes ou produzidos por máquina. ⁽¹⁸³⁾

A possibilidade de produção seriada de objetos, nas indústrias, abriu espaço à produção de objetos cuja forma podia dar conta da função e ir mais além ao incorporar ornamentos que, nessa condição de algo para além do atendimento funcional, constituíam uma fraude ou um engano. Uma mentira, seja na fatura, seja no uso de materiais enquanto suporte para as novas formas com ornamentos “enganosos”.

A perspectiva de a produção seriada vir a se impor à antiga produção a partir de materiais mais nobres trabalhados artesanalmente promovia alterações não apenas no modo artesanal de produção, mas também nos materiais com os quais a fábrica estava em condição de trabalhar. O tema era sensível à Ruskin, que incorporava em suas formulações estéticas as suas próprias ideias de uma sociedade assentada sobre uma ética do trabalho.

¹⁸³ RUSKIN, John. *Obra citada*. Cap. II, 6. p.35.

A exuberância da presença ornamental na produção industrial, ademais, permitia que materiais considerados pouco nobres, tais como papel ou tela e superfícies metálicas, exibissem determinados signos sobre tais suportes, em oposição ao que acontecia quando o fazer manual incluía ornamentos em composições pensadas a partir do estudo das possibilidades de emprego de materiais nobres. Ao buscar, no modelo grego, a racionalidade de uma época que julgava de excelência, Ruskin igualmente demonstra sua desaprovação com a profusão de ornamentos em produtos feitos nas fábricas. ⁽¹⁸⁴⁾

Loos raciocina a partir de uma noção evolucionista de cultura que avança do complexo para o simples, do mais para o menos. A cultura moderna, ou seja, a cultura ocidental que Loos gostaria de ver introduzida na Áustria, é definida pela racionalização, pela simplificação e pela funcionalidade. ⁽¹⁸⁵⁾

Em *“Ornamento e delito”*, a abordagem evolucionista comparece, por exemplo, na comparação entre o comportamento dos nativos papuanos (aplicação de tatuagens e práticas de canibalismo) e aqueles de uma pessoa na Europa

¹⁸⁴ RYKWERT Joseph. *“Architettura e organicismo: dall'organo al funzionale”*, em AA.VV., *“Architettura moderna: l'avventura delle idee” 1750-1980*, Milão: Electa, 1985, p. 105-112.

¹⁸⁵ McBRIDE, Patrizia C.. *“In praise of the present: Adolf Loos on style and fashion”*. Em: *“Modernism Modernity”*. V. 11, Nº 4. Project Muse, The John Hopkins University Press, 2004, p.747. Documento eletrônico. Adquirido em 09-02-2010. Endereço: <http://muse.jhu.edu>.

ocidental contemporânea. Na elaboração, o ornamento pela via da tatuagem sobre pele é compreendido como prática aceitável naquele patamar primitivo da evolução humana, não na Áustria dos contemporâneos de Loos.

Estes incorreriam em crime caso matassem uma pessoa para devorá-la posteriormente e, caso tivessem tatuagens sobre a pele, seriam provavelmente “criminosos”, talvez em algum presídio, ou pessoas “degeneradas”. A degeneração e o crime não integram os valores da civilização presente, no raciocínio de Loos, mas emergem no comportamento daqueles que resistem a ela adotando uma postura que lhe seja antagônica, tal como a ornamentação. ⁽¹⁸⁶⁾

Portanto, sua noção de ornamentação surge em associação com um tempo determinado. Ao valorizar o tempo presente, Loos advoga para uma cultura contemporânea o seu correto comparecimento da prática ornamental; portanto, encontra aí um subsídio à sua crítica aos revivalismos; e quando critica a ornamentação “supérflua” da *Secession* vienense, não faz referência à “gramática” do ornamento clássico. ⁽¹⁸⁷⁾

¹⁸⁶ McBRIDE, Patrizia C.. *Obra citada*, p. 748.

¹⁸⁷ TOURNIKIOTIS, Panayotis. “*Adolf Loos*”. Nova York: Princeton Architectural Press, 1994, p. 23.

O texto do ensaio *“Ornamento e Delito”* foi escrito em um tempo no qual Loos identifica tendências à valorização do simples e do prático; nesse contexto, a função de agradar aos sentidos atribuída à ornamentação deveria ser sustentada por elementos oportunos, e tal ideia de adequação passava pela especificidade dos materiais:

“Para Loos, tratava-se de aprender a apreciar a beleza dos próprios materiais, fossem nobres ou modestos, e a beleza das formas que moldavam os novos objetos da vida moderna: telefones, bondes ou trens”.⁽¹⁸⁸⁾

A importância da especificidade dos materiais nas considerações sobre ornamentos fica evidenciada na passagem

“O que vale mais, um quilo de pedra ou um quilo de ouro? A questão é bem ridícula. Mas apenas para o comerciante. O artista vai responder: para mim, todos os materiais são do mesmo valor”,⁽¹⁸⁹⁾

¹⁸⁸ McBRIDE, Patrizia C.. *Obra citada*, p. 750. (Trad. nossa).

¹⁸⁹ LOOS, Adolf. “Materiais de construção” (*Die Baumaterialen*), 1898. Em: “Palavras no vazio, 1897-1900” (*Ins Leere gesprochen, 1897-1900*). Berlim: Der Sturm, 1921, p. 103: “*Was ist mehr wert, ein kilo stein oder ein kilo gold*”? *Die frage ist wohl lächerlich. Aber nur für den Kaufmann. Der künstler wird antworten: Fur mich sind alle materialen gleich wertvoll*”. (Trad. nossa).

acompanhada da importante ressalva de que nem todos os materiais são igualmente adequados a seus objetivos.

As teorias loosianas sobre o delito nos usos do ornamento seriam, mais tarde, invocadas pelos arquitetos modernistas; nessa apropriação, no entanto, ressoavam apenas as palavras “ornamento” e “delito”, abrindo espaço para a formulação “ornamento é delito” que nunca foi escrita por Loos.

De qualquer modo, a estética purista das elaborações rotuladas, mais tarde, “modernistas”, contem uma posição clara no que se refere à utilização de ornamento em arquitetura. A produção inicial (¹⁹⁰) de Le Corbusier (1887-1965), assim como já havia ocorrido em Loos, busca identificar no tempo presente uma forma de comparecimento do conhecimento clássico. Estudando edifícios, navios e aeroplanos, Le Corbusier preocupa-se com o “tempo da máquina”.

¹⁹⁰ “Por uma arquitetura” (*Vers une architecture*). Paris: Crès, 1923. “A arte decorativa de hoje” (*L’art décoratif d’aujourd’hui*). Paris: Crès, 1925. “Arquitetura da era da máquina” (*Architecture d’époque machiniste*). Paris: Librairie Félix Alcan, 1926. “Precisões sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo” (*Précisions sur un état présent de l’architecture et de l’urbanisme*). Paris: Crès, 1930.

6.2. DETERMINISMO

Ao identificar uma causa no tempo da máquina, Le Corbusier assume uma posição determinista: busca fixar algo a partir do estado de coisas do mundo em um tempo ou instante específico.

Nessas considerações bastante generalizadas sobre determinismo, aqui, metáforas tais como "sob a influência de", ou ainda, "governado por", são utilizadas na identificação de forças expressivas atribuídas às leis da natureza. Uma das questões que acompanham o determinismo é o estabelecimento claro do alcance e os limites de atuação de tais presumidas leis da natureza. ⁽¹⁹¹⁾

¹⁹¹ HOEFER, Carl. "*Causal determinism*". Em: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Consulta eletrônica. Acesso em 23-01-2010. Endereço: <http://plato.stanford.edu/entries/determinism-causal>. O determinismo causal é, grosso modo, a ideia segundo a qual um acontecimento se faz requerido por condições e acontecimentos que lhe antecedem, somados às leis da natureza. A ideia é antiga, mas foi formulada pela primeira vez no século 18. O mundo é governado pelo (ou se encontra sob a influência do) determinismo se, dado um modo específico de arranjo no estado de coisas, em um tempo ou instante determinado, o rumo que as coisas tomam daí em diante está determinado enquanto uma lei natural. Interessante salientar, por outro lado, que quando é dada voz ao presságio determinista, frequentemente há, subjacente, a ideia de

A obra *“Creating architectural theory”* ⁽¹⁹²⁾ propõe uma abordagem comportamental (e, portanto, equacionada de modo muito simples: condicionamento, estímulo e resposta) ao estudar o determinismo; e escolhe as produções, tão claramente distantes umas das outras, de Ebenezer Howard (1850-1928), Augustus Pugin (1812-1852) e de Le Corbusier para exemplificar suas ideias quando em associação à disciplina da arquitetura. ⁽¹⁹³⁾

Em Ebenezer Howard, destaca o contexto em que a obra *“Garden Cities of Tomorrow”* (1898) foi publicada: Inglaterra, século 19, Revolução Industrial, migração do campo para as cidades, condições precárias de vida urbana com pouca salubridade. Lang identifica aqui um motor para a crença de que a mudança nas casas, no lugar em que estivessem e na maneira pela qual seriam implantadas poderia operar uma mudança não apenas nas condições de vida das populações envolvidas, mas igualmente em seus valores e comportamentos.

fixação de todo o futuro, e não apenas naquele tempo determinado; disso decorre que, para que o futuro inteiro do mundo esteja determinado, é preciso que também seja fixado um estado das coisas para todo o espaço para além do mundo, de modo a evitar algo que, mais tarde, pudesse, "vindo de fora", estragar a formulação.

¹⁹² LANG, John. *“Creating architectural theory”*. Wokingham, NY: Van Nostrand Reinhold, 1987, p. 100-107.

¹⁹³ Poderia igualmente ter incluído a noção de *Kunstwollen* (volição artística) como exemplo. Quando o arquiteto belga Henry Van De Velde (1863-1957), próximo ao Art Nouveau e distante dos historicismos do século 19, propõe que a arquitetura reflita a expressão de sua época, assume que as tensões identificáveis naquele tempo devem ser agentes mobilizadores da volição artística.

Quando Howard e simpatizantes propõem as Cidades-Jardim na Inglaterra, ao redor de 1902, estão colocando na prática da arquitetura e do urbanismo valores deterministas. ⁽¹⁹⁴⁾

Pugin publica a obra "*Contrastes*" (1836) não apenas na condição de mero autor, mas de um autor que é arquiteto, é favorável ao revivalismo do gótico e é fervoroso católico convertido. Ao investir os princípios da arquitetura gótica enquanto expressão propícia às verdades da igreja católica, Pugin faz emergir uma verdade "inescapável" ⁽¹⁹⁵⁾, a serviço da qual estava a busca da consecução de fins (supostamente) morais. Aqui pode ser identificada uma convergência entre arquitetura e verdade, o que coloca em evidência a crença de que haverá relacionamento entre tal verdade e a melhoria da condição humana.

A relação entre o pensamento religioso e a arquitetura, traço importante em qualquer exame das ideias de Pugin, igualmente remete ao texto ⁽¹⁹⁶⁾ de Erwin Panofsky (1892-1968) em que é desenvolvida a ideia de que a catedral gótica,

¹⁹⁴ LANG, John. "*Creating architectural theory*". Wokingham, NY: Van Nostrand Reinhold, 1987, p. 101.

¹⁹⁵ O retorno ao léxico gótico ao mesmo tempo retomaria uma linguagem mais afeita às coisas da esfera divina, por um lado, e se afastaria das imperfeições dos homens, por outro.

¹⁹⁶ Gothic Architecture and Scholasticism, 1951. Publicação em português: PANOFSKY, Erwin, "*Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média*". São Paulo, Martins Fontes, 2001.

assim como a *Summa* da alta escolástica, apontava para uma totalidade. Nessa condição, tendia a aproximar-se a uma solução final perfeita através de procedimentos de síntese e de eliminação. ⁽¹⁹⁷⁾

Essa busca da escolástica de obtenção de uma síntese de todos os saberes é lembrada por Panofsky no exame da catedral gótica, que buscava, sob tal enfoque, reunir a totalidade do pensamento cristão, em relação direta à concepção da obra da catedral gótica enquanto forma advinda de princípios reunidos de modo análogo aos procedimentos do texto da *Summa*. ⁽¹⁹⁸⁾

Ao aproximar-se destas noções, Panofsky entende a arquitetura gótica não apenas a partir das formas das catedrais, mas como uma produção que traduz elementos de categorias mais abrangentes: o âmbito da filosofia e do pensamento teológico.

¹⁹⁷ O pensamento escolástico apresentava uma preocupação com a elaboração de um pensamento sem contradições internas, e a *Summa* teológica de Tomás de Aquino, escrita entre *circa* 1265 e 1274, é constituída por artigos sempre com a mesma estrutura: colocação de uma questão; enunciação dos argumentos contrários; enunciação de um argumento decisivo favorável; desenvolvimento da resposta; finalmente, as objeções iniciais são contestadas. Adicionalmente, a escolástica valorizava o argumento de autoridade: todo pensamento deveria ser submetido ao princípio de autoridade.

¹⁹⁸ No pensamento escolástico o conflito entre dois temas, ambos sancionados pela autoridade, se aparentemente contraditórios, não é resolvido mediante a adoção de apenas um deles; suas contradições são exploradas antes de reconciliação final.

A resposta a um problema identificado está, em cada um dos exemplos acima, seja Howard ou Pugin, em propor mudanças no ambiente construído, independentemente de razões higienistas, morais, políticas ou de qualquer outra ordem que sejam invocadas para justificá-la. Essa crença pode igualmente ser identificada nas elaborações de arquitetos de tempos e lugares tão distintos quanto, por exemplo, o Pugin que postula o revivalismo e vai, por essa via, retomar a referência historicista, quanto no Le Corbusier da primeira era da máquina, que não vai encontrar, em suas formulações, justificativa para referência historicista alguma na forma de ornamento.

Uma referência historicista introduzida pela via do revival, entre o fim do século 19 e início do século 20, é assim caracterizada por Argan:

“a arte dos países industrializados está carregada de constantes invocações ao passado, lançadas para as direções mais disparatadas e justificadas não já com motivações históricas, mas puramente estéticas. Não havendo perspectiva histórica alguma, não existe nenhum limite à diversidade de pontos de referência”.
(¹⁹⁹)

¹⁹⁹ ARGAN, Carlo Giulio. *Obra citada*, p. 25. (Trad. nossa).

