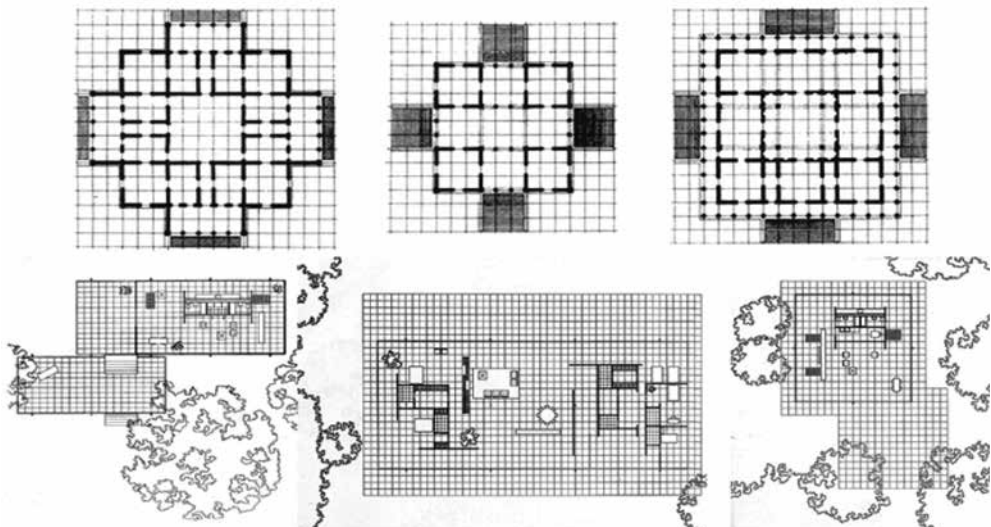


Construir e configurar

ESPALLARGAS GIMENEZ, LUIS.

Graduação em arquitetura e urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1973-77); Doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, com a tese *Arquitetura Paulistana da década de 1960: técnica e forma*, 2004; Professor do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP São Carlos, desde 2007; Professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, desde 2017.

FIGURA 1. DURAND, JEAN-NICOLAS LOUIS. COMBINAISONS HORIZONTALES, DE CLOMMNES, DE PILASTRES, DE MURS, DE PORTES ET DE CROISÉES. EM PRÉCIS DES LEÇONS D'ARCHITECTURE, 1823, LÂMINA 3, E LUDWIG MIES VAN DER ROHE: RESIDÊNCIA FARNSWORTH, 1945-50, RESIDÊNCIA CAINE, 1950, E RESIDÊNCIA 50 X 50, 1950-51. EM BLASER, WERNER. MIES VAN DER ROHE. SÃO PAULO: MARTINS FONTES, 1994, PP. 104-105, P. 115 E P. 117.



“Para poder conocer la unidad, tenemos que reconocer, en toda vida, la dualidad. Porque quien ve la unidad –en el tiempo– como una *apariencia singular*, ve la unidad aún vaga e inconcreta. Por ver la unidad como dualidad, distinguimos por primera vez en *qué manera* existe la unidad (es decir el equilibrio). Por eso la Nueva Imagen no es la manifestación de un concepto de la vida dualístico, al contrario: es la manifestación del *sentido de unidad* consciente, madurado, que forma la base de la nueva consciencia del tiempo.”

PIET MONDRIAN.¹

Ordenar,² para obter forma e conciliar os requisitos das diferentes realidades da edificação, consiste em um dos principais propósitos do projeto de arquitetura, para antecipar soluções que assegurem sua construção e resultado notável. A ordem proporciona prazer estético.

Apesar das acepções do termo *construir*, observa-se que a decisiva tarefa arquitetônica não seja construir, mas conceber, ação que se inclui no campo da Estética. Se a matéria é imutável e eterna e a aparência é variada e transitória, parece que as ações de *construir e configurar* estão imersas em diferentes campos do conhecimento. Sugerem que seja possível construir com perfeição um edifício mal concebido, como arruinar uma configuração apropriada com inadequada construção material.

O Centro Cultural São Paulo, 1977, de Eurico Prado Lopes (1939-85) e Luiz Benedito de Castro Telles (1943-2014) é um desses exemplos, em que a concepção do programa no lugar surpreende e anima, porém, a verve experimentalista e a simpatia inventiva dos sistemas construtivos pervertem o resultado, dissolvem a integridade e comprometem durabilidade e manutenção. Pilares metálicos e vigas de concreto.

Oscar Niemeyer (1907-2012) projeta a residência Edmundo Cavanelas, de 1954, em Petrópolis, e sugere uma cobertura tracionada por quatro pilares trapezoidais capazes de contrabalançar os esforços transversais da cobertura em catenária, da forma compatível com o conceito estrutural. Nesse caso, a parábola é imprecisa e alegórica; na verdade, está apoiada em diversos pontos intermediários.

Arquitetura, da palavra grega *Architékton*, encerra a ambivalência original. *Mestre artesão* ou *mestre construtor* acabam traduzidos e adaptados como *arte de construir* ou *construir com Arte*, locuções equívocas, porque confundem Arte com significado de *habilidade e perfeição*, qualidades do ato construtivo, ao mesmo tempo que associam Arte e razão construtiva. Por isso, é compreensível que o ensino de Arquitetura tenha sido compartilhado por Politécnicas e Academias de Belas Artes. No entanto, depois das escolas de arquitetura persiste a ambiguidade.

É revelador e usual que a construção seja envolta em ornamento para aparentar arte. Chama a atenção que o interesse acadêmico ou histórico sobre o sistema clássico seja estilístico e metafórico, e por isso subestime a inteligência construtiva antecipada nos Tratados. Posturas tidas como honestas, racionais e construtivas

musculam e expõem a construção com estruturas expressas nas fachadas, fundamentos da construção que favorecem a estética da Empatia. Mais rara é a abstração da forma congruente e apropriada à construção, função e Arte.

A ordenação arquitetônica unifica motivos variados –técnica construtiva, função, estética, geografia ou território– para um empenho artístico filiado a alguma opção estética.³ No caso específico da arquitetura, a primazia artística esbarra na finalidade do artefato e na gravidade sobre a matéria. Assim, é na Arte que se manifesta como Arquitetura que a milenar dicotomia entre Arte e Técnica, já reivindicada por Vitruvius (c. 80–70 BC – c. 15 BC), se mostra mais evidente, porém mais intrincada.