Nesse sentido, não se trata de discorrer sobre a presença ou ausência de ornamento na teoria e na prática do Le Corbusier inicial, mas sim de examinar qual ornamento, em contexto, está sendo colocado em questão.

No limite, é possível identificar nas elaborações corbusierianas sobre o revestimento elementos relacionados a uma qualidade visual que retoma alguns temas tradicionais da sensorialidade. ⁽²⁰⁰⁾

Sob um ânimo de cunho determinista ⁽²⁰¹⁾, Le Corbusier enxerga na causa da era da máquina (a sua “verdade inescapável”) a condição para o gesto de eliminar a decoração; a remoção daquilo que, no nível da resposta formal, está para além do atendimento da função, avança rumo ao essencial; portanto, em sintonia com as forças por ele identificadas, que atuam sob aquela sociedade, naquele tempo determinado.

Se a sedução sensorial produzida na fruição das composições com ornamentos é deixada de lado, no entanto, permanece uma harmonia visual nas proporções. É

²⁰⁰ DI STEFANO, Elisabetta. *Obra citada*, p. 22.

²⁰¹ Ânimo que não dá conta, isoladamente, de explicar toda a produção teórica e prática de um autor; interessa aqui, sobretudo, salientar esse traço de produção em vinculação com as questões de ornamentação em arquitetura. Isto é válido seja para o traço evolucionista constatado em Loos, quanto para o traço determinista que integra o pensamento de Le Corbusier.

Le Corbusier quem afirma, ao abordar a escala humana em *Modulor*: “o olho é o mestre de cerimônias, mas o intelecto é o dono da casa”.⁽²⁰²⁾

A mesma a oposição verdadeiro/enganoso informa, pois, a fraude arquitetônica que Ruskin atribuía à fabricação industrializada de uma peça ornamental e a fraude arquitetônica que Le Corbusier enxerga no objeto que ultrapassa os limites do atendimento funcional com justeza.

6.3. FUNÇÃO / SOLUÇÃO PERFEITA

As elaborações nos textos e nos projetos dos arquitetos modernistas situam a função, particularmente quando pensada a partir da experiência prática e da observação, como elemento essencial da nova abordagem. É possível identificar um traço do pensamento positivista aqui: a tarefa do arquiteto seria buscar a solução perfeita e funcional a partir das condições dadas em um conjunto determinado qualquer de condições tecnológicas, sócias e econômicas.

²⁰² LE CORBUSIER, “*The Modulor: a harmonious measure to the human scale, universally applicable*”. Basileia: Birkhäuser, 2004, p.76.

O arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969) assume a diretoria do Departamento de Arquitetura da *Graduate School of Design* na Universidade de Harvard em 1937. Na ocasião, discorre sobre suas pretensões na instituição (permanece em Harvard até 1952) e busca, em sua fala, ao mesmo tempo valorizar sua experiência passada (fundador e diretor da *Staatliches Bauhaus*, em Weimar, 1919) e apontar para uma visão de abordagem da arquitetura sem esquemas previamente concebidos; dizia não pretender ensinar um estilo moderno europeu pronto, mas introduzir uma abordagem de ensino que possibilitasse fazer frente a um determinado problema conforme suas circunstâncias específicas:

“Quero que o arquiteto jovem seja capaz de achar seu próprio caminho em quaisquer circunstâncias. Quero que ele crie formas verdadeiras e genuínas, independentemente das condições técnicas, econômicas e sociais nas quais se encontra, em lugar de impor uma fórmula pronta para contextos que podem demandar soluções inteiramente distintas. Não quero ensinar algo da ordem de um dogma pré-fabricado, mas uma atitude isenta de preconceitos, original e elástica para os problemas de nossa geração”.⁽²⁰³⁾

²⁰³ GROPIUS, 1937 apud GELERTNER, Mark. *Sources of architectural form: a critical history of western design theory*. Manchester: Manchester University Press, 1995, p..251. (Tradução nossa).

A partir do século 18 e das ideias iluministas, o pensamento positivista, *grosso modo*, por valorizar os métodos científicos em oposição ao questionamento metafísico, fez emergir uma condição sob a qual o indivíduo está sujeito a um comportamento determinado pela atuação de forças externas.

A apropriação dessa noção por parte de alguns arquitetos modernistas esclarece a via de acesso ao traço determinista encontrado em suas elaborações. Sob essa perspectiva, o ambiente construído, edifício ou cidade, estaria em condição de operar uma mudança nas populações envolvidas. Ideias tais como o conceito operacional segundo o qual a prática constitui aprendizado, a extração de conclusões a partir do atento exame das propriedades dos materiais e, mesmo, a busca de uma linguagem universal da forma são subsidiadas, em parte, por essa abordagem.

Essas ideias estiveram presentes na Bauhaus, e o professor László Moholy-Nagy (1895-1946) publicou em 1928 o livro “Do material para a arquitetura” (*Von Material zu Architektur*), ⁽²⁰⁴⁾ obra que permitia ao leitor acesso à forma de

²⁰⁴ Moholy-Nagy igualmente produziu um documentário cinematográfico registrando o CIAM de 1933 acontecido num percurso marítimo entre Marselha e Atenas, intitulado “*Architect's Modern Congress*”, documento que dá uma medida de sua participação nas ideias da época na interessante condição de integrante e de observador, como fotógrafo e cineasta.

aprendizado levado a cabo na Bauhaus, com intencional sobreposição das esferas da prática de projeto e do ensino teórico.

Moholy-Nagy, pintor, escultor, fotógrafo, cineasta e professor, abordava a arte de forma racional e sistêmica, a ponto de seus trabalhos nos anos 1920 receberem nomes similares aos de uma catalogação científica; por exemplo, “*Construção Z I*” (1922), “*Composição Q IV*” (1923), “*K VII*” (1923), ou ainda “*Z VII*” (1926). A experiência de espaço, ele postulava, resulta de material sensorial externo afetando o organismo humano, na perspectiva de que essas experiências externas moldam o bem estar biológico do indivíduo. ⁽²⁰⁵⁾

A esperança positivista que merece ser mencionada aqui talvez seja mais bem situada no exemplo da obra do escritor francês Jules Verne (1828-1905). Em textos de ciência ficção, Verne sente-se autorizado a deixar que seus personagens viagem para o fundo do mar, para a Lua ou para o centro da terra.

As viagens extraordinárias não encontravam empecilho no fato de que ainda não existissem naves espaciais, ou que a ideia dos submarinos ainda fosse embrionária; o presente tecnológico do século 19 parecia permitir poder contar com aquilo que ainda não havia se concretizado. O que autoriza essa aposta é uma promessa de progresso constante e ilimitado.

²⁰⁵ GELERTNER, Mark. *Obra citada*, p. 251.

Mesmo que as formulações empíricas encerrem questões complexas, tais como a comprovação da universalidade de uma experiência a partir de uma base empírica, isso não impediu uma permeabilidade entre as ideias dessa matriz e o desejo presente nas ideias modernistas de encontrar suas formas arquitetônicas “em 'fatos' materiais das questões do projeto e o desejo do positivismo lógico de encontrar suas verdades científicas nos 'fatos' da sensibilidade empírica”.⁽²⁰⁶⁾

6.4. CLÁSSICO / MODERNO

Em seu breviário de aulas publicado inicialmente em 1809 (*Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique*), Jean-Nicolas Durand (1760-1834) propõe um método a partir da racionalidade construtiva e compositiva, o que valoriza o funcionalismo na arquitetura. Ao longo da obra surgem noções como a de que não se trata de aprender todos os modelos existentes para dar conta de um desempenho específico⁽²⁰⁷⁾, ou de um percurso

²⁰⁶ GELERTNER. *Obra citada*, p. 252.

²⁰⁷ DURAND, Jean-Nicolas-Louis. “*Précis des leçons d'architecture données à l'école royale polytechnique*”. Vol. I, ed. 1840, p. 28.

de aprendizado em que cada passo é subsídio para o seguinte (²⁰⁸) dentro da perspectiva de uma culminância.

O exame da própria organização dos tópicos contemplados ao longo da obra mostra que, primeiramente, são abordadas as questões sobre conveniência e economia; (²⁰⁹) apenas mais à frente são estudadas as ordens e colunas clássicas e o repertório estético que as acompanha; e frases-síntese são propostas ao lado do corpo do texto, tais como *“a imitação não é um meio próprio da arquitetura”* e *“agradar não é o propósito da arquitetura, a decoração não é o seu objeto”* (²¹⁰). Talvez a mais expressiva entre estas seja *“a utilidade pública e particular, a felicidade e a conservação dos indivíduos e da sociedade, tal é, como já vimos, o objetivo da arquitetura”*. (²¹¹)

Durand encontra nos argumentos de matriz positivista sua justificativa para sua opção por uma geometria racional do classicismo acadêmico, enquanto os modernistas procedem de forma análoga mais de um século depois em sua justificativa pela estética da era da máquina.

²⁰⁸ DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Obra citada*, p. 28.

²⁰⁹ DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Obra citada*, p. 7-8.

²¹⁰ DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Obra citada*, p. 16. (Trad. nossa).

²¹¹ DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *Obra citada*, p. 17. (Trad. nossa).

A convergência entre a estética do classicismo e a estética desnudada de Gropius e de Le Corbusier também emerge nos ensinamentos da Bauhaus: “a boa arquitetura é baseada em uma linguagem universal e essa linguagem consiste de elementos simples organizados racionalmente”.⁽²¹²⁾ Essa noção é aprofundada em Le Corbusier, quando, em “*Por uma arquitetura*”⁽²¹³⁾ expressa sua preferência cilindros, cones, cubos, esferas, e pirâmides, formas despojadas com volumes regulares.⁽²¹⁴⁾

O planejamento urbano modernista foi bastante influenciado pelo projeto da *Ville Radieuse* (1933) de Le Corbusier, que visualizava um futuro cheio de sol, ar fresco e áreas verdes abundantes para os habitantes da cidade⁽²¹⁵⁾. As ideias da *Ville Radieuse* estão, em boa medida, presentes no texto da Carta de Atenas (1933), documento cuja retórica e idealismo exaltavam as virtudes das cidades

²¹² GELERTNER. *Obra citada*, p. 252.

²¹³ Na obra, Le Corbusier busca realçar um paralelo entre a produção clássica e a produção da máquina, com apresentação de em conjunto de imagens, em duas páginas consecutivas, onde são exibidas, ao alto, uma imagem do Parthenon ateniense; em baixo, um automóvel.

²¹⁴ Vale lembrar, que estes volumes primários já eram entendidos, desde o Renascimento – com Giulio Camilo Delminio (1480-1584), leitor de Sebastiano Serlio, por exemplo – como fundamentos epistemológicos da arquitetura, cuja cognição se materializava a partir do domínio dos elementos da geometria euclidiana e da arte da perspectiva, além das questões tipológicas e sintáticas inscritas nas ordens clássicas.

²¹⁵ Na Inglaterra, a repercussão daquelas ideias pode ser verificada no projeto de habitação pública construído em Roehampton (1958), *Alton West Estate*, elaborado pelo grupo de arquitetos do London County Council Architects Department.

divididas em zonas funcionais; a função habitacional apresentava-se resolvida em grandes torres; as lâminas de prédios de apartamentos pousavam sobre pilotis, em espaços verdes coletivos dotados de paisagismo.

Tal concepção claramente favorece a construção em terreno vazio em uma visão característica das utopias pensadas para o homem ideal. No pós-guerra imediato, o homem comum, no entanto, integrava as populações com necessidade de relocação e retirada de habitações precárias sem conforto nem higiene. Uma prioridade política passou a mobilizar o planejamento e construção de habitação em grande escala em intervenções rápidas, em cenário urbano do após guerra em áreas urbanas existentes, eventualmente rodeadas por projetos de reconstrução em tecido urbano ocupado. ⁽²¹⁶⁾

Se, no âmbito da cidade, o segundo período de após guerra demanda intervenções imediatas que podem justificar um pragmatismo de pensamento e de ação, igualmente é importante salientar o trânsito ocorrido na própria linguagem da arquitetura, com diferenças dentro da mesma matriz modernista.

Uma mudança notável no século 20 é a queda das ideias deterministas:

²¹⁶ Estas questões são debatidas na reunião CIAM IX (1953), realizada em Aix-en-Provence, na qual os arquitetos mais jovens (entre os quais Alison e Peter Smithson e Aldo van Eyck) mostram especial interesse por projetos nos quais a especificidade do lugar e sua cultura são valorizadas; a nova capital para o Estado do Punjab, Chandigarh, projeto de Le Corbusier, e o projeto para habitações do *ATBAT-Afrique* no Marrocos são dois dos projetos exibidos.

“à altivez crescente do século XVIII e XIX, que move dia a dia as fronteiras da ignorância e estende seu poder, armado de ciência e tecnologia, sucede uma crescente consciência dos limites. Logo as leis naturais, claras e precisas, e o comportamento maduro e geométrico da matéria são substituídos pela relatividade, pela indeterminação, o caos e a complexidade”. (217)

Os arquitetos racionalistas partiram de uma recusa do ornamento, enquanto a produção modernista permite identificar edifícios que, na leitura feita por Robert Venturi e Denise Scott Brown, que será retomada adiante, constituíam um objeto ornamental por si.

6.5. KITSCH

A socióloga Magali Sarfatti Larson (218) examina a matriz industrial do modernismo arquitetônico para situar o fenômeno do kitsch lembrando que, a partir da Revolução Industrial, novos usos no trabalho, no comércio, nos

²¹⁷ CORTIÑAS, Jorge. *“Buenos Aires 2050: el diseño dentro de cincuenta años”*. Em: SARQUIS, Jorge (org.). *“Teoría de la arquitectura y teoría del proyecto”*. Buenos Aires: Nobuko, 2003, p. 149. (trad. nossa).

²¹⁸ LARSON, Magali Sarfatti. *“Behind the postmodern facade: architectural change in late twentieth-century America”*. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 23.

transportes, no ensino, na saúde e no lazer constituíram uma demanda de projetos para os quais ainda não havia edifícios de referência. Nos âmbitos da produção e do lazer e cultura, as demandas vinham da parte da burguesia industrial e da parcela da classe média abastada.

Se, um por lado, o vínculo entre o kitsch e a arte culta fica evidenciado na sua própria constituição, em que o primeiro reproduz aquilo que esta última produziu, sua prosperidade é sustentada pela promoção da civilidade burguesa no momento de afluência.

Portanto, o fenômeno kitsch é caracteristicamente burguês, num quadro de expansão da sociedade afluente, em um cenário no qual todas as necessidades parecem poder ser satisfeitas. Essa sociedade, em condição de satisfazer todo tipo de necessidade, oferece, nas lojas, um número infinito de objetos a preços acessíveis. ⁽²¹⁹⁾

O capitalismo industrial coloca em marcha, nesse cenário, duas frentes de demanda; por um lado, as necessidades de fábricas e instalações industriais, dependentes de uma infraestrutura de ferrovias e suas estações, portos e seus atracadouros, armazéns e silos, itinerários encurtados com execução de pontes

²¹⁹ MENDINI, Alessandro. “*Per un’architettura banale*”. Texto de 30 out 1979, trad. nossa. Consulta digital. Acesso: 27-12-2009. Endereço: Atelier Mendini; <http://www.ateliermendini.it/index.php?page=1979-2>.

metálicas; por outro lado, as necessidades de lazer e cultura (teatros e salas de concertos), da administração pública (novas prefeituras e sede dos correios), do comércio (as primeiras lojas de departamentos). ⁽²²⁰⁾

Entre os efeitos da Revolução Industrial, está a aproximação aos novos materiais e novas tecnologias. No momento em que o trabalho dos arquitetos era, inicialmente, relegado ao âmbito do lazer e da afluência, distante, portanto, da produção industrial, a indústria produzia os novos materiais de construção dos quais o capitalismo industrial necessitava: ferro e aço, cimento e vidro. Os novos materiais e as novas tecnologias, inicialmente empregados apenas em edifícios industriais e utilitários, tornaram-se gradativamente objeto de curiosidade entre os arquitetos mais experimentais.

Outro efeito foi o fenômeno do *kitsch*, cuja constituição Greenberg examina detalhadamente na Parte II de seu ensaio de 1939. ⁽²²¹⁾ Greenberg raciocina a partir de ampliação enorme das pessoas em condição de ler, o que veio a estender essa faculdade a pessoas não necessariamente com repertório artístico e estético refinado. O camponês recém chegado à cidade, o operário e a

²²⁰ LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*, p. 24.

²²¹ GREENBERG, Clement. “*Avant-Garde and Kitsch*”. Em: “*Partisan Revue*”. 6:5 (1939), p. 34-49.

pequena burguesia aprendiam a ler funcionalmente, sem que isso lhes desse acesso automático à fruição cultural e artística existente na cidade.

Isto constituiu uma demanda cultural específica: as raízes ainda podiam remeter à produção do campo ou artesanal, mas essas populações agora integravam a cena urbana, sem acesso ao que a cidade oferecia para as elites. A resposta se cristalizou na produção de uma cultura *ersatz* (de compensação, de substituição) ou *kitsch*, na produção destinada às pessoas que não estavam em condição de atentar para os valores da cultura “genuína”, não obstante necessitadas de alguma fruição estética, artística e de lazer.

Se o kitsch é intimamente ligado a uma produção mecânica que pode ser colocada em marcha a partir de uma fórmula, seu pressuposto vai ser a proximidade com uma produção cultural cujos feitos e incorporações possam lhe ser subsidiários, em uma relação complementar.

Larson (²²²), no entanto, associa o kitsch, desde o início, a uma classe média em expansão; o camponês recém chegado, o operário e a pequena burguesia mencionados por Greenberg não passavam imediatamente a uma posição de consumidores a partir de sua mera presença na cidade: durante o século 19 e ao

²²² LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*. p. 24.

longo de boa parte do século 20, o poder aquisitivo da classe operária não permitia o consumo supérfluo.

Raciocinando na mesma linha de pensamento de William Morris, o *kitsch* do capitalismo industrial não é bem aceito pelos artistas modernos, ⁽²²³⁾ que, não obstante, se voltam para a cultura das massas enquanto objeto de investigação.

Na pintura, acontece uma reprodução de cenas do lazer urbano popular, ⁽²²⁴⁾ que ao mesmo tempo horroriza e atrai o público de elite, cuja concordância com a sociedade capitalista não incluía os padrões de gosto emergentes a partir da presença dos novos moradores das cidades. ⁽²²⁵⁾

Adicionalmente, o *kitsch* não tinha repercussão entre a elite, uma vez que se tratava de uma produção a cujos originais ela tinha acesso. Nas palavras de Greenberg, o *kitsch* "é experiência indireta e sensações falsificadas. O *kitsch* muda conforme o estilo, mas sempre permanece o mesmo; o *kitsch* finge não

²²³ LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*, p. 25.

²²⁴ A tela "Baile do moinho de la Galette" (*Bal du moulin de la Galette*) é exemplar. Obra do pintor francês Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Renoir retrata a reunião de pessoas comuns dançando, conversando, bebendo ou comendo; são pessoas de camadas sociais variadas, reunidas em Montmartre, ao ar livre; a ação acontece num domingo, o que evidencia a atividade de lazer. Óleo sobre tela, 1876, museu d'Orsay, Paris.

²²⁵ LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*. p. 25-26.

demandar nada das pessoas, a não ser seu dinheiro - nem mesmo o seu tempo"⁽²²⁶⁾.

A expressão alemã “*kitsch*” era usada, no mundo germânico de final do século 19, para qualificar ações ou objetos variados, tais como vender uma coisa em lugar de outra, produção artística de má qualidade ou a transformação de móveis velhos em móveis novos; na disseminação do uso palavra, consolidou-se um significado de negação do autêntico. Mendini⁽²²⁷⁾ propõe a seguinte compreensão, hoje, para a expressão: “*o autêntico em versão supermercado, ou seja, intencionalmente alterado por alguma coisa que torna a peça rara acessível a todos os bolsos: autenticamente falso*”.

Para além das questões de comercialização da produção do *kitsch*, Greenberg aborda sua condição de acesso a um maior público pela via de rebaixamento de repertório; ao exemplificar essa produção na cultura de massas, inclui a produção de “*pulp fiction*” e de música “*Tin Pan Alley*”:

“[...] aquilo a que os alemães dão o nome adorável de Kitsch: arte e literatura comercial e popular, com suas impressões em cores,

²²⁶ GREENBERG, Clement. “*Avant-Garde and Kitsch*”. Em: “*Partisan Revue*”. 6:5 (1939), p. 34-49.

²²⁷ MENDINI, Alessandro. “*Per un’architettura banale*”. Texto de 30 out 1979. (trad. nossa). Consulta digital. Acesso em 27-12-2009. Endereço: Atelier Mendini <http://www.ateliermendini.it/index.php?page=1979-2>.

capas de revistas, ilustrações, anúncios publicitários, livros de ficção bem impressos ou em papel jornal, quadrinhos, música popular, sapateado, filmes de Hollywood, etc., etc. Por algum motivo esse surgimento expressivo sempre foi aceito sem qualquer objeção. É hora de dar uma olhada em seus porquês e suas causas. [...] O Kitsch é um produto da Revolução Industrial que urbanizou as massas na Europa Ocidental e nos Estados Unidos e que estabeleceu o que é chamado de alfabetização universal". ⁽²²⁸⁾

As discussões sobre a produção do kitsch, pois, afastam-se dos estereótipos que a relacionam à categoria ambígua do mau gosto quando se procede a um aprofundamento na busca da identificação do fenômeno não apenas em referência ao “belo” e ao “não belo”, mas em sua globalidade. Isso acontece na abordagem do kitsch enquanto “fato social”, ⁽²²⁹⁾ passível de exame, também, a partir de sua relação com as instituições e a estrutura social.

6.6. PRECONCEITO E RESISTÊNCIA

²²⁸ GREENBERG, Clement. *Obra citada*, p. 34-49. (Trad. nossa).

²²⁹ MENDINI, Alessandro. *Obra citada*.

Sob essa diretriz, é interessante identificar que a burguesia buscava a segurança de “preconceitos antigos e veneráveis” ⁽²³⁰⁾ na tentativa de estabelecer uma separação de “proteção” entre a produção da civilização (relacionada ao lazer e da afluência) e aqueles da economia (produção relacionada à indústria). Isto caracteriza a intensificação da busca de embelezamentos tradicionais nas encomendas não voltadas aos usos da indústria, na condição de signos de riqueza que permitissem legitimar a autoridade de seus proprietários, marcando sua posição em uma cidade que, aos poucos, começava a abrigar uma pluralidade de códigos de comportamento.

Ainda que alguns burgueses instruídos tenham sido atraídos pela produção moderna, mobilizados por curiosidade ou por genuíno interesse, os governos das democracias burguesas refletiam a posição conservadora dos “conceitos previamente formulados, antigos e veneráveis”, escolhendo para a destinação pública enormes edifícios em estilo barroco ou neoclássico, com seus grandes espaços vazios que, ressalta Larson, “*simbolizavam o estado*” (*assim como nos regimes fascistas e socialistas burocráticos dos anos 1930*).

²³⁰ LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*, p. 27.

Argan (²³¹) recorda que a origem do revival é eclesiástica: do âmbito religioso passa ao estético. A arte, afinal, parece ser ligada em sua origem a uma concepção mítico religiosa do mundo e da vida. As retomadas religiosas, no entanto, recusam a hipótese revolucionária, bem como a utopia progressista; os revivals recusam o progressismo burguês, bem como a transformação revolucionária do sistema.

A época dos revivals coincide com a tomada de poder por parte da burguesia quando (e por causa disso) a evasão significa não estar de acordo com a forma de gestão de poder pela burguesia.

Esse quadro dá uma medida das tensões envolvidas no trabalho dos arquitetos que recebiam encomendas da elite do final do século 19: por um lado, estavam informados de novos materiais e novas possibilidades de tecnologia; por outro, conheciam de antemão as expectativas de seus contratantes.

Aos arquitetos que aceitavam as melhores encomendas, restava o uso das pedras e dos mármore (os materiais nobres) e a técnica construtiva convencional; a composição de fachada seria, nesse contexto, o limite máximo de exercício criativo, respeitados os padrões do léxico estilístico envolvido.

²³¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Obra citada*, p. 8-9; 14; 17.

Especificamente nessa época, outras possibilidades de resposta em projeto estavam em condição de ser vislumbradas, com uso de técnicas de construção e adoção de materiais novos ou em diferentes contextos de utilização. É possível imaginar que, sob a atuação dessas forças, a permanência das composições ecléticas e dos revivalismos pudesse parecer (mesmo que apenas a uma parte dos arquitetos) um propósito em dissociação com seu tempo.

“Mas para que a arquitetura mudasse em propósito e conteúdo, para que os arquitetos se envolvessem com o tema da habitação de massa, as políticas sociais (na verdade, as relações sociais) teriam de mudar. Enquanto isso, o progresso arquitetônico estava forçosamente limitado a montar ataques formais e encaminhar suas alternativas, ou puramente formais, ou utópicas”.⁽²³²⁾

Um sistema de produção é, assim, invocado na condição de panorama de fundo da atuação dos artistas e arquitetos progressistas submetidos ao duplo objeto de produção de uma arte que é antagônica à classe para a qual trabalham: aquele no qual uma classe está sempre procurando se apoderar, após domesticação, das novas formas que a vanguarda produz.

²³² LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*, p. 27. (Trad. nossa)

Larson (²³³) parte da teoria do historiador Thomas Crow, no ensaio “*Modernismo e cultura de massas nas artes visuais*” (²³⁴) para elaborar uma articulação entre cultura de massas e modernismo, na qual o alerta *constante* contra o objeto estereotipado seria o único caminho para a defesa da autenticidade.

A industrialização capitalista e as forças que fez aflorar foram, de fato, as forças motrizes da modernidade, e não teria sido possível aos arquitetos modernistas a busca de uma solução para o kitsch, isoladamente, enquanto paralelamente a isso aceitavam as vantagens da era da máquina. (²³⁵)

Para Broch (²³⁶), a arte que não é capaz de reproduzir a totalidade do mundo não é arte. Sua noção de kitsch estava associada à ideia de repetição; na produção do kitsch, com efeito, um objeto é copiado a partir daquele que o antecedeu. Sob

²³³ LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*, p. 26.

²³⁴ CROW, Thomas. “*Modernism and Mass Culture in the Visual Arts*”. Em: BUCHLOH, Benjamin (org.). “*Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers*”. Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

²³⁵ LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*, p. 26.

²³⁶ Hermann Broch, escritor austríaco (1886-1945). Suas obras mais conhecidas são “A Morte de Virgílio” (*Der Tod des Vergil*), publicada em 1945; e a trilogia “Os sonâmbulos” (*Die Schlafwandler*), publicada entre 1931 e 1932. Um traço constante em sua produção é a investigação das mudanças sociais em tempos de decadência cultural, o que permeia a narrativa da obra “Hofmannsthal e seu tempo” (*Hofmannsthal und seine Zeit*), escrita entre 1947 e 1950.

esse ponto de vista, o kitsch sempre é uma imitação, noção que Larson (²³⁷) adota para iluminar aquela arquitetura de composições e sobreposições exóticas e de *revivals* historicistas, o que entende como elementos decididamente participantes na produção do kitsch.

Broch parte de um pensamento racionalista, que não encontra justificativa para o recurso da associação sentimental e, portanto, irracional. O contexto em que Broch pensa sobre as questões estéticas é a Viena da convergência de debates e produções em qualidade e quantidade inusitadas. (²³⁸)

Os arquitetos modernistas compartilhavam a experiência do imediato após guerra; o impacto da Primeira Guerra pode ser visto como agente intensificador da percepção de urgência nas mudanças. Seus contatos com integrantes das vanguardas artísticas sobreviveram à guerra, permitindo a sobrevivência da noção de uma capacidade transformadora da arte.

²³⁷ LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*, p. 26.