Seja qual for o argumento –a metáfora– do projeto de arquitetura, com exceção feita à *cardboard architecture*,⁴ o objetivo é construir com destaque. Assim, o inequívoco destino da arquitetura se inicia ou desemboca no embate construtivo, e sua última instrução se faz por intermédio da razão nos desenhos executivos que suprem esse fim. Por isso, se a determinação material não orienta a concepção do objeto, é impossível eludir-se a derradeira realidade material e, por isso, se impõe o acordo com a instância técnico-construtiva para explorar pontos favoráveis e fixar limites. Ao final, discorre-se sobre a técnica construtiva adequada a características e condições do projeto.

É favorável quando a técnica é consultada para orientar e abonar a concepção do edifício, ao contrário de ser subestimada e considerada complementar. Aumenta o número de vezes em que a técnica é constrangida ao esforço, contorcionismo e aberração para escorar disposições improváveis, fantásticas ou absurdas. Na arquitetura, como em todas as artes, intervêm técnicas que, mesmo sem instruir, são inerentes –por constituírem, por serem suporte prático da arte, ou pelo interesse estético da própria interpretação artística– à figura de expressão técnica e material.

O entendimento e a ponderação sempre fazem retornar a acontecimentos em que desaparece a distinção entre técnica e arte, quando há unidade e tudo se resume à noção de *techne* dos tempos em que o artista não rivaliza o artesão, palavra grega em que Arte e Técnica são indistinguíveis quando ligadas à produção prosaica de escravos e artesãos.

Como ocorre em todas as variedades artísticas, a técnica auxilia a Arquitetura e, nesse caso, desempenha particular importância, pois implica em presença, inerência e convergência à unidade do artefato, o desejável acordo entre *construir e configurar*. Assim, a própria construção, ou a estrutura material e indeterminadora, informa e acata o mote artístico para subsumir na Estética, pois se a técnica construtiva é a operação material intrínseca à coisa, a corporeidade, então, é essencial e sensível aos sentidos quando conformada. A simultaneidade torna especial o papel da técnica e matéria.

Se no sistema clássico o Tratado antecipa essa unidade, porque a construção está prevista nas ordens configuradoras, no caso da arquitetura moderna a forma é entendida como relação ou estrutura formal –abstrata– que condiciona e encampa a estrutura material e com ela se funde e se confunde, como con-

...Ästhetik (1750-58) persegue uma maneira de conhecer, ou reconhecer, por intermédio dos sentidos, um conhecimento sensível, ou o que chama conhecimento confuso. Assunto retomado por Immanuel Kant (1724-1804) nas Críticas e associado à faculdade do juízo que revela, com os sentidos, conformidade aos fins e promove prazer desinteressado, pela sensação gnosiológica, que Kant chama estética transcendental, no caso da visualidade, com o juízo da forma. A ideia de estética como conhecimento ou juízo é distinta do sentimento estético da beleza, do superficial, do sentimento e emoção associados à Einfühlung, Empatia, ou projeção simpática.

4. Entre os vários significados de cardboard architecture –arquitetura de papelão– menciona-se aqui o que sustenta que a arquitetura constitui atividade intelectual autorregulada e ideal em que é possível desenvolver e conhecer o objeto de arquitetura com conceitos, desenho, simulação, imagem, ou, ainda, na maquete de papelão, sem que haja efetiva intenção de construir, compromisso com a construtividade, ou sequer considerar hipótese construtiva. Corresponde a um momento radical, talvez diletante, da frivolidade teórica e especulativa sobre a noção prática comum e constitutiva da arquitetura. Define gênero artístico diverso e especulativo. Mas coincide com a degeneração da arquitetura e com experiências com desenhos de arquitetura feitos com suficiência artística para vernissages em galerias. Conveniente e simulada, a arquitetura de papelão é prestigiada e, no pós-modernismo, exerce influência e atração sobre acadêmicos de escolas de arquitetura, pois empresta oportuno alibi para que, no estúdio de alunos, o projeto de arquitetura se ensine à margem da prática profissional, portanto, e fascine e desorienta estudantes com presunções teóricas, citações literárias e liberdade inventiva. Contra a insistência em considerar a cardboard architecture como Arte e Arquitetura, legalizada por restringir-se à componente estética da arquitetura, pode pensar-se que não seja Arquitetura, por haver renúncia à construção que constitui Arquitetura, o que, como diferente da função ou finalidade, interfere no campo da conformação estética.

1. MONDRIAN, Piet. *La nueva imagen en la pintura. La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy*. Comisión de la Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba y Consejería de Educación de la Comunidad Autónoma: Murcia, 1983, pp. 87-88. Para poder *conhecer* a unidade, temos que *reconhecer*, em tudo, a dualidade. “Porque quem vê a unidade –no tempo– como uma *aparência singular*, vê uma unidade ainda vaga e incorreta. Ao vermos a unidade como dualidade, distinguimos, pela primeira vez, de que maneira existe a unidade (quer dizer, o equilíbrio). Por isso a Nova Imagem não é a manifestação de um conceito de vida dualístico; ao contrário: é a manifestação do *sentido de unidade consciente, maduro*, que forma a base da nova consciência do tempo.”

2. No artigo a noção de ordenar está associada à disposição e traçado; portanto, a um arranjo ou estrutura formal. Diferente da noção de organizar que se refere a relações funcionais, de conceitos ou ideias: às ligações das partes de uma entidade, às vinculações em um organismo, relações que não pressupõem, obrigatoriamente, intelecção visual. Ordenar, distinguir caos e cosmos, telos humano. Se a ordem tem forma e sentido visual, é certo incluí-la na esfera da Estética.