²³⁸ Na arquitetura, Adolf Loos (1870-1933) e Otto Wagner (1841-1918); na pintura, Gustav Klimt (1862 - 1918), Oskar Kokoschka (1886-1980) e Egon Schiele (1890-1918); na filosofia, Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e os positivistas lógicos do “Círculo de Viena” (*Wiener Kreis*); na psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939); na literatura, Hugo von Hoffmannsthal, Karl Kraus (1874-1936), Robert Musil (1880-1942), Rainer Maria Rilke (1875-1926) e Arthur Schnitzler 1862-1931, na literatura; na produção musical, Gustav Mahler (1860-1911) e a “Escola de Viena”: Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) e Anton Webern (1883-1945).

Sobretudo, partilhavam com artistas e pensadores uma fé ideológica na tecnologia e na racionalização [...] que pode ser resumida como “*a ideia de tecnologia enquanto árbitro social*”.⁽²³⁹⁾

6.7. RACIONALISMO

Mendini avança no exame dessa fé ideológica na tecnologia ao lembrar que dela decorre uma óbvia reação ao objeto inútil e sua proliferação; esta posição configura um claro antagonismo com o kitsch. E prossegue, especulando sobre os limites do funcionalismo que elabora uma racionalidade embasada no conceito de função:

“A beleza emerge da adaptação de um objeto ao seu próprio escopo (Gropius). Em oposição ao kitsch, é proposto o emprego justo dos meios para a obtenção dos fins. Mas quais fins? Os funcionalistas não conseguem fornecer uma resposta. Desse vazio tira proveito o homem-kitsch que, através dos princípios da

²³⁹ LARSON, Magali Sarfatti. *Obra citada*. p. 32.

estética industrial vai abrir as portas ao neo-kitsch. Paradoxalmente, o racionalismo funcional se transforma nas aberrações da funcionalidade, da hiperfuncionalidade da inovação técnica". ⁽²⁴⁰⁾

Muito antes, no entanto, da preocupação com a hiperfuncionalidade pensada por Mendini, já estavam dispostos os elementos para uma reação contra a proliferação do inútil, associada à aceitação do objeto técnico tal qual se constitui.

A função coordenada à utilidade, a beleza abstrata advinda do atendimento funcional, a honestidade na escolha dos materiais e em seu tratamento, a receptividade às novas tecnologias; o rebatimento desses princípios aparece no campo da arquitetura, exemplificado por Mendini, que salienta essa convergência de circunstâncias sustentando as propostas da parede de concreto de Le Corbusier e das superfícies não articuladas dos anos 1930.

²⁴⁰ MENDINI, Alessandro. *Obra citada*. (Trad. nossa).

7. SEM SÍNTESE

7.1. FORMA / FUNÇÃO

Nos Estados Unidos, precisamente em Chicago e em seguida em Nova York, o emprego das estruturas metálicas para edificações em altura era adotado desde a metade final do século 19. A frase, atribuída ao escultor Horatio Greenough (1805–1852), “a forma segue a função” (*form follows function*) encerra um princípio difundido por Louis Sullivan (1856-1924) a partir de seu artigo “*The tall office building artistically considered*”, publicado em Lippincott's Magazine em março de 1896. O emprego de tecnologia contemporânea na construção de edifícios de escritórios, mas, igualmente, pontes ou viadutos, integrava uma preocupação com a obra enquanto objeto; portanto, em uma circunstância distinta da preocupação já identificável na Europa, no mesmo período, quando as reflexões contemplavam os edifícios, mas também a cidade, a industrialização e as transformações sociais. Os anos 1920, marcados pela especificidade de um

momento intrinsecamente ligado à presença da máquina, acolhem um debate rico em torno de distintos núcleos de pensamento e prática artística, tais como o De Stijl holandês; as várias manifestações expressionistas na Alemanha, Áustria, Dinamarca e República Tcheca, que adentraram os anos 1920; o Construtivismo russo e a Bauhaus alemã. A riqueza das contribuições aportadas por estes movimentos propiciou um questionamento, por parte dos arquitetos, de sua atuação profissional enquanto a formação acadêmica nos moldes Beaux-Arts era colocada em questão.

Nesse panorama são constituídos os CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), em La Sarraz, 1928. Era parte integrante do pensamento dos CIAM que a arquitetura estava em condição de instrumentalizar a melhoria do bem estar social, o que a investe de uma função mediadora entre uma agenda social e o acolhimento das novas possibilidades tecnológicas, para que possa agir como força motriz de uma transformação sem precedentes. Sem precedentes, igualmente, é a situação na qual as novas formas arquitetônicas já não se caracterizam pela oposição a um movimento anterior, mas estavam, naquele momento, apontando para outra via de ruptura.

Na fase entre as duas guerras os CIAM preocupam-se com as várias produções modernistas para subsídio a princípios e recomendações de produção:

funcionalismo, uso das tecnologias recentes, exclusão do supérfluo, abordagem racional e valorização da produção seriada; esse ideário não abre espaço ao ornamento de arquitetura das composições integrantes dos esquemas historicistas. A Carta de Atenas, redigida na conclusão do CIAM IV em 1933, cuja publicação ocorreu em 1943, contempla a noção de uma resposta arquitetônica universal mesmo que em lugares, condições, culturas e contextos diversos: não há lugar, em tal abordagem, para a invocação de qualquer historicismo.

Vinte anos mais tarde acontece o CIAM IX, no qual uma nova geração de arquitetos necessariamente preocupada com o momento do após guerra coloca em questão a ortodoxia da Carta de Atenas propondo um redirecionamento. Alison (1928-1993) e Peter Smithson (1923-2003) e seus colegas enxergam, naquelas propostas dos anos 1920, uma arquitetura que priva as populações de suas relações de vizinhança, ignorando a necessidade humana básica de pertinência a um espaço ou a um grupo de pessoas, com danos incidentes sobre a estrutura das comunidades. A dissensão dos Smithsons é formalizada em 1956, quando o grupo se separa formalmente do CIAM e, em seguida, constitui outro núcleo teórico importante, o Team X.

A produção dos Smithsons visava à restituição do sentido comunitário mediante estratégias projetuais tais como a proposta de passarelas que funcionariam

como simulação de ruas aéreas. A expectativa era de retomar, naquelas galerias, a vida de rua suprimida no ideário da Carta de Atenas. Em 1961, Jane Jacobs (1916-2006) publicou *“Morte e Vida de Grandes Cidades”* ⁽²⁴¹⁾ na qual comparava bairros tradicionais a áreas urbanas planejadas e recentemente construídas identificando uma perda de qualidade de vida nestas últimas.

7.2. VENTURI

O paradigma que animava a arquitetura até os anos 1960, apesar das críticas levantadas a partir dos anos 1950, era o de uma arquitetura que não apenas não escondesse suas funções, mas também que as tornasse o mais possível visíveis, tornando *“a cidade e seus prédios instantaneamente legíveis”*. ⁽²⁴²⁾ Num primeiro momento, Robert Venturi e Denise Scott Brown denunciaram o paradigma modernista como cínico e aborrecido. Nesse panorama de revisão das

²⁴¹ JACOBS, Jane. *“Morte e vida de grandes cidades”*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. O título da publicação em inglês, *“Death and Life of Great American Cities”* faz referência explícita às cidades norte-americanas.

²⁴² MOUSSAVI, Farshid, KUBO, Michael. *“The function of ornament”*. Barcelona-Nova York: Actar, 2006, p. 6.

experiências de matriz modernista, o arquiteto norte-americano Robert Venturi (1925-) publica as obras “Complexidade e Contradição em Arquitetura” (*Complexity and Contradiction in Architecture*) em 1966 e, posteriormente, “Aprendendo com Las Vegas” (*Learning from Las Vegas*) em 1977, em co-autoria com Denise Scott Brown e Steve Izenour. Nesta última obra, os autores buscam demonstrar a falibilidade do princípio da forma advinda do atendimento à função, o que reintroduz no debate as questões relacionadas ao valor simbólico da forma arquitetônica. Identificam na cidade de Las Vegas uma sobreposição, constituída pelas decorações, pelos detalhes nas fachadas e pelos signos da publicidade que reapresenta a componente icônica que os princípios modernistas tinham, através da valorização da forma advinda do restrito atendimento à função, retirado de cena.

Em “*Aprendendo com Las Vegas*” é proposta uma ruptura entre função e representação, com acolhimento da contradição (entre espaço, estrutura e programa, por um lado, e da representação, por outro) resultante enquanto potencial criativo de instrução da forma arquitetônica. Sob esse ponto de vista, o procedimento modernista de gerar expressão a partir da ordenação interna dos edifícios excluía as expressões culturais, tais como a produção “*ready-made*”, o que permitia à arquitetura comunicar-se com um público mais amplo. Venturi, interessado pela produção da arte pop, valoriza a possibilidade, oferecida pela

especificidade formal daquela cidade: a recontextualização de objetos comuns.

(²⁴³)

Ao longo da *Strip*, os painéis publicitários, para fruição do observador dentro de um automóvel em velocidade, obrigatoriamente eram executados em grandes tamanhos. Ocorrem uma convergência entre arte pop, publicidade e consumo, em um lugar de evasão (em oposição ao lugar do cotidiano), profusamente decorado, proporcionando informações múltiplas (cores, formas, luzes e brilhos) que devem ser processadas sensorialmente pelo visitante.

7.3. HOLLEIN / STIRLING

Ao receber a encomenda para a elaboração do projeto para a Joalheria Schullin (1972), em um pequeno lote urbano em Viena, Hans Hollein (1934-) elabora uma fachada com uso de ornamentos, para um comércio de ornamentos, com recontextualização intencional no uso e tratamento dos materiais. A uma

²⁴³ DI STEFANO, Elisabetta. *Obra citada*, p. 23.

edificação existente, o arquiteto sobrepõe camadas de revestimento contrastantes na criação de superfícies internas e externa com um resultado que propõe algumas surpresas, a começar pelo emprego adjacente de materiais nobres (mármore e bronze) e não nobres (laminados e plásticos). A opção por revestimentos polidos nas pedras e nos metais confere à fachada brilhos e reflexos que, uma vez sensorialmente apreendidos pelo observador, podem ser rapidamente associados à ideia de jóias ou bijuterias, o que torna supérflua uma sinalização gráfica que esclarecendo o tipo de comércio desenvolvido dentro daquela loja. Neste exemplo, ainda que o arquiteto proponha uma transgressão no uso dos materiais, permanece válido o princípio clássico segundo o qual a expressão externa da obra reflete seu interior.

Enquanto *“Aprendendo com Las Vegas”* é publicado, algumas produções arquitetônicas já incorporam elementos arquitetônicos recontextualizados. O arquiteto James Stirling (1926-1992) tem uma trajetória exemplar: seu projeto para a Escola de Engenharia da Universidade de Leicester (1959-1963, em colaboração com James Gowan) claramente apresenta respostas formais em conformidade com o pensamento racional, resultando em uma composição de volumes geometricamente simples, associada a uma ressonância brutalista na opção por ressaltar parte dos equipamentos técnicos. Quando vence o concurso para a ampliação da Staatsgalerie de Stuttgart, Stirling desenvolve um projeto

com uma linguagem bastante diversa. O projeto (Neue Staatsgalerie, 1977-1983) busca estabelecer uma relação com o edifício neoclássico já existente no local, a antiga sede da instituição (²⁴⁴), do qual toma as referências de repertório clássico, que repropõe em contextos novos, seja no emprego do material clássico (por exemplo, as placas de mármore travertino), seja mediante a intencional alteração da proporção dos objetos ou em seu tratamento cromático. Stirling, aqui, dá continuidade aos princípios da retórica: suas escolhas de material e de ornamento visam a trazer relevo a determinadas informações de projeto. Sob essa perspectiva, está mantido o princípio do *decorum* para além da escolha do repertório estético. Observa Di Stefano que

“[...] hoje, como na antiguidade, o problema da escolha do material e do ornamento é um problema de retórica ou, em termos modernos, de comunicação. Ainda que o material sempre tenha sido considerado um importante medium expressivo, capaz de conferir ao edifício um caráter determinado, em algumas soluções arquitetônicas mais experimentais de nosso tempo, o princípio do prépon/decorum é desarticulado”. (²⁴⁵)

²⁴⁴ Alte Staatsgalerie, 1838-1843; projeto de Georg Gottlob Barth (1777-1848).

²⁴⁵ DI STEFANO, Elisabetta. *Obra citada*, p. 24. (Trad. nossa).

7.4. GEHRY

Em 1978, Frank Gehry projeta e faz construir a ampliação de sua casa em Santa Monica. O projeto voluntariamente inclui uma pesquisa de materiais, com adoção de folhas metálicas onduladas e telas metálicas; nesse exemplo, materiais são usados em outro contexto. Naquele bairro onde a casa de Gehry está situada, metais corrugados e telas talvez possam ser encontradas em depósitos ou áreas para abrigar equipamentos, no fundo dos quintais ou ao lado das garagens: não se trata de matérias nobres e, portanto, “convenientes”. Para além daquele bairro, esses mesmos materiais podem ser encontrados nas áreas mais carentes da cidade, em uma situação na qual o orçamento impõe sua escolha – mas não é isso que mobiliza Gehry em sua opção.

Venturi examina a relação entre os arquitetos modernos (Wright, Gropius) e os elementos convencionais, apontando para uma apropriação limitada de formas existentes: ou a completa rejeição, sob a alegação de serem objetos obsoletos ou banais, ou sua adoção por simbolizarem a progressiva ordem industrial; no entanto, raramente o elemento comum foi utilizado de modo incomum. Para Venturi,

“foi Le Corbusier quem justapôs objetos trouvés e elementos banais, como a cadeira Thonet, a cadeira de diretor, os radiadores em ferro fundido e outros objetos industriais, às formas sofisticadas de sua arquitetura sem qualquer senso de ironia. A estátua da Virgem do século XIX dentro da janela da parede leste da Capela de Romchamp é um vestígio da antiga igreja que existiu no local. Além de seu valor simbólico, representa um objeto banal de escultura nitidamente realçado por seu novo ambiente”. ⁽²⁴⁶⁾

Diferentemente dos exemplos nos projetos acima caracterizados de Hollein e Stirling, Gehry coloca em questão, nessa pequena obra, não apenas a adequação no uso dos materiais, mas igualmente seu comparecimento na composição formal; isso é obtido mediante o deslocamento do emprego de materiais tradicionalmente “convenientes” em uma área secundária ou de serviços para o corpo principal da edificação. Esse exemplo permite iluminar um caminho alternativo para a pesquisa arquitetônica ao incorporar, na fachada de uma obra em um bairro de classe média, *“elementos do universo dos signos degradados e comprometidos da paisagem urbana das periferias e das zonas marginais”.* ⁽²⁴⁷⁾

²⁴⁶ VENTURI, Robert. *Obra citada*, p. 48-49.