3. A definição de estética proposta por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) em seu inacabado livro...

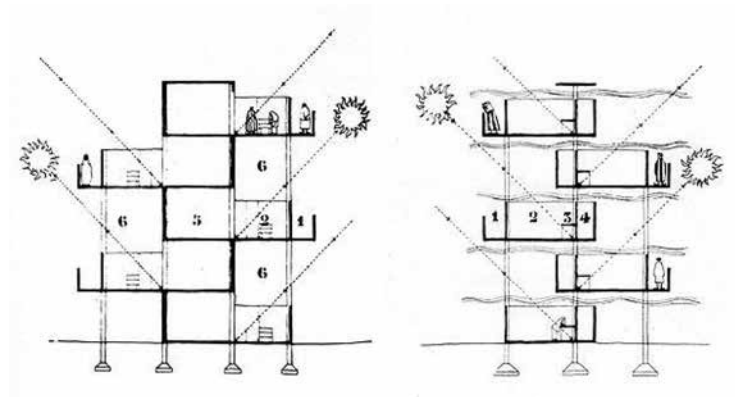


FIGURA 2. BODIANSKY, CANDILIS, PIOT E WOODS: ATBAT- AFRIQUE. CARRIÈRES CENTRALES, EDIFÍCIO NID D'ABEILLE R+4 E EDIFÍCIO SEMÍRAMES, CASABLANCA, MARROCOS, 1953. EM JOEDICKE, JÜRGEN. CANDILIS- JOSIC- WOODS: UNA DÉCADA DE ARQUITECTURA Y URBANISMO. BARCELONA: GUSTAVO GILI, 1968, PP. 28 E 32.

gruência que repudia camadas e representações. Eis, assim, o ideal de a forma moderna penetrar, sem sobreposição, na forma técnica aplanada, no detalhe construtivo conciso, imediato e invisível, para que prevaleçam condições modernas: síntese e abstração.

Abstrata e autônoma, a forma moderna não é coagida pela autoridade histórica, cujos argumentos precisam da causalidade, originalidade com autoria de homens e com mudanças que *fazem* História. A forma pode alcançar legalidade ou pertinência quando oportuna para o programa, quando interioriza a técnica construtiva, quando alcança consenso pela configuração universal, reconhecida e compartilhada. Daí insistir-se na forma, em *a priori* que, sem ser explicado, ou lógico, é reconhecido e tende à racionalidade, pode até ser propício ou versátil, portanto mais eficaz que os formalismos egocêntricos ou herméticos da especulação e espetáculo artístico socorridos pelo artifício construtivo.

Se existem diferentes possibilidades de conhecer –conhecimento puro, ou racional, conhecimento prático, ou ético, e conhecimento confuso, ou estético–, da maneira em que existe vocação intelectual para diferentes conhecimentos profissionais, isso não implica que essas cognições condicionem questões e se tornem incomunicáveis ou exclusivas. A maneira de ordenar, que em um dos modos de conhecer seja lógica ou matemática, também pode expor correção formal ou visual, segundo diferente apreensão. Basta pensar na sistematicidade e em surpreendentes relações matemáticas e formais implícitas na geometria regular e no ângulo reto.

Talvez a hesitação sobre a origem da concepção em arquitetura possa explicar a confusão em torno daquilo que seja decisivo para configurar objetos e, consequentemente, ajude a entender o insistente apelo à condição racional da arquitetura. A teimosia e precocidade com que a arquitetura moderna é associada à razão dissimula quanto nela se decide com subjetividade estética– com inspiração, diz o romântico–, com intenção dissipada pelo gosto do sujeito que

substitui o homem moderno. O fenômeno ajuda a entender a simultaneidade de interpretações individuais, arbitrárias e confusas.

Talvez a modulação, um princípio elementar de disciplina e regularidade, corresponda à ideia mais imediata da ordem com regra fixa. É possível entender a modulação como artifício técnico e racional que visa sistematização e adição construtiva e, por esse motivo, seja vista pelos arquitetos como instrução rígida e desfavorável à sensibilidade, à excepcionalidade, à exaltação e à expressão, consideradas na polifonia artística. Em todo caso, a modulação racional e a estrutura formal sensível –entendida a primeira como garantia de sistematicidade e disciplina construtiva, e a segunda como princípio subjetivo de ordem– juntas obtêm resultado notável e improvável sucesso quando consideradas à parte.

Se a ação de ordenar for um tópico sensível, há de se concordar que seja, também, prerrogativa técnica e construtiva alcançar eficiência, tipificar, relacionar, dispor, reproduzir e perseguir o melhor desempenho com economia material. A razão propicia ordem e clareza aos conceitos e às ideias. A ordem elementar e estrita, diversa daquela obtida pelo sentido visual, também implica sistematicidade, esclarecimento, classificação, dedução e geometria. Por esse motivo tipos clássicos e tipos modernos podem coincidir sem motivo histórico.

A modulação que informa a ordem construtiva e a sistematiza advém da objetividade técnica, enquanto a forma da arquitetura submetida a essa retícula quadrada provém, ora do modelo simétrico e hierárquico, ora do juízo estético moderno. Na quadrícula modular as tipologias de Jean-Nicolas Louis Durand (1760-1834) e as plantas de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1967) correspondem a formalismos⁵ diversos. A ordem construtiva obtida com sistematização de etapas, tarefas e detalhes decorre da disciplina racional, em grande medida prevista na geometria regular do preconceito tipológico e usual no Tratado de arquitetura, mas também aderente à ordem concebida pela inteligência visual, com o sentido estético que sempre prevalece.

O *Palácio de Cristal*, em Londres, 1851, de Joseph Paxton (1803-1865) é admirável pela fabricação seriada aplicada ao modelo neoclássico, enquanto a patente *Mero*, de 1948, por Max Mengerlinghausen (1903-88), com nó universal em poliedro metálico de dezoito faces rosqueadas, materializa o próprio módulo espacial, exemplar pela extrema sistematicidade construtiva, pela versatilidade de arranjos tridimensionais e pela mínima subjetividade estética.

A residência Butantã, de 1964, por Paulo Mendes da Rocha (1928-2021), tem perfeita modulação construtiva de 100 x 100 cm nos caixões da laje, com nervuras de 7 cm, mas é com a forma sensível que confere ordem à ilha de dormitórios e propaga a potente síntese na planta.

Não é o que emite a precedente Residência Savoye, de 1928/29, Poissy. Regulada pela patente *Dom-ino* de Le Corbusier (1887-1965), é inconstante: cada pavimento tem um mote que se insurge contra a estrutura e a identidade da casa. O ático é a tela purista, o primeiro andar se organiza como a casa-pátio elevada que mitiga a discrepância entre boa orientação e paisagem, e o térreo tropeça na simetria aristocrática de um percurso veicular.