²⁴⁷ PRESTINENZA PUGLISI, Luigi. *“This is tomorrow: avanguardie e architettura contemporanea”* Turim: Testo & Immagini, 1999, p. 2. (Trad. nossa). No primeiro capítulo do ensaio, Puglisi (1956-) refere-se à cultura “radicale”. A expressão *architettura*

Prestinzenza Puglisi adota, para tal recurso criativo, a denominação *cheapscape*, uma forma contraída da expressão *cheap landscape* (paisagem não nobre, paisagem de baixo custo) e, a partir dessa experiência de reposicionamento, por parte do arquiteto, face ao princípio do *decorum*, enumera três consequências:

- Possibilidade de renovação na pesquisa arquitetônica, removendo antigas atitudes e investindo-a de uma linguagem mais flexível e aderente à realidade dos fatos, por estar menos comprometida com os cânones estilísticos e os recursos retóricos consolidados.
- Nova sensibilidade para as formas e materiais contemporâneos; materiais descontextualizados, cujas potencialidades expressivas inusitadas não tenham ainda sido comprometidas por valores conotativos cristalizados ao longo do tempo.

Nova sensibilidade voltada a uma paisagem urbana constituída por materiais pobres e comuns, o que desloca o juízo da ordem do “belo” para a ordem do

radical identifica os arquitetos associados às mostras de *Superarchitettura* e aos grupos *Archizoom* e *Supertudio*, com articulação entre produção teórica e práticas experimentais e difusão de textos através das revistas *'Domus* e *'Casabella'*. O fenômeno "radical" integra os movimentos de rebelião disciplinar que acontecem na Europa em meados dos anos 1960. Puglisi identifica nos “radicais” italianos a introdução de novas vias de abordagem do fenômeno arquitetônico a partir da decisão de ruptura com um ensino ainda subsidiado pelas ideias modernistas. Os integrantes iniciais do grupo “radical”, posteriormente, estabeleceram caminhos individuais em sua pesquisa e prática profissionais.

“verdadeiro/existente”; com respeito ao objeto, sua condição real é o seu *ser-
assim* e não de outra forma: sem máscaras estilísticas . (248)

7.5. DOIS PROJETOS

O *cheapscape* proposto por Gehry (1929-) retoma a linhagem das experiências com os objetos prontos (*ready-made; objets « tout fait »*) de Marcel Duchamp (1887-1968) e a descontextualização dadaísta (1916-1925) (249), bem como a referência à arte pop, a qual era familiar a Gehry. Com o artista plástico sueco Claes Oldenburg (1929-), Gehry já havia realizado um projeto no qual a descontextualização da forma era evidente. O jogo articulado entre significado e contexto é caracterizado, por Venturi, na arte pop:

“O pintor pop dá um significado incomum a elementos comuns mudando-lhes o contexto ou aumentando-lhes a escala [...] antigos lugares-comuns em novos contextos adquirem ricos

²⁴⁸ PRESTINENZA PUGLISI, *Obra citada*, p. 2-3.

²⁴⁹ Obra exemplar: “Roda de bicicleta” (*Roue de bicyclette*), Marcel Duchamp, 1913. Roda de bicicleta sobre pintada na cor preta sobre uma banquetta branca.

significados que são ambigualmente velhos e novos, banais e brilhantes”. (250)

A produção de Oldenburg, a partir dos anos 1960 e de uma aproximação com a arte pop, inclui objetos de uso cotidiano propostos em tamanhos e lugares diferentes (251), e sua produção utiliza técnicas que permitem explorar os paradoxos sensoriais e, assim, chegar a uma espécie de reviravolta nas expectativas do observador: “o comestível enrijecido, o metálico amolecido, o banal e o manual transformados em monumentos”. (252)

O projeto realizado por ambos foi o edifício para uma agência publicitária no qual a articulação entre dois núcleos de escritórios, com resoluções formais distintas, é feita por um edifício-escultura na forma de um grande binóculo, (253) que funciona igualmente como acesso de veículos e pedestres. Na concepção de

²⁵⁰ VENTURI, Robert. “Complexidade e contradição em arquitetura”. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 49.

²⁵¹ Uma obra exemplar é “Baton (montado) sobre esteira de tração” (*Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks*) A versão original (1969) foi elaborada com guias de compensado com a parte superior constituída por um balão de vinil vermelho que, uma vez inflado, permitia à escultura revelar seu sentido. Em 1974 a obra foi reconstruída com materiais mais sólidos: aço *corten* e alumínio na base, fibra de vidro na parte superior. Localização: New Haven, Connecticut: pátio do Morse College, Universidade Yale.

²⁵² DI STEFANO, Elisabetta. *Obra citada*, p. 24.

²⁵³ Chiat Day Building, 1985-1991. Contratante: agência Chiat\Day. A agência de publicidade fez construir a edificação para sediar seu escritório na costa oeste norte americana; hoje já não mais ocupa o edifício e se chamaTBWA\Chiat\Day.

edifício-escultura, a imagem está sobreposta ao objeto. O projeto exemplifica uma mudança de posições que coloca em crise a delimitação rigorosa dos âmbitos disciplinares: existe, aqui, uma permeabilidade entre as produções de objetos de arquitetura ou design e objetos de escultura ou pintura. Quando instada a evidenciar seu aspecto utilitário, a arquitetura dificilmente estaria em condição de acolher esse aporte para além de seu âmbito, a não ser em formulações muito precisas, nas quais o comparecimento da produção de cada disciplina estivesse, desde o início da concepção do projeto, delimitado.

Em *“Complexidade e contradição”*, Venturi ⁽²⁵⁴⁾ invoca a atuação do arquiteto para exemplificar a noção de contexto: a tarefa do arquiteto seria a organização de um todo obtido através de partes convencionais com a introdução, a seu critério, de novas partes quando as antigas não se mostrarem suficientes. Os conceitos da psicologia sustentam a ideia de que o contexto contribui para o significado (neste exemplo, o significado de uma das partes constituintes de um todo); assim, a mudança de contexto pode ocasionar uma mudança de significado. Na prática arquitetônica, ao agir sobre a organização das partes, o arquiteto pode deslocá-las para contextos não significativos dentro do todo do projeto. Ao fazê-lo, pode até mesmo servir-se dos lugares-comuns para obter

²⁵⁴ VENTURI, Robert. *Obra citada*, p.48.

novos efeitos: as coisas familiares, vistas em um contexto não familiar, tornam-se perceptivamente diferentes a partir do estranhamento (²⁵⁵) vivenciado pelo observador.

A mesma agência Chiat\Day encomenda a reestruturação de sua sede em Nova York ao arquiteto e designer italiano Gaetano Pesce (1939-) em 1994. De certo modo, a experiência repercute o trabalho de Hollein para a joalheria austríaca, na busca, nas características da atividade que os espaços abrigam, de princípios norteadores da intervenção arquitetônica. Como em um procedimento clássico, existe uma associação entre escopo da obra e forma resultante; a diferença, no entanto, incide sobre a amplitude do exercício. Se o manual clássico propunha uma diretriz para vários projetos similares, agora a fórmula é desenvolvida para um único projeto.

Assim como Gehry, Pesce igualmente pesquisava, desde os anos 1960, objetos propostos em outros contextos, (²⁵⁶) bem como usos reciclados para materiais. Prestinzenza Puglisi ressalta, em tais pesquisas, um propósito de documentar o

²⁵⁵ O estranhamento é um dos procedimentos recorrentes das vanguardas artísticas das primeiras décadas do século 20, sobretudo, após as postulações do formalista russo Victor Chklovski (1893-1964), o que, portanto, é essencialmente uma atitude moderna.

²⁵⁶ Por exemplo, a luminária *Moloch*, reprodução de uma antiga luminária de plano de trabalho em escala grande o bastante para transformar o objeto em uma luminária de chão. Projeto 1970-1971, metal e aço, dimensões aproximadas em cm: 230 x 287 x 86 cm.

próprio tempo e dotar a arquitetura de nova energia através da metabolização dos próprios objetos, em busca de *“otimismo, prazer, inovação e curiosidade”*.⁽²⁵⁷⁾

Venturi lembra que a prática de novas combinações, nas quais determinados elementos podem estabelecer significados contraditórios em novos contextos, não constitui um experimento recente:

“O valor de tais significados contraditórios foi reconhecido tanto na arquitetura evolucionária quanto na revolucionária – desde as colagens de fragmentos da arquitetura pós-romana, a chamada arquitetura Spolium, na qual capiteis de colunas” são usados “como bases, por exemplo, até o próprio estilo Renascença, onde o antigo vocabulário romano clássico foi empregado em novas combinações”.⁽²⁵⁸⁾

Uma agência de publicidade necessariamente desenvolve atividades relacionadas à criatividade, o que é levado em consideração por Pesce ao aceitar a encomenda, que, adicionalmente, buscava colocar em prática um arranjo espacial com abolição do posto fixo e adoção de um ambiente flexível; os

²⁵⁷ PRESTINEZA PUGLISI, Luigi. *“This is tomorrow”*, p.3.

²⁵⁸ VENTURI, Robert. *Obra citada*. p. 49-50.

funcionários estariam em um fluxo constante; conforme a solicitação de momento, deveriam se aproximar do equipamento mais próximo adequado a seu desempenho.

O projeto foi elaborado mediante a utilização de esquemas cromáticos e formais, além de minuciosa escolha materiais, que agregassem elementos de outros contextos, resultando em um ambiente investido de forte impacto icônico. ⁽²⁵⁹⁾

O arranjo sem lugares fixos de trabalho resultou em grande economia espacial e o ambiente carregado de informação formal e cromática pareceu, aos proprietários, adequado a uma empresa que trabalha com a comunicação por imagens.

A criatividade que pode sacrificar o objeto útil pelo objeto supérfluo seria uma estratégia funcional no panorama contemporâneo de produção arquitetônica, na hipótese formulada por Prestinenza Puglisi:

“[...] a criatividade não é mais justificável como fuga de uma estrutura produtiva articulada por leis abstratamente racionais (por exemplo, aquelas iluminadas pelo funcionalismo), mas uma

²⁵⁹ O que fica exemplificado na aplicação de resina nas cores vermelha, azul e amarela delimitando os campos de um desenho com forma de rosto e, igualmente, em uma grande flecha que orienta a entrada; na superposição de monitores superpostos constituindo a parede de uma mediateca; e presença de um buraco de plástico que se assemelha à boca das bonecas infláveis à venda em qualquer lojas de artigos eróticos.

estratégia perfeitamente funcional para esta sociedade pós-moderna”. ⁽²⁶⁰⁾

7.6. DECORUM / SENSORIALIDADE

Alessandro Mendini (1931-) escreve em 1996 um ensaio ⁽²⁶¹⁾ no qual examina a questão dos objetos comuns, à venda no comércio, em que consegue identificar resposta a um uso prático, mas não um valor antropológico. Sem tal investimento, não é possível constituir um sistema de utopias e nem apostas projetuais em condição de transformar aqueles objetos em portadores de uma narrativa. O percurso insensível e veloz completado até o momento pelos objetos da época industrial não soube conservar a poética dos objetos antigos, dos instrumentos de ritos antropológicos, ao longo da lenta transformação das épocas. Mendini identifica, nas pesquisas contemporâneas de design, a

²⁶⁰ PRESTINENZA PUGLISI, Luigi. *This is tomorrow*, p. 4.

²⁶¹ MENDINI, Alessandro. “*Duemila, da che parte stare. Guida per un elenco di oggetti degni di entrare nel prossimo millennio*” (Ano dois mil, de que lado estar. Guia para um elenco de objetos dignos de entrar no próximo milênio). Em: “*Domus*”, Nº 786, 1996, p. 60.

recuperação da matriz que associa o uso dos objetos ao comportamento cerimonial:

“Está bem aqui o princípio do decorum: no sentido de que cada objeto induza a específicos gestos decorosos, uma etiqueta dos movimentos, uma naturalidade de ritmos vitais. [...] Hoje o esforço a ser feito consiste em trazer para dentro do frio império funcionalista a tépida calma atemporal de um ritual mediado [...] O escopo é aquele de submergir o violento consumo das coisas em um fluxo narrativo, evocativo, psíquico e emotivo. Para que o homem hipermoderno possa passear no universo dos objetos como em uma Odisseia infinita [...]”. ⁽²⁶²⁾

Esta reflexão para o âmbito do *design* pode facilmente ser incorporada às questões relacionadas à arquitetura: a ação de projetar não está circunscrita ao perímetro específico e disciplinar dos projetos, mas participa da invenção de modelos de vida tais como as cerimônias, os afetos, e as compreensões; assim, deveria contemplar alguns deslizamentos transdisciplinares que a subsidiem visando à produção de arquitetura consciente da narrativa em que se insere. Isto permitiria caracterizar a redescoberta do objeto em toda sua complexidade: como símbolo emblemático que interage com a consciência e com as funções sensoriais.

O objeto, pensado também em vínculo com seus valores relacionais, vai permitir a estes uma atuação enquanto meio de inserção de cadeias de significações, o que seria retirado do processo caso a investigação fosse animada apenas pela

²⁶² MENDINI, Alessandro. *Obra citada*, p. 60. (Trad. nossa).

racionalidade pura. Ao propor um novo sentido do *decoro* dos objetos, Mendini não caracteriza uma transgressão ao princípio do *decorum*; ao contrário, postula sua redescoberta, o que pode ser exemplificado na arquitetura, quando, em seus processos de concepção, acolhe valores sensoriais em seus processos de concepção, quando emprega materiais comuns ou banais em novos contextos, ou mesmo quando volta sua atenção para a produção do kitsch.