5. A noção dominante de formalismo está associada ao uso arbitrário, desajuizado e irresponsável. Do termo formal: protocolar ou convencional; e forma: categoria decorrente, insignificante, indeterminada e arbitrária. Quando aplicado à arquitetura moderna costuma adquirir um sentido contrário ao da ideia que o formalismo clássico sustenta. Com certa razão, a antecipação da categoria da forma sobre função e conteúdo é apontada e criticada no objeto quando sua configuração não está legalizada pelo juízo ou pela experiência. No entanto, o formalismo, que também é rigor, deve ser entendido como um conjunto de normas e princípios da forma que estabelecem a pertinência do objeto e propiciam seu reconhecimento e aceitação pelo sujeito. O melhor exemplo dessa acepção de formalismo é o sistema, também antecipado, das formas, modelos e figuras que constituem o Tratado da arquitetura clássica. O formalismo é sinônimo da forma pela forma quando não evidencia propriedade, quando não há entendimento do propósito e tampouco reconhecimento de conformidade aos fins. A concepção em arquitetura precisa sempre antecipar algum formalismo. Por sinal: esse formalismo, num certo sentido, parece ser a base daquilo que se entende como estilo. Para fugir à denúncia de arbitrariedade ou leviandade formal, forja-se um argumento tangível com o aspecto formal para fazer parecer que pertence a um processo de decisões lícitas e controladas.



FIGURA 3. MOSHE SAFDIE: HABITAT 67, MONTREAL, 1967. FOTO LUIS ESPALLARGAS.

Se o processo de arquitetura contemporânea encontra sua explicação em discursos presunçosos, nos sucessivos elixires teóricos e na espetacularidade midiática, isso anima o arquiteto ao desafio, a desdenhar a prévia coerência construtiva e esquecer a experiência e a lógica constitutiva de seus elementos, já que inflaciona o arsenal técnico para não conceber a forma em concomitância com pauta ou medida. No final, a técnica prodigiosa socorre, mas não evita estranhamento, não estabelece paridade. Tem-se a impressão de que, mesmo alguém do materialismo, a técnica, sem ser determinante, não pode ser abreviada, pois mesmo camuflada, delata inconformidade ao olhar atento.

No campo da Arquitetura se acredita que os processos técnicos e os critérios visuais sejam, além de distintos, também excludentes, já que correspondem a maneiras diferentes de conhecer e considerar. No entanto, ao longo da história, da história da arquitetura superlativa, configurar e construir não acusam antagonismo ou adversidade. Se a concepção ordena e conforma o artefato com características típicas e reconhecíveis, então há solução construtiva apropriada e considerada. Quando a configuração do objeto é particular, ousada e extravagante cresce o risco de conflito no objeto.

Sentido e coerência

Entendido como uma sensação ou reação imediata, o sentido estético, suprasensível, é próprio da faculdade do juízo, do que tem cabimento, do apropriado e convincente, da intuição ou entendimento estético. Uma decisão instantânea e irrefletida e ativada por evidência captada pelos sentidos. Dessa maneira, o conhecimento sensível ou confuso se antecipa à razão. Se for possível ir além da inspiração e compartimentar maneiras de decidir e conhecer, deve atribuir-se à cognição estética *a priori* que conduza decisões do projeto.

A coerência, a ausência de contradição, é associativa porque estabelece ligação: nexos, conexões, adesões e reciprocidades. Diferente da consequência, ou do vínculo causal, a coerência relaciona coisas diferentes, sem determinação lógica. Uma configuração pode ser oportuna para a resolução arquitetônica de um programa, no entanto isso não significa que seja determinada: apenas aparece entre diversas possibilidades que atendem à ordem e congruência das variáveis de projeto.

A decisiva configuração admite juízo, faz sentido, por intermédio do prazer ou desprazer estético, da aquisição imprecisa, pela reação sensível e visual ao que seja oportuno ou inoportuno, no artefato agradável ou desagradável.

À razão não compete configurar; quando muito pode refletir e metodizar tipologias preestabelecidas. O saber construtivo é insuficiente para projetar com *conformidade a fins*. Sem configurar a partir de *insight*, do *númeno* com realidade imparcial e própria, pensável, mas incognoscível, se depende do tipo ou do modelo, do que já está classificado.

A residência projetada por Paul Engelmann (1891-1965) e Ludwig Wittgenstein (1889-1951) para Margaret Stonborough, irmã do filósofo lógico, expõe esse limite, em que a dedicada dedução e racionalidade são reféns da escolha do objeto, da cópia óbvia e convencional.

A apreensão visual estabelece uma ordem abstrata e satisfatória, ainda imaterial, sem finalidade ou interesse, genérica e disponível, sem recurso para indicar a construção material do edifício. Neste ponto se fortalece a crítica ao formalismo, pois se trata de processo inacessível à razão e inteligência, que apenas pode ser constatado porque é reversível ao observador, através da revelação configuradora. Diversa da visibilidade, a visualidade, uma relação sensível entre os olhos e o cérebro, desvenda a estrutura abstrata que unifica técnica, forma e função. É o sentido visual que assegura à arquitetura moderna constituir sistema e tradição por intermédio da sensibilidade dos sentidos. Nada é obrigatório – apenas indispensável para a conjectura; nada é supérfluo e a arquitetura se torna abstrata para não esconder e, tampouco, contradizer a configuração, o principal valor artístico da arquitetura moderna.

Mesmo abstrata, a forma moderna de arquitetura difere da forma moderna na tela do pintor, porque deve ser confirmada, acolhida, pela condição professada de arquitetura, pela exigência de sua construção material e, obviamente, de sua finalidade, sem que essas condições sejam determinantes. O sentido visual é

6. Do alemão, o termo *Baukunst* é sinônimo de *Architektur* – arquitetura – e de *Baustil* – estilo de arquitetura –; a palavra, composta por *construir* e *arte*, embute as noções de *construir com arte*, pensar a construção com assunto artístico, ou *arte de construir*, entender a arte como habilidade ou perfeição construtiva. Tal acepção, além de deslocar o valor artístico do objeto de arquitetura para a técnica e matéria, para a qualidade e superioridade da construção, estabelece também a relação da técnica e seus materiais com os estilos. Equiparar aquilo que está bem construído à arquitetura ao procurar atributos artísticos no artesanato como é típico das *Arts and Crafts* e do *Art Nouveau*.

indispensável, unifica coerência material, nexos prático e sentido espacial, submetidos pela categoria da forma. Matéria e forma devem ter identidade.

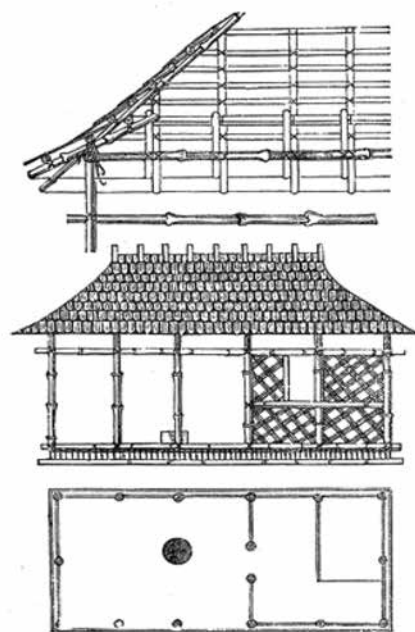
Maior a coerência entre formar e construir, maior a consistência e intensidade do artefato. Sem causalidade, sem compromisso ético, a construção e aparência devem ser visualmente verossímeis, consequentes e adequadas. Em muitos edifícios apenas convivem as ações de conceber e construir. O que confere sentido à forma moderna é o contínuo processo de verificação técnico e a concordância técnico-material com os desígnios da forma moderna.

Transferir a atenção estética para a técnica construtiva, por perfeita e escrupulosa que seja, embaralha a avaliação artística. A *Baukunst*,⁶ a *arte de construir*, refere-se à excelência construtiva que, mesmo admirável, nada acrescenta àquilo que seja apropriado na formação do edifício.

A incursão estética na tectônica é responsável por importantes mal-entendidos na arquitetura. Quando técnica e material, com formato e figura própria, pretendem afiançar o valor artístico do artefato ou quando a disposição artística estetiza e ornamenta a técnica construtiva ao invés de buscar nela a legalidade formal é quando a relação entre *construir* e *configurar* produz alegorias, da mesma maneira que quando a forma desdenha sua construção expressa arbitrariedade.



ABADE MARC-ANTOINE LAUGIER. ESSAI SUR L'ARCHITECTURE. GRAVURA DE CHARLES EISEN PARA A CAPA DA SEGUNDA EDIÇÃO, 1755 E GOTTFRIED SEMPER. DER STIL (2ª EDIÇÃO, 1878), VOL. 2, P. 263. CABANA CARIBENHA, DE THE GREAT EXHIBITION, 1851, LONDRES.



Além da classificação das técnicas e tarefas construtivas, também é costume isolar os problemas construtivos das decisões sobre aparência, que, segundo as prioridades, recebem maior ou menor destaque e independência nas escolhas de arquitetura. A técnica tem seu lugar porque é um saber constituído, porém a aparência interessa e tem autonomia porque desencadeia significados e metáforas cruciais para Cultura e História, porque pode expressar figuras independentes da construção.

Confunde pensar que essas duas realidades –técnica e aparência– estabeleçam âmbitos autônomos entre os que opera a Arquitetura: a esfera da estrutura e da construção que corresponde à racionalidade e a esfera da aparência na estética da *Einfühlung*, ou Empatia. Muitas vezes a aparência do objeto corresponde à estrita decisão técnico-construtiva, *Sachlichkeit*; outras vezes, a técnica construtiva constitui a expressão artística e tectônica,⁷ com musculação ou hipóbole, ou figuração e ornamentação estrutural. É necessário lembrar que o expediente tradicional para ascender a construção à condição de arquitetura é, desde sempre, ornamentar a edificação para afirmar, sugerir, vontade artística.

Também se aceita a ordem superficial dada pela aparência, a configuração simulada do objeto. A pele é essencial para quem não se preocupa com a construção do objeto, ou a ignora; constitui a novidade aparente; é capaz de assear, aformosear e suavizar o plano –restaurá-lo– e, assim, prescindir da construção vertebrada do objeto, de sua estrutura formal e material, cujos critérios técnicos e construtivos sejam dotados de ordem por estabelecer soluções sistemáticas e resolver detalhes eficientes, econômicos e consistentes. Peles quase sempre estão descoladas da ordem constitutiva do objeto na que reside integridade. Há exemplos em que a pele, a aparência anódina do objeto, nada refere à construção.

Para se especular sobre as relações entre contingência material e aparência subjetiva em arquitetura há de se especular na origem para formular hipóteses sobre a atividade intrínseca, os acordos e as combinações em arquitetura.

Primeira cabana

Ao propor que a técnica construtiva seja congênita à concepção do artefato de arquitetura, cabe imaginar o problema original. A técnica sempre infusa e neutra depende da sensibilidade configuradora.

No princípio, antes do que se espera de uma cabana primitiva, a inquietação e as decisões sobre o abrigo devem ter atendido urgência e sobrevivência, para, depois, atingir experiência técnico-construtiva para, mais tarde, deter-se na aparência, acabamento, ornamento, apuro e caracterizar um tipo. Proteger-se em copas de árvores, como os primatas, ou disputar grutas com outros animais deve corresponder ao começo. Não é razoável imaginar correspondência com a circunstância originária, considerar aparência e superfluidade, sem equacionar o material regular e elementar, o domínio do artefato primordial, a experiência, antes da exigência original.

7. É *tectônica* a arte de construir e *tectônico* tudo aquilo que está construído. No entanto, a noção do que é tectônico prevalece quando é protagonista o aspecto construtivo do objeto, quando a presença material e construtiva surpreende, quando há plágio das placas tectônicas e geológicas e adesão ao sentimento sublime; ao reconhecer situação construtiva exposta e oportuna. Contudo, a condição tectônica revela o melhor quando o artefato é vertebrado por estrutura que renuncie à personificação e ao elogio técnico. Quando há unidade e reconhecimento imediato da construção do objeto com concomitante aparência.