Ao longo das diversas articulações históricas entre *decorum* e ornamento, o *decorum*, na condição de um princípio, vai encontrar uma via de expressão de suas diretrizes através das ideias que informam o debate arquitetônico em um determinado período: o *decorum* nas formulações de Alberti (²⁶³) não está enunciado como o *decorum* pensado por autores que se detiveram sobre o tema em outras épocas, ainda que não seja aqui invocada a complexidade das formulações albertianas. (²⁶⁴)

²⁶³ Di Stefano recorda a obra ‘*De re aedificatoria*’ para examinar a definição de ornamento em Alberti: “*espécie de beleza auxiliar ou de complementação*”, ou ainda de “*atributo acessório, adicional*” (ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria* II, 1 apud DI STEFANO, Elisabetta, *Obra citada*, 2006, p. 25-26). Alberti não atribui um valor negativo ao ornamento, mas sim ao uso que dele se faz; mas, se a decoração é compreendida como um adicional de beleza, está colocada a questão do limite até o qual seria lícito utilizá-la. Para iluminar essa questão, é invocado o conceito de *decorum* na regulamentação da ornamentação dos edifícios segundo as formas de vida dos habitantes ou as funções que abrigam. Assim, Alberti condena os elementos embelezadores apenas se reduzidos ao adorno exterior, o que impediria a apreciação da beleza na simplicidade da forma. (“*A condenação ao uso incorreto do ornamento é moral antes de ser estética*”. ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria* II, 1 apud DI STEFANO, Elisabetta, *Obra citada*, 2006, p. 25-27). Uma elaboração mais detalhada é apresentada em DI STEFANO, Elisabetta. “*L’altro sapere: bello, arte, immagine in Leon Battista Alberti*”. Palermo: Centro Internazionale Studi di Estetica, 2000, p.41-68.

²⁶⁴ Di Stefano identifica um ornamento, na teoria albertiana, ao mesmo tempo dotado de poder e essencial: o elemento supletivo toma lugar onde havia uma falta originária porque a estrutura, que não é perfeita em si, é passível de acréscimos posteriores; assim, o ornamento integra-se à estrutura, colocando um fim a qualquer contraposição entre

Quando as referências do projetista já não podem mais ser encontradas na nudez funcional do produto industrial da Bauhaus, o *decorum* redescoberto já não incide tão fortemente sobre as “*relações [...] solucionadas internamente ao objeto, tais como os sistemas proporcionais, a harmonia, as articulações tectônicas*”⁽²⁶⁵⁾ à medida que as referências para a arquitetura deslocam-se do ideal de uma organização estruturada da sociedade para a investigação da capacidade de relações entre os objetos, ou mesmo da valorização de suas características passíveis de experiência pela via sensorial.

A valorização da esfera sensorial, por outro lado, não constitui um fenômeno contemporâneo no pensamento arquitetônico: basta pensar na utilização intencional dos efeitos da luminosidade natural na arquitetura da época medieval, na qual a “*fulgência dos interiores com mosaicos acentua o aspecto sensorial da decoração*”; [no entanto] “a estética do sensorial atinge seu apogeu no Barroco, quando predomina o gosto do excessivo, do vistoso, do magnífico”.⁽²⁶⁶⁾

decoração e funcionalidade. As considerações albertianas sobre a coluna exemplificam a complexidade de sua elaboração: a coluna nasce pela necessidade histórica de sustentação, mas é depois valorizada por suas qualidades estéticas, a ponto de se tornar o mais ornamental elemento arquitetônico. (ALBERTI, Leon Battista. *De re aedificatoria* VI, 13 *apud* DI STEFANO, Elisabetta, *Obra citada*, 2006, p. 27). Sob tal enunciação, o estatuto da coluna assume valor duplo: por um lado, a coluna, mesmo isolada, constitui elemento decorativo autônomo; por outro, sempre investida de valor estrutural, integra a sustentação da cobertura dos edifícios, o que evidencia um duplo papel do *ornamentum*: elemento aditivo e, conjuntamente, constitutivo da beleza.

²⁶⁵ PRESTINENZA PUGLISI. *Obra citada*. p. 5.

²⁶⁶ DI STEFANO, Elisabetta. *Obra citada*, p. 31.

7.7. NOVOS PROJETOS

Um exame da produção desenvolvida nos últimos anos do século 20 permite a identificação de obras em que o conceito de totalidade orgânica foi colocado em crise. Sob essa perspectiva, a lógica da unidade (a obra como síntese) é deslocada pela lógica do contato (a obra como colagem): as obras constituem um todo composto por partes heterogêneas. O projeto para a Mediateca de Sendai (²⁶⁷) coloca lado a lado volumes geométricos e não geométricos, em tubos estruturais com formas diferentes entre si, cujas seções se expandem ou se contraem ao longo de sua dimensão vertical. As quatro fachadas não se interceptam nas arestas do volume resultante, resultando em um volume "aberto", o que funciona enquanto metáfora de um espaço contínuo de fluxos em um prédio concebido como sistemas independentes reunidos.

Mesmo naqueles projetos em que um princípio ordenador está encarregado de conduzir a composição das partes integrantes é possível identificar uma

²⁶⁷ Mediateca em Sendai, Japão (2000). Arquiteto: Toyo Ito (1941-).

mudança no emprego de materiais, agora pensados não mais para o atendimento de uma única função.

No museu Kiasma (²⁶⁸) o uso de materiais explora suas possibilidades de articulação pela via de tratamentos específicos, prevendo que os mesmos mudem de características ao longo do tempo e possam incorporar reflexos, espelhamentos e alterações de luminosidade natural, interna e externamente, ao longo dos dias e das estações do ano, para investir a obra de maior expressão sensorial (²⁶⁹). A investigação dessas técnicas tem o propósito de estabelecer um relacionamento com a cidade de Helsinque, cuja imagem é refletida sobre as superfícies do museu e em seu espelho d'água na mesma medida em que o museu é refletido nas águas da baía de Töölön e oferece à cidade uma silhueta

²⁶⁸ Museu de Arte Contemporânea Kiasma, Helsinque (1993-1998). Arquiteto: Steven Holl (1947-).

²⁶⁹ A parede-cobertura curva é recoberta por placas de zinco, encomendadas em composição com partículas de titânio e cobre, desgastadas para que sua superfície, assim irregular, possa escurecer e mudar suas características ao longo do tempo. O alumínio existente nas superfícies verticais do prédio foi manualmente lixado em movimentos horizontais, para explorar sua capacidade de refração de luz. As grandes superfícies transparentes são constituídas por blocos de vidro de uso industrial, encomendados sem dióxido de ferro para evitar a cor esverdeada, permitindo melhor reprodução de luz natural nas áreas expositivas; as superfícies de vidro, adicionalmente, foram lixadas com pó de dióxido de alumínio e silicone para obtenção de pequenas superfícies prismáticas que, igualmente, exploram os efeitos de refração da luz. As superfícies das fachadas norte e sul são compostas por placas de latão tratado com ácido em altas temperaturas, o que lhes confere textura irregular e cor avermelhada.

distinta conforme a luminosidade natural que incide sobre o prédio, ou a partir de sua iluminação interna (à noite e, especialmente, durante os longos invernos).

Dois projetos de Rem Koolhaas realizados na França, Villa Dall’Ava ⁽²⁷⁰⁾ e Euralille, ⁽²⁷¹⁾ são lembrados por Prestinzenza Puglisi ⁽²⁷²⁾; trata-se de duas intervenções em escalas completamente distintas. Não obstante, nas duas obras é possível identificar a noção de uma produção em que o todo resultante acolhe deliberadamente a composição de partes heterogêneas. Especificamente no projeto Euralille, o complexo é composto por projetos desenvolvidos por diferentes escritórios de arquitetura e paisagismo: complexo de congressos *Congrexpo*, arquiteto Rem Koolhaas; Torre de Lille, Christian de Portzamparc (1944-); Torre Lilleurope, arquiteto Claude Vasconi (1940-2009); Centro

²⁷⁰ O edifício em um pequeno terreno em aclave, em Paris, abriga dois apartamentos. A Villa Dall’Ava (1991), apresenta estrutura de concreto e esbeltas colunas metálicas não ortogonais; vedações de alumínio corrugado tratado com cobre e alumínio, cacos irregulares de ardósia e superfícies de concreto aparente; vidros transparentes em alternância com vidros foscos jateados.

²⁷¹ Euralille (1994-1996) é o projeto cuja implantação foi concebida por Rem Koolhaas para um centro empresarial que compreende duas estações ferroviárias, uma linha de bonde, uma linha de metrô, acesso automobilístico por via expressa, hotéis, salas de convenções, restaurantes, supermercado, parque urbano, sala de espetáculos, centro comercial. Lille está convenientemente situada entre Londres, Paris, Bruxelas, Amsterdam e Frankfurt e buscou usar sua localização centralizada para atrair novas atividades no contexto de uma Europa unificada.

²⁷² PRESTINENZA PUGLISI, Luigi. *Obra citada*, p. 6.

Comercial Euralille, Jean Nouvel (1945-); Parque Henri Matisse, Gilles Clément (1943-).

O projeto para a nova sede de um museu em Groningen, Holanda, explora essa lógica do contato de maneira ainda mais decidida. ⁽²⁷³⁾ Os escritórios não trabalharam em colaboração e não há uma solução de continuidade, mas sim uma pluralidade de respostas estéticas articuladas em uma sobreposição de signos e espaços que remetem a diferentes abordagens e tendências, eventualmente antagônicas: superfícies monolíticas e paredes fragmentadas, transparências e massas opacas, materiais tradicionais e industriais. A obra apresenta uma totalidade heterogênea de estéticas, que se justapõem, e reflete a leitura, feita pelos arquitetos, das tensões em ação no tempo de sua concepção: uma colagem de diferentes procedimentos arquitetônicos. Prestineza Puglisi propõe uma analogia com a obra atribuída a Homero:

“Se o homem moderno é um Ulisses, deve aceitar a pluralidade fundando-a como estética: não pode vagar, protegido pelas redes de segurança da auto-convicção e da auto-referência, nem pode

²⁷³ Groninger Museum (1992-1994). Escritórios autores do projeto: Atelier Mendini, Philippe Starck, Michele de Lucchi, e Coop Himmelb(l)au .

privar a realidade de sua complexidade vital, reduzindo-a poucos signos, coerentes e decifráveis.” ⁽²⁷⁴⁾

Em 1992, Bernard Tschumi (1944-) vence o concurso para a Escola de Arte de Fresnoy, em Tourcoing, na França. O programa era específico: escola experimental sem barreiras disciplinares para os alunos, que podem percorrer salas de aulas, oficinas, laboratórios e ateliês, indistintamente de arquitetura ou escultura, cenografia ou fotografia, pintura ou música; o corpo docente é residente e rotativo.

A intervenção de projeto reduziu-se ao mínimo: prédios existentes previamente no local, sem afinidade de qualquer tipo entre si, foram adaptados; instalações novas foram projetadas para usos específicos que não poderiam ter sido acomodados nos prédios existentes, em uma lógica do contato. Tschumi propõe a cobertura de todo o conjunto com uma rede metálica que alterna áreas translúcidas e áreas opacas. Ao fazê-lo, investe o complexo de uma coerência de imagem e, ao mesmo tempo cria inusitadas possibilidades formais: degraus, corredores e passarelas entre as edificações existentes e novas transformam-se em espaços capazes de comportar atividades de ensino, de exposições, de reuniões para debates ou de isolamento tranquilo. A heterogeneidade integrante

²⁷⁴ PRESTINEZA PUGLISI, Luigi. “*This is tomorrow*”, p.6. (Trad. nossa).

do programa é acolhida por uma elaboração arquitetônica que igualmente coloca, lado a lado, linguagens diversas.

7.8. SEM SÍNTESE

Os projetos aqui rapidamente caracterizados incorporam a ideia de que nenhuma síntese é mais possível, seja a partir de pensamentos de matriz funcional, orgânica ou racionalista: a noção emergente de uma disjunção coloca em questão as elaborações do movimento moderno que buscava sínteses de resolução. Nos exemplos acima fica caracterizada um exercício arquitetônico em que a obra está liberada da tarefa de representar de modo direto e unívoco; assim, a questão se desloca para a busca de estratégias através das quais a arquitetura possa estabelecer conexões com o cenário urbano.

Paralelamente, a representação da comunicação simbólica torna-se muito mais complexa em uma sociedade cada vez mais multicultural; obter consenso sobre símbolos e ícones torna-se mais difícil à proporção que as estratégias de

representação, menos codificadas, parecem incapacitadas de produzir convergências com a cultura. ⁽²⁷⁵⁾

A arquitetura da era eletrônica ou era hipermoderna já não mais se vê obrigada a criar espaços em adequação a um determinado escopo, convive com a sobreposição de atividades (por exemplo, viver/trabalhar) em um mesmo espaço, produz objetos para duração menor ou, mesmo, efêmera, e é experimentada e vivida por pessoas cada vez mais nômades e desenraizadas. Os edifícios cuja elaboração arquitetônica incorpora esses dados de realidade produzem efeitos que parecem se constituir diretamente a partir da própria substância.

Por um lado, as formas e os lugares comuns são desarticulados sem possibilidade de reencontro com as formulações anteriores; por outro, permitem investigar e explorar novos limites em busca de descobertas e explicações. Nessa perspectiva, a arquitetura pode se apresentar mais produtiva quando assume a expressão de uma ausência ou incorpora uma tensão enquanto via de investigação de novas possibilidades de expressão.

Sob tal perspectiva, fica colocada em crise a noção de um edifício solidamente enraizado no terreno ou sobrecarregado de investimento funcional

²⁷⁵ MOUSSAVI, Farshid, KUBO, Michael. *Obra citada*, p. 6.

(respectivamente, a *firmitas* e a *utilitas* da tríade vitruviana). Expressões são construídas, a partir de uma ordem interna, superando a necessidade de comunicar algo através de uma linguagem comum, cujos termos podem já não mais estar objetivamente enunciados. ⁽²⁷⁶⁾

Quanto às preocupações de ordem estética, estas igualmente experimentaram uma transformação: paralelamente ao que ocorreu no âmbito da arte contemporânea, o valor do belo já não é mais buscado; em seu lugar, é oferecida uma experiência da ordem do *estranhamento*.