É aceitável o argumento de José Ortega y Gasset (1883-1955) sobre o bem-estar humano e as demandas supérfluas implícitas na tarefa técnica, como também é ponderado considerar que a emergência escale prioridades e admita, antes, objetos improvisados de improvável perfeição e concisão, para dar lugar ao imprescindível. Se alguns contrapõem que esse abrigo não é ainda portador de proeminência arquitetônica, outros podem lembrar que o princípio definidor das questões básicas da arquitetura fica antecipado e presta contas à conjuntura construtiva, ao imperativo de sua aplicação, que, mesmo sem ser determinante, ameniza e atende a aflição de abrigar. Teorias da arquitetura se referem à cabana primitiva como quintessência, fundamento da moradia humana, quando idealizam a cabana perfeita e a imaginam com características construtivas consequentes e essenciais.

Em consonância com a típica mitificação das teorias de arquitetura, a suposição poética da cabana primitiva do abade Marc-Antoine Laugier (1713-1769) na capa do *Essai sur l'architecture*, 1755, ilustra a origem da cabana ao apontar uma visão natural, uma miragem. Como em uma fantasia ou casualidade apontada pela alegoria Arquitetura; nesse caso, na interpretação da figura florestal, com indício ordenador e esclarecido para um construtor que confirma, na Natureza, a origem clássica e, na árvore, o ícone protetor, ancestral e emblemático do templo ou cabana. Em todo caso, apesar do apelo mítico, dignifica a visão fantasiosa como o sentido que identifica ordem e artifício naquilo que é informal, ao mesmo tempo em que adapta a Natureza à História e à sua autoridade, ao sugerir similitude e metamorfose com situações atestadas nas ruínas.

Um século mais tarde, a descrição da cabana caribenha feita por Gottfried Semper (1803-1879), em 1851, tem outra repercussão, apesar de tratar da mesma cabana, do mesmo arquétipo. O positivismo antropológico e conclusivo e a base documental etnológica devem ter desapontado os arquitetos sonhadores. Nela, técnicas primitivas estão referidas a uma específica e precisa cabana em complexa combinação de arremates e interferências de escasso estilismo, com quatro elementos e técnicas que contradizem a irrefletida noção que se costuma ter da técnica construtiva e de sua influência na configuração do artefato. A *fogueira* com o lar, o *têxtil* com a parede, a *estereotomia* com a base e a *carpintaria* ou *tectônica* com o telhado. Não é necessário comentar o quanto essa pesquisa⁸ fica coagida pelo determinismo material, nem por que imagens visionárias da primeira cabana primitiva em J. François Blondel (1705-1774), Sir William Chambers (1723-1796) e Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) obtêm mais fortuna nas fantasias dos arquitetos.

Para muitos a primeira cabana é a essencial resposta construtiva ao abrigo. No entanto, a cabana também pode supor criação que intui uma configuração estética com incipientes meios técnicos *conformados aos fins*. Não se trata de considerar o problema da cabana original como se o essencial é a construção, mas especular se a alternativa técnica, mesmo débil, possa servir de material com que vislumbrar se a perspicácia estética configura o refúgio.

Muitas cabanas aborígenes correspondem a grosseiros abrigos improvisados. Menor é o número de cabanas que expõem processos técnico-construti-



FIGURA 5.
LE CORBUSIER. ARQUITETO
ESTUDA PLANTAS
E MAQUETE UNITÉ
D'HABITATION,
1946. ACERVO LIFE
MAGAZINE. EM [HTTP://
WEMAKEITGOOD.
COM/THE-GALLERY/
LE-CORBUSIER-LIFE-
MAGAZINE](http://WEMAKEITGOOD.COM/THE-GALLERY/LE-CORBUSIER-LIFE-MAGAZINE)

vos ordenados e sistemáticos, que pressupõem seleção, refinamento e textura, entrelaçado regular de materiais com entregas que se diferenciem do simples empilhamento e recobrimento de folhagem que respondem pelo abrigo mais rudimentar.

Seja como for, pode se sustentar que a construção não prescreve todas as características do artefato. Na ambivalência das ações de edificar e aparentar pode haver um abismo entre a forma da construção material e o sentido visual da forma. A sensação de conflito e congruência varia segundo a racionalidade da construção em contraposição à sensibilidade estética capaz de configurar o objeto e conduzir um sentido arquitetônico pleno e íntegro. Dá no mesmo que seja estética da Empatia, da emoção e dos afetos, ou que seja estética moderna, em que a subjetividade aspira à universalidade. Importa que a arquitetura seja operada por sistemas aptos e tradicionais. Importa entender que o sistema moderno seja mais difícil e versátil que o sistema clássico.

A relação com a técnica construtiva sempre acontece com mediação de algum ideal ou entendimento estético; portanto, ao prevalecer a Estética, a construção é disfarçada ou omitida, representada nas ordens ou apresentada como forma, condensada na figura ou subsumida na abstração formal. A tendência dos arquitetos não é focar a Técnica, mas transcender a construção com Arte. A Técnica só adquire relevância artística quando é tema estético; ironicamente,

8. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, publicado em dois volumes em 1861 e 1863.

quando se renega da estética formalista tida como alienada para substituí-la pela estética da tríade *bom, bem e belo*, pelo retrocesso à beleza persistente na honestidade e moralidade do artefato. No Brutalismo tudo é estético no exagerado realismo estrutural e na primitiva palpabilidade material.

Em todo caso, o aperfeiçoamento construtivo deve culminar em sistema reprodutível e coletivo, em tradição acatada e transmissível que embute a própria e legítima aparência, portanto apreciável e satisfatória como forma e figura associadas à eficiência, economia, síntese e confiabilidade de decisões materiais no objeto. É certo que essas características ou detalhes construtivos são explorados na apresentação de arquitetura.

Apesar de repudiar a condição utilitária e delatar a coerção técnico-construtiva, adverte-se que a arquitetura respeitável seja sempre Arte disciplinada na construção. Insubmissa ao determinismo material, transforma o nexos construtivo em índice de benefício, coesão e pertinência que estabelecem coerência e vínculo entre constituição e aparência. A figura é desfavorável porque deforma a materialização; ao desprezar a autenticidade técnica, equivoca os meios, deturpa ou compromete *know-how* construtivo, para produzir extravagância premeditada ou imprevista.



FIGURA 6. FRANCESC MITJANS. EDIFÍCIO SEIDA, 1958, BARCELONA, ESPANHA. FOTO HELIO PIÑÓN

Estrutura e célula

Parece aceitável se associar a fragmentação teórica do projeto do edifício e a autonomia de suas partes à doutrina teleológica. Finalidades isoladas desencaixam análises especializadas, porém excludentes.

É raro se questionar a singularidade do tema do 2º Congresso Internacional de Arquitetura Moderna –CIAM de 1929, em Frankfurt, *Unidade Mínima de Existência—Die Wohnung des Existenzminimum—*, já que poderia contrapor-se que, como a cidade é a soma das intervenções e relações de arquitetura,⁹ não faz sentido discutir subsistência e moradia mínima como tema privilegiado e excluir sistemas distributivos, organização, densidade, tipologias, gabaritos, espaços públicos, paisagismo, redes de infraestrutura e tantas relações que formam a cidade.

Superestimar a célula muda o rumo da arquitetura, ao permitir que ela se torne um princípio do projeto para promover isoladas matrizes habitacionais indiferentes à forma urbana. Faz nascer um insensível e impositivo rumo urbanístico. Anunciada com precedência dos *Inmeubles-Villas*, de 1922, por Le Corbusier, essa dispersão favorece que unidades legitimadas pela História –no caso, referidas à cultura marroquina e à técnica moderna que responde com a cidade vertical– propiciem, juntas, a fusão entre a tradição horizontal dos *clusters* com casas-pátio e o empilhamento em esquemas verticais desencontrados para aventurar uma resposta progressista e engajada, como é proposto pela equipe George Candilis (1913-1995) e Sadrach Woods (1923-1973), ambos remanescentes do canteiro da *Unité d'Habitation* de Marselha, com Vladimir Bodiansky (1894-1966), para a sucursal ATBAT-Afrique, na urbanização de *Carrières Centrales*, Casablanca, com os edifícios *Nid d'abeille* e *Semiramis*, de 1953. Nesses edifícios a identificação e a hegemonia da unidade introspectiva e a desejável insolação nos pátios empilhados impõem um procedimento atípico ao prédio, com paredes externas cegas e aspecto celular.

O mesmo processo se aplica às funções da estrutura e dos fechamentos ou paramentos, paredes ou *cladding*,¹⁰ isolados em técnicas e atividades especializadas. Com cálculo estrutural, com alternativas produtivas, com diversificação material adequada a cada tarefa, com a utilidade e características ajustadas aos fins, como tarefas ou etapas independentes. A dicotomia biológica que distingue esqueleto e carne é imitada pela interpretação organicista da célula e da edificação, da estrutura e da pele ou vedação.

Finalmente, pode ser que a distinção entre elementos de sustentação e partes sustentadas resulte da avaliação do próprio princípio construtivo e de sua consequente apreensão visual. Não é casualidade que o termo *estrutura* se refira simultaneamente ao artifício resistente e à ordem formal do edifício, que a estrutura material coincida com a pauta da estrutura abstrata, como costuma acontecer.

A estrutura se transforma em uma operação própria e destacada da construção de edifícios, mesmo quando a tradição faz com que as subseqüentes tarefas construtivas a escondam, argamassem com revestimento. É razoável que os processos analíticos e a crescente dimensão das estruturas viabilizadas

9. Gordon Cullen em *The Concise Townscape*, de 1961, define com impressionante concisão: *arquitetura é o edifício e o urbanismo [a cidade] é a relação entre edifícios*.

10. Fachadas industrializadas e montadas a seco. Os painéis com janelas do tipo “Ideal” são o melhor exemplo dessa tecnologia no meio paulistano e não é por acaso que correspondem a um dos períodos mais admirados da arquitetura moderna brasileira, pois o problema da arquitetura, deslocado mais tarde para a expressão da estrutura, alcança o melhor resultado como um problema de apresentação da arquitetura por intermédio de elementos fabricados pela indústria e concebidos para fechar vazios.

com progresso tecnológico e equipamentos gigantescos inflem sua importância, estimulem a especulação e a espetaculosidade com megaestruturas, que essa escala descomunal promova um novo status construtivo equiparado à cidade e à grande arte.

Por outro lado, sem esquecer a acepção moderna e sensível, faz sentido considerar que a estrutura aparente, ou isenta, indique a construção espacial, ao armar uma pauta elementar que, além de racional, indique planos e traçados – estrutura formal – de irrecusável repercussão estética e recurso ordenador. Afastar essas manifestações estruturais ajuda a distinguir a arquitetura moderna da subsequente moda brutalista. Revela, inclusive, a profunda degradação artística.

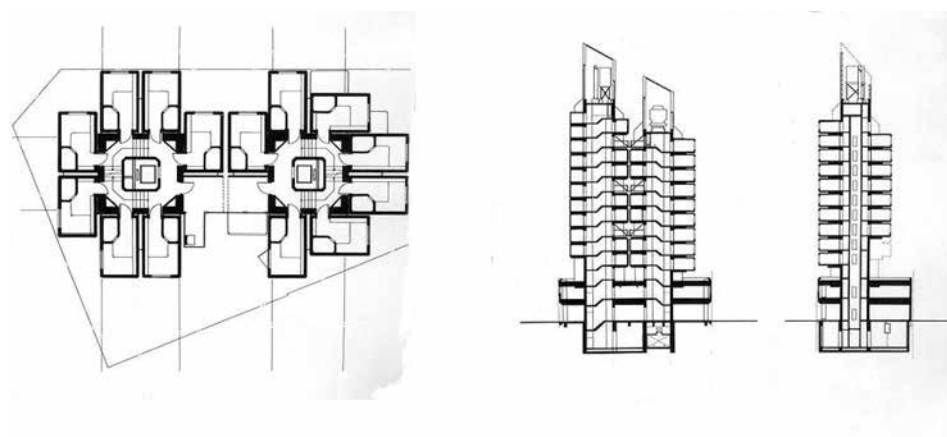


FIGURA 7. KISHO KUROKAWA. PLANTA E CORTES TORRES CÁPSULA NAKAGIN, TÔQUIO, 1970-72. EM KUROKAWA, KISHO. METABOLISM IN ARCHITECTURE. LONDRES: MACMILLAN, 1977.