Para Di Stefano, ⁽²⁷⁷⁾ essa é a condição para mobilização de alguma resposta no habitante da cidade onde se faz a arquitetura nesse quadro de mudança de paradigmas:

“Ao paradigma racionalista da harmonia que regula rigidamente a correspondência seja das partes entre si, seja em relação ao escopo, sucede-se uma estética que, recuperando o valor etimológico do termo (em grego aisthesis: sensação) reporta-se à sensorialidade”.

Por outro lado, Maria Lúcia Malard conduz de modo hábil e perspicaz essas novas formulações e debates para os territórios não centrais nos debates

²⁷⁶ MOUSSAVI, Farshid, KUBO, Michael. *Obra citada*, p. 7.

²⁷⁷ DI STEFANO, Elisabetta. *Obra citada*, p. 31.(Trad. nossa).

arquitetônicos, ⁽²⁷⁸⁾ ao sublinhar a impossibilidade de surgimento de um estilo internacional. A ordem mundial é sustentada pelo quadro de profundas diferenças entre os países ricos e os países pobres. Os materiais vinculados à experimentação modernista, tais como o concreto, o aço, o vidro e a cerâmica eram igualmente acessíveis à *“França, à Índia, ao Brasil e aos países africanos onde o suíço Corbusier deixou suas marcas indeléveis”*. Fica evidenciado que as novas práticas de arquitetura, elaboradas através do pensamento teórico que partiu da atenção ao *cheapscape*, hoje buscam suporte em materiais e técnicas não mais acessíveis a todos os países:

“O que dizer das chapas de titânio, das cortinas de cristal, das fibras de carbono e das ligas leves? Diante da estupefação que nos causam as maravilhas da tecnologia, criamos formas desespacializadas, mimetizando um mundo virtual onde o espaço não mais importa. Nesse processo, o espaço de nossa experiência, o espaço vivido, é substituído por alegorias computadorizadas, primas irmãs dos simulacros do Século XIX”. ⁽²⁷⁹⁾

²⁷⁸ MALARD, Maria Lúcia. *“Forma, arquitetura”*. Em: *“Interpretar Arquitetura”*. Nº6, Vol.5, maio de 2004. Documento eletrônico, ISSN 1519-468X. Consulta em 06 de fevereiro 2008. Endereço: <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia>

²⁷⁹ MALARD, Maria Lúcia. *Obra citada*.

No momento em que a arquitetura recorre às descobertas mais recentes da tecnologia para estimular as percepções sensoriais, eis aqui mais uma excelente contribuição para a investigação das questões relacionadas ao uso do ornamento na produção de arquitetura, por permitir lançar um olhar a partir de outro ponto de observação e manter em marcha um saber que pode se beneficiar mais da análise através da enunciação das questões complexas do que da síntese através das conclusões ainda não amadurecidas - quando existirem.

Finalmente, seria possível identificar, a respeito da valorização contemporânea de exploração da dimensão sensorial, enquanto prática ornamental, uma formulação menos ética que estética? Em alguns contextos, o objeto do kitsch pode representar uma agente tranquilizador das inquietudes, reprimindo, recalçando ou, mesmo, adiando um confronto com a realidade. Este efeito não passou despercebido ⁽²⁸⁰⁾ aos comerciantes de produtos cuja aquisição precisa ser estimulada mediante uma convicção enraizada mais na emoção do que na razão. Alguns períodos parecem reunir condições que convergem para este tipo de expressão; a nova camada burguesa da Viena da passagem do século 19 para o século 20 exemplifica o fenômeno acontecido em muitas outras cidades sob o impacto da industrialização. Se pudermos, aqui e hoje, convocar o pensamento

²⁸⁰ Pelo contrário; na verdade, isto pode ser facilmente observado nas práticas relacionadas, entre outras, ao mercado imobiliário da cidade de São Paulo.

de Loos sobre o cidadão que pretende ser aquilo que não é e, enquanto tal, adquire uma *aparência*, (²⁸¹) em associação às palavras de Argan (²⁸²) quando menciona, a respeito do revival, a invocação de uma restauração mediante a apropriação acrítica do passado que, entre outras coisas, visa a sublimar uma nostalgia do mesmo, então é possível iluminar o debate sobre a permanência da ornamentação de arquitetura também a partir do ponto de vista da articulação entre o kitsch e o revival. Esta sobreposição não parece, no entanto, confortável: por um lado, o mal-estar (e conseqüente tentativa de evasão) advindo do confronto com a realidade; por outro, a convocação não de um retorno (palavras de Argan) *ao* passado, mas sim, um retorno *do* passado. Tal elaboração pode constituir um ponto de observação interessante para examinar o fenômeno da permanência ornamental na arquitetura; em Maurilia, Trude, Ipazia, Viena; ou São Paulo.

²⁸¹ TOURNIKIOTIS, Panayotis. “*Adolf Loos*”. Nova York: Princeton Architectural Press, 1994, p.24.

²⁸² ARGAN, Giulio Carlo. “*El revival*”. Em: “El pasado en el presente: el revival em las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro”. Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 19.

8. BIBLIOGRAFIA

8.1. BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. *“El pasado en el presente: el revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro”*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

BATTISTI, Eugenio. *“Concetti dell’ornamento e arte decorativa”*. Em: *“Rassegna – Nouvi orientamenti dell’architettura”*, ano XII, número 41, março 1990.

BENEVOLO, Leonardo. *“Una introduzione all’architettura”*. Bari: Laterza, 1960.

BENJAMIN, Walter. Em: *“Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura”*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRANDÃO, Carlos Antonio Leite. *“Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti”*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

BRANDI, Cesare. *“L’arte e l’architettura”*. Turim: Einaudi, 1956.

CALVINO, Italo. *“Le città invisibili”*. Turim: Einaudi, 1972. Trad. para português: Mainardi, Diogo. *“As cidades invisíveis”*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASARI, Maurizio; PAVAN, Vincenzo. *“Beyond the International Style: new Chicago architecture”*. Nova York, Rizzoli, 1981.

COLQUHOUN, Alan. *“Modernidade e tradição clássica: ensaios sobre arquitetura 1980-1987”*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORTIÑAS, Jorge. *“Buenos Aires 2050: el diseño dentro de cincuenta años”*. Em: SARQUIS, Jorge (org.). *“Teoría de la arquitectura y teoría del proyecto”*. Buenos Aires: Nobuko, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. *“O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo”*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

CROW, Thomas. *“Modernism and Mass Culture in the Visual Arts”*. Em: BUCHLOH, Benjamin (org.). *“Modernism and Modernity: The Vancouver Conference Papers”*. Halifax: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

DI STEFANO, Elisabetta. *“Estetiche dell’ornamento”*. Milano: Mimesis Edizioni, 2006.

DURAND, Jean-Nicolas-Louis. *“Précis des leçons d’architecture données à l’école royale polytechnique”*. Vol. I, ed. 1840.

FABRIS, Annateresa. *“Fragmentos urbanos: representações culturais”*. São Paulo: Nobel, 2000.

FANTHAM, Elaine. *“Varietas and sacietas: De Oratore 3.96-103 and the limits of ornatus”*. Em: *“Retorica”*. Publicação da International Society for the History of Rhetoric. Volume VI, Número 3, 1988.

GELERTNER, Mark. *“Sources of architectural form: a critical history of western design theory”*. Manchester: Manchester University Press, 1995.

GLAZER, James George (trad.). *"The Library, by Apollodorus"*. Harvard University Press, Cambridge, Mass.: 1921.

GREENBERG, Clement. *"Avant-Garde and Kitsch"*. Em: *"Partisan Revue"*. 6:5, 1939.

HAAS-ARNDT, Doris. *"Ästhetische Qualitäten des ökologischen Bauens und Wohnens: ein Beitrag zu neuen Denkansätzen in der Architekturkonzeption"*. Norderstedt: Books on Demand GmbH, 2000.

HERSEY, George. *"The Lost Meaning of Classical Architecture"*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

JACOBS, Jane. *"Morte e vida de grandes cidades"*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JONES, Owen. *"A Grammar of Ornament"*. Londres, Day & Son, 1856.

KAPP, Silke. *"Por quê uma teoria crítica da arquitetura? Uma explicação e uma aporia"*. Em: MALARD, Maria Lúcia (org.). *"Cinco textos sobre arquitetura"*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

KRUFT, Hanno-Walter. *"A history of architectural theory: from Vitruvius to the present"*. Londres: Zwemmer, 1994.

LANG, John. *"Creating architectural theory"*. Wokingham, NY: Van Nostrand Reinhold, 1987.

LARSON, Magali Sarfatti. *"Behind the postmodern facade: architectural change in late twentieth-century America"*. Berkeley: University of California Press, 1993.

LE CORBUSIER, *"The Modulor: a harmonious measure to the human scale, universally applicable"*. Basileia: Birkhäuser, 2004.

LE CORBUSIER. *"Précisions sur un état present de l'architecture et de l'urbanisme"*. Paris: Les Editions G. Crès et Cie., 1930.

LEATHERBARROW, David; MOSTAFAVI, Mohsen. *"Surface architecture"*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.

LIMA, Solange Ferraz. "O trânsito dos ornamentos". Em: Anais do Museu Paulista. Vol. 16, Nº 1, jan-jun 2008.

LIRA, José Tavares Correia de. *"Ruptura e construção: Gregori Warchavchik, 1917-1927"*. Em: *Novos Estudos*, Nº 78, julho 2007. São Paulo: CEBRAP, 2007.

LOOS, Adolf. *"Ins Leere gesprochen, 1897-1900"*. Berlim: Der Sturm, 1921.

LOOS, Adolf. *"Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900"*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1982.

MACIEL, M. Justino. *"Tratado de arquitetura / Vitruvius: tradução, introdução e notas"*. São Paulo: Martins, 2007.

MADERUELO, Javier. *"La idea de espacio en la arquitectura y arte contemporáneos, 1960-1898"*. Madri: Akal, 2008.

MALGRAVE, Henry Francis. *"Modern architectural theory: a historical survey, 1673-1968"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

MENDINI, Alessandro. *"Duemila, da che parte stare. Guida per un elenco di oggetti degni di entrare nel prossimo millennio"*. Em: *"Domus"*, Nº 786, 1996, p. 60.

MILLER, D. Gary. *“Derivatives in English and their Indo-European ancestry”*. Oxford-New York: Oxford University Press, 2006.

MOUSSAVI, Farshid, KUBO, Michael . *“The function of ornament”*. Barcelona-Nova York: Actar, 2006.

OECHSLIN, Werner. *“Otto Wagner, Adolf Loos and the road to modern architecture”*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

OESCHLIN, Werner. *“Stilhülse und Kern: Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur”* . Zurique/Berna, 1994.

PANOFSKY, Erwin, *“Arquitetura Gótica e Escolástica: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média”*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

PATETTA, Luciano. *“Historia de la arquitectura: antología crítica”*. Madri: Blume, 1984.

PEIXOTO, Gustavo Rocha. *“O ecletismo e seus contemporâneos na arquitetura do Rio de Janeiro”*. Em: CZAJKOWSKI, Jorge (org.). *“Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro”*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000.

PRESTINENZA PUGLISI, Luigi. *“This is tomorrow: avanguardie e architettura contemporanea”* Turim: Testo & Immagini, 1999.

RISSELADA, Max. *“Documentation on houses”*. Em: *“Raumplan versus Plan libre: Adolf Loos / Le Corbusier”*. Rotterdam: Max Risselada , 2008, p. 97. (Trad. nossa).

ROCCO, Roberto. *“Avoiding the generic city: contradictions between globalization and modernity on urban identity”*. Trabalho apresentado no IFoU 2006 Beijing International Conference, Modernization and Regionalism: Reinvent Urban Identity.

RUSKIN, John. *"The seven lamps of architecture"*. Londres: Dover, 1989.

RUSKIN, John. *"The seven lamps of architecture"*. Mineola, N.Y.: Dover Publications, 1989.

RYKWERT Joseph. *"Architettura e organicismo: dall'organo al funzionale"*, em AA.VV., *"Architettura moderna: l'avventura delle idee 1750-1980"*, Milão: Electa, 1985.

RYKWERT, Joseph. *"A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade"*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RYKWERT, Joseph. *"The Dancing Column"*. Cambridge-Londres: The MIT Press, 1996.

SCALVINI, Maria Luisa. *"Rivestimenti travestimenti nudità"*. Em: CAO, Umberto. Catucci, Stefano (org.). *"Spazi e maschere: dell'architettura e della metropoli"*. Roma: Meltemi. 2001.

SEGAWA, Hugo. *"Arquiteturas no Brasil: 1900-1990"*. São Paulo: Edusp, 2002.

SEMERARI, Livia. *"La grammatica dell'ornamento: arte e industria tra Otto e Novecento"*. Bari: Edizioni Dedalo, 1994.

SPADONI, Francisco. *"Dependência e resistência: transição da arquitetura brasileira nos anos 1970 a 1980"*. Em: GITAHY, Maria Lúcia Caira e LIRA, José Tavares Correia de (org.). *Arquiteses vol. 1: Tempo, cidade e arquitetura*. São Paulo: FAU–Annablume-FUPAM, 2007.

SUMMERSON, John. *"A Linguagem da Arquitetura Clássica"*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. "Adolf Loos". Nova York: Princeton Architectural Press, 1994.

VÁZQUEZ Rocca, Adolfo. "El vértigo de la sobremodernidad: 'no-lugares', espacios públicos y figuras del anonimato". Em: Revista Diseño Urbano y Paisaje. Volume IV Nº 10. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y Del Paisaje. Santiago: Universidad Central de Chile, 2007.

VENTURI, Robert. "Complexidade e contradição em arquitetura". São Paulo: Martins Fontes, 2004.

VILLA, Simone Barbosa. "Mercado Imobiliário e Edifícios de Apartamentos: produção do espaço habitável no século XX". Em: Anais do IV Seminário Internacional da LARES (Latin American Real Estate Society); São Paulo, LARES: 2006.

WHALEN, Robert Weldon. "Sacred spring: God and the birth of modernism in fin de siècle Vienna". Grand Rapids, Mich.: Eerdmans Pub. Co., 2007.

WINCKELMANN, Johann Joachim. "Remarques sur l'architecture des Anciens". Paris: Barrois Libraire, 1783.

WISNIK, Guilherme. "Cidade Jardim ou anticidade?". São Paulo: Publifolha, 2009.

XAVIER, Denise. "Arquitetura metropolitana". São Paulo: Annablume-Fapesp, 2007.

8.2. REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *“O mal-estar da pós-modernidade”*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BORJA Sebastía, Jordi. *“La Ciudad Conquistada: um punto de vista desde la sociologia”*. Em: Claves de razón páctica. Nº 11, 1991.

CHAVES, Norberto. *“El diseño invisible: siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano”*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

COELHO NETO, José Teixeira. *“Entre a vida e a arte”*. Em: BALZAC, Honoré. *“A obra-prima ignorada”*. São Paulo: Comunique, 2003.

COHEN, Jean-Louis; ELEB, Monique. *“Casablanca: mythes et figures d’une aventure urbaine”*. Paris: Editions Hazan, 1998.

COSTA, Jurandir Freire. *“O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo”*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GHIRARDO, Diane. *“Arquitetura contemporânea: uma história concisa”*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HUCHET, Stéphane. *“Horizonte tectônico e campo “plástico”: de Gottfried Semper ao grupo Archigram”*. Em: MALARD, Maria Lúcia (org.). *“Cinco textos sobre arquitetura”*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

HUYSEN, Andreas. *“Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia”*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IGLESIA, Rafael Eliseo José. *“Arquitectura historicista en el siglo XIX.”* Buenos Aires: Nobuko, 2005.

JÁUREGUI, Jorge Mario. *“Estrategias de articulación urbana”*. Buenos Aires: Ediciones FADU, 2003.

JENCKS, Charles. *“El lenguaje de la arquitectura posmoderna”*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

JEUDY, Henri-Pierre. *“Espelho das cidades”*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KARATANI, Koojin. *“Architecture as a metaphor: language, number, Money”*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1997.

KOOLHAAS, Rem; Zanghelis, Elia – *“Exodus, or The Voluntary Prisoners of Architecture”*. Em: S,M,L,XL – New York: Monacelli Press, 1995.

LACAN, Jacques. *“O seminário, livro 23: o sinthoma 1975-1976”*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LAPUERTA Montoya, José María de. *“El croquis, proyecto y arquitectura (Scintilla Divinitatis)”*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.

LEWKOWICZ, Ignacio; SZTULWARK, Pablo. *“Arquitectura plus de sentido”*. Buenos Aires: Altamira, 2003.

LIPOVESTKY, Gilles. *“La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo”*. Barcelona: Anagrama, 1987.

MALARD, Maria Lucia. *“As aparências em arquitetura”*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MALDONADO, Tomás. *“¿Es la arquitectura um texto? y otros escritos”*. Buenos Aires: Infinito, 2004.

MARLING, Karal Ann. *“Designing Disney’s theme parks: the architecture of reassurance”*. Montréal: CCA, 1997.

McBRIDE, Patrizia C. *“In praise of the present: Adolf Loos on style and fashion”*. Em: *“Modernism Modernity”*. V. 11, Nº 4. Project Muse, The John Hopkins University Press, 2004.

MICHAEL, Vincent. *“Reyner Banham: Signs and Designs in the Time Without Style”*. In: MIT Journal Design Issues, Volume 18, Nº 2, Spring 2002, p. 65-77. The MIT Press, Cambridge, Mass.: 2002.

MONTANER, Josep María. *“La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX”*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

NESBITT, Kate (org.). *“Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica 1965-1995”*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *“Chicago: visione e immagine”*. Em: CASARI, Maurizio; PAVAN Vincenzo. *“Beyond the international style: new Chicago architecture”*. Nova York: Rizzoli, 1981.

PADILHA, Valquíria. *“Shopping center: a catedral das mercadorias”*. São Paulo: Boitempo, 2006.

PEVSNER, Nikolaus. *“Victorian and after. Studies in art, architecture and design”*. Thames & Hudson, Londres: 1968.

REGAL, Paulo Horn. *“Ressignificação e prática gráfica”*. Em: DUARTE, Cristiane Rose e outros (org.). *“O lugar do projeto no ensino e na pesquisa em arquitetura e urbanismo”*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2007.

RIGHI, Roberto e CASTRO, Luiz Guilherme Rivera. *“O produto imobiliário e a arquitetura contemporânea em São Paulo”*. Em: *“Anais do V Seminário Internacional da LARES (Latin American Real Estate Society)”*, São Paulo: LARES, 2005.

ROBIN, Evans. *“Cuerpos, puertas y corredores”*. Em: ARAVENA, Alejandro (ed.). *El lugar de la arquitectura*. Santiago: Ediciones ARQ, 2002.

RYKWERT, Joseph. *“A sedução do lugar: a história e o futuro da cidade”*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RYKWERT, Joseph. *“In Memoriam Nikolaus Pevsner”*. In: *Domus* Nº 643, outubro 1983, p. 31.

RYKWERT, Joseph. *“The first moderns: the architects of the 18th century”*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1980.

SÁ, Marcos Moraes de. *“Ornamento e modernismo: a construção de imagens na arquitetura”*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

SCALVINI, Maria Luisa. *“In Memoriam Nikolaus Pevsner”*. In: *Domus* Nº 643, outubro 1983, p. 31.

SEGAWA, Hugo. *“Prelúdio da metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX”*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

SMITHSON, Alison e Peter, Peter. *“The Doorn Manifesto”*. 1954. Consulta eletrônica. Acesso: 15-06-2007. Endereço: <http://www.team10online.org>

SMITHSON, Alison. *“The Aim of Team X”*. Team X Primer. Edição revisada 1968

SZTULWARK, Pablo. *“Formas de habitar, formas de vivir”*. Em: SARQUIS, Jorge (org.). *“Arquitectura y modos de habitar”*. Buenos Aires: Nobuko, 2006.

TOURNIKIOTIS, Panayotis. *“The historiography of Modern Architecture”*. The MIT Press, Cambridge, Mass.:1999.

VIDLER, Anthony. *“Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism”*. Cambridge, Mass. The MIT Press, 2008.

VIRILIO, Paul. *“O Espaço Crítico”*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

WATKIN, David. *“Morality and Architecture. The development of a theme in architectural History and theory from the Gothic Revival to the Modern Movement”*. Clarendon Press, Oxford: 1977.

WATKINS, Calvert. *“The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots”*. Boston: Houghton Mifflin, 1985.

8.3. CONSULTA ELETRÔNICA

ARISTÓTELES. *“Metaphysics”*. Ross, W. D. Ross (trad.). The Internet Classics Archive. Acesso: 18-05-09. Endereço:
<http://classics.mit.edu/Aristotle/metaphysics.html>

ARISTÓTELES. *“Nicomachean ethics”*. Ross, W. D. (trad.). The Internet Classics Archive. Acesso: 17-05-09. Endereço:
<http://classics.mit.edu/Aristotle/metaphysics.html>

ARISTÓTELES. “*Posterior Analytics*” Mure, G.R. (trad.). The Internet Classics Archive. Acesso: 20-05-09. Endereço:
<http://classics.mit.edu/Aristotle/metaphysics.html>

BOULET, Cedric. “*Vitruvius’ Aristotelian Approach to Architectural Knowledge*”. Acesso: 05-06-09. Endereço:
http://www.dontforgetced.com/projects/Vitruvius_Aristotle.pdf

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “*A crítica da forma na arquitetura*”. Revista Interpretar Arquitetura. Núm. 6, Vol.5, Maio 2004. ISSN 1519-468X. Acesso: 06-02-2008. Endereço: <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia>

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A crítica da forma na arquitetura. Em: revista Interpretar Arquitetura, volume 5, número 6, maio 2004, ISSN 1519-468X. Acesso: 06-02-2008. Endereço: <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia>.

CARAMMA, Diego. “*L’architettura e la società contemporanea*”. Em Testi di Critica, Revista Arch’photo, ISSN 1971-0739. Acesso: 17-04-2008. Endereço:
<http://www.archphoto.it/archivio.php?a=critica.htm>

CÍCERO. “*De oratore*”. Acesso: 23-05-09. Endereço:
<http://www.archive.org/details/cicerodeoratore01ciceuoft>

CÍCERO. “*De oratore*”. Em latim, The Latin Library. Acesso: 28-05-09. Endereço:
<http://www.thelatinlibrary.com/cicero/oratore.shtml>

FUÃO, Fernando Freitas. “*Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno*”. Acesso: 13-05-2007. Endereço:
<http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq000/esp036.asp>

GLAZER, James George. (trad.). “*The Library, by Apollodorus*”. Harvard University Press, Cambridge, Mass.: 1921. Acesso: 03-10-2009. Endereço:
<http://www.perseus.tufts.edu>

GRAVAGNUOLO, Benedetto. “*Eliante o della modernità*”. Em: Brandi, Interventi, Fondazione Bruno Zevi. Acesso: 17-11-2009. Endereço:
<http://www.fondazionebrunozevi.it/brandi/interventi/gravagnuolo.html>

HART, Vaughan. "*Decorum and the five orders of architecture: Sebastiano Serlio's Military City*". Em: *Anthropology and Aesthetics*, No 34, 1998, p.75. Acesso: 19-11-2009. Endereço: <http://www.jstor.org/stable/20140407>

HOEFER, Carl. "*Causal determinism*". Em: Stanford Encyclopedia of Philosophy. Acesso: 23-01-2010. Endereço: <http://plato.stanford.edu/entries/determinism-causal>

MALARD, Maria Lúcia. "*Forma, arquitetura*". Em: "*Interpretar Arquitetura*". Nº6, Vol.5, maio de 2004. ISSN 1519-468X. Acesso: 06-02-08. Endereço: <http://www.arquitetura.ufmg.br/ia>

MENDINI, Alessandro. "*Per un'architettura banale*". Texto de 30 out 1979. (trad. nossa). Acesso: 27-12-2009. Endereço: Atelier Mendini <http://www.ateliermendini.it/index.php?page=1979-2>

PERRAULT, Claude. "*Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*". Paris: Jean-Baptiste Coignard, 1683. Consulta eletrônica. Acesso: 23-05-08. Endereço: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85663c/f2>

PICCARDO, Emanuele. "*L'architettura del fare*". Acesso: 13-05-2007. Endereço: <http://www.archphoto.it/aureli.htm>.

POLIDORO, Piero. "*Storia e organizzazione della retorica*". Acesso: 04-06-09. Endereço: <http://www.digilander.libero.it/pieropolidoro>

PRATSCHKE, Anja. "*Ornamento e delito*". Projeto Babel. Escola de Engenharia de São Carlos, USP. 2001-2002. Acesso: 23-02-08. Endereço: www.eesc.sc.usp.br/babel

PROIETTI, Tiziana. "*Sul concetto di ornamento*". Em: "*(H)ortus Rivista di Architettura, Urbanistica, Design & Critica*", Facoltà di Architettura Valle Giulia Università di Roma "La Sapienza". Acesso: 27-11-2009. Endereço: <http://www.vghortus.it>

QUINTILIANO. "*Institutio Oratoria*". Butler, H. E. Butler (trad.), 1921. Lacus Curtius. Acesso: 31-05-09. Endereço: <http://penelope.uchicago.edu>

QUINTILIANO. “*Institutio Oratoria*”. Em latim, Bibliotheca Augustana. Acesso: 31-05-09. Endereço: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Quintilianus/qui_in00.html

RABÍ Contreras, Salim Omar. “*Representación y producción de sentido en arquitectura*”. Em: *Diseño urbano y paisaje*. Santiago: Universidad Central de Chile, 2004. ISSN 0717 - 975, Vol. 1, Nº 1. Acesso: 23/10/2008 Endereço: <http://www.ucentral.cl/dup/pdf/n1pdf/4.pdf>.

SERAPIÃO, Fernando. “Os edifícios-fantasmas e seus ornamentos delinquentes”. Em: Arcoweb Debates, Debate 65, 2005. Acesso: 10-09-2007. Endereço: <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate65.asp>

SPRINGER. John B. “*The rigor of the Clasical Tradition*”. Consulta eletrônica. Acesso: 03-02-2009. Endereço: <http://www.johnspringerarchitect.com>

TITEUX, Catherine. “*Structure et ornement dans la théorie de Leon Battista Alberti*”. 2007, Laboratoire d'analyse d'architecture. Acesso em 28-12-2009. Endereço: <http://www.lelaa.be/travaux/textes/structureetornement.htm>

VIOLLET-LE-DUC, Eugène. “*Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVème siècle*”. Acesso: 07-10-09. Endereço: http://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonné_de_l'architecture_française_du_XI_au_XVle_siècle

VITRUVIO. “*De architectura*”. Em latim, Bibliotheca Augustana. Acesso: 30-05-09. Endereço: http://www.hsaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Vitruvius/vit_ar00.html

VITRUVIO. “*De architectura*”. Em latim, The Latin Library. Acesso: 30-05-09. Endereço: <http://www.thelatinlibrary.com/vitruvius.html>

VITRUVIO. “*De architectura*”. Gwilt, Joseph (trad.), 1826. Lacus Curtius. Acesso: 31-05-09. Endereço: http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Vitruvius/1*.html

VITRUVIO. *“De architectura”*. Morgan, M. H. (trad.), 1914. Perseus Project.
Acesso: 30-05-09. Endereço:
<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.02.0073>

8.4. PUBLICAÇÕES

SMITHSON, Alison e Peter. *“Un paisible accomodement culturel”*. Em: revista *L’architecture d’aujourd’hui*, Nº 177, ano 1975.

SMITHSON, Alison e Peter. *“Collective Housing in Morocco”*. Em: *Architectural Design*, janeiro de 1955. Pág.2.

LEWIS, David. *“Conjunto residencial em Park Hill: uma experiência revolucionária”*. Em: *Revista Casabella*. Nº 263. Maio 1962.

IMAGENS

As imagens incluídas são reproduções de fotografias de nosso acervo, da cidade de São Paulo, em registros entre 2007 e 2009.

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](#)