Em consequência e com questões que vão além das soluções com *cladding*, as unidades – termo que anuncia a condição massiva e sistemática da moradia – no edifício são autônomas, como nas casas unifamiliares na famosa perspectiva de Le Corbusier para a cidade linear sobre lajes no Plano Obus, de 1939, em Algers. A estrutura da forma moderna prevalece, porém perde em abstração e ganha em fantasia ao ser trivializada pelo vanguardismo utópico, tardio e visionário de Yona Friedman (1923-2019), ou do grupo *Superstudio*.¹¹ A unidade concebida como célula é projetada para produção seriada segundo exageradas técnicas de produção.

A dificuldade em submeter estruturas territoriais à produção industrial e à montagem remota pode ser superada no caso da industrialização de células tridimensionais resumidas a habitáculo. Essa distinção acentua ainda mais a exclusão conceitual e produtiva entre arcabouço e moradia.

A expressão estrutural coincide com a prerrogativa moderna. A exposição estrutural que explicita os elementos construtivos apresenta-os como valores estéticos. No entanto, isso não explica, completamente, a separação conceitual e formal entre ossatura e célula. Parece haver outra interferência na operação.

Patente de 1915, o sistema *Dom-ino* não detém a primazia de isolar a estrutura das demais tarefas construtivas. Outros sistemas estruturais de concreto patenteados por calculistas e esqueletos metálicos são comuns em edifícios públicos e privados desde a segunda metade do século XIX. Apesar disso, a famosa perspectiva nua, sem fechamentos, de um sistema estrutural autônomo deve convencer Le Corbusier e outros da antecipação estética do feito estrutural e da consequente excisão que autonomiza estrutura e célula – *Existenzminimum* – na concepção do edifício, da cidade, ou da infraestrutura. Jogada no chão do parque, uma unidade duplex do *immeuble-villa*, na *Ville Contemporaine*, de 1922, exibe independência no papel de *Pavillon de L'Esprit Nouveau* na *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, de 1925, em Paris e, alguns anos mais tarde, a estrutura ondeante do Plano Obus, ao longo da baía de Argel, agrega infraestrutura e estrutura à cidade. A estrutura linear parte de Fort L'Empereur e disponibiliza uma nova cidade linear com autoestrada para que iniciativas individuais e culturais quaisquer, imprevisíveis, proponham moradias que, em todo caso, atuam como células no terreno artificial.

Os projetos que sistematizam o edifício na obra de Le Corbusier já aparecem na *Ville Contemporaine*, nos *Quartiers modernes Frugès*, Pessac, de 1925, e com as *Maisons Loucheur*, de 1929, mas a intuição da independência entre estrutura e célula é contingente dos formatos e dos protocolos que regem estrutura e células. A visão que parece deslocar-se da noção de construção para a ideia de montagem surge na *Unité d'Habitation*, a partir de 1946, em Marselha, registrada na famosa foto da maquete com a mão – o guindaste – que encaixa a unidade duplex na gaiola de concreto.

Mais tarde, Le Corbusier propõe o arcabouço cúbico e metálico, o sistema construtivo apto para diversos programas. Menos arrojada e, portanto, menos conhecida, a proposta modular “*le brevet 226 x 226 x 226*” é indicada no projeto *Roq et Rob*, em Cap Martin, de 1949. Nesse caso, apesar da encantadora foto da maquete *Unité*, as células constituem a estrutura do conjunto, como na *Unité*, de 1949.

Entretanto, Le Corbusier sugere, nessa relação independente, aderentes possibilidades estéticas que subentendem técnicas específicas e que, entretanto, esbarram na irracionalidade proveniente da construção de arcabouço estrutural e casca celular como estruturas independentes. A partição pode parecer adequada por reconhecer princípios construtivos diferentes e a dimensão da estrutura material é de improvável solução industrial, enquanto a célula fica no limite do transporte de industrializados.

A hipótese que envolve complementaridade entre estrutura e célula implica numa particular interpretação moderna que não apenas testa a sistematização produtiva da arquitetura e da cidade, seu *standard*, como também copia de outras organizações verticais o empilhamento, a distribuição e a ordem dos componentes, o que pode rememorar soluções de armazenagem, pois a separação da estrutura e da célula guarda semelhança com a estante e o produto.

11. O grupo arquitetônico *Superstudio* dura de 1966 a 1978. Aos fundadores Adolfo Natalini e Cristiano Toraldo juntam-se, mais tarde, Roberto Magris, Gian Piero Frassinelli, Alessandro Magris e Alessandro Poli.



FIGURA 8: ISAY WEINFELD E DOMINGOS PASCALI. EDIFÍCIO 360°, SÃO PAULO, EM CONSTRUÇÃO. FOTO LUIS ESPALLARGAS

Mesmo incoerentes, há casos em que a célula repetida, sem ser seriada, é a metáfora da produção habitacional massiva, metropolitana, figurada como cápsula, tipo, reduto humano que preserva autonomia física e preserva unidade. Também empresta o sentido industrial que sugere união e montagem de produtos fabricados. Deve ser por esse motivo que as demolidas Torres Cápsula Nakagin, de 1970-72, por Kisho Kurokawa (1934-2007), em Shinbashi, Tóquio, são ironizadas como cemitério de máquinas de lavar.

No edifício de apartamentos, janelas nas paredes ou fechamentos não expressam a unidade habitacional. Só a observação atenta pode identificar ambientes de cada caixilho e mapear a unidade no conjunto. A apresentação em módulos habitacionais torna instantâneo o entendimento. Individualizar e suge-

rir peças autônomas trivializa a estrutura abstrata característica da forma. Apesar da industrialização efetiva das cápsulas, ou módulos tridimensionais, e da estrutura moldada *in loco*, talvez o resultado da disciplina construtiva constitua embaraço para aceitar como moderno o projeto de Kurokawa.

Edifícios apresentam unidade com a estrutura monolítica, mas também podem expressar fachadas compostas pela justaposição de unidades seriadas e autônomas, inclusive com células tridimensionais. Comuns em fachadas contemporâneas, caixas empilhadas pressupõem um amontoado sobre uma estrutura vertical e hiperestática. Excessivas camadas esmagariam containers resistentes. A construção de cada uma dessas expressões subentende um tipo de estrutura. A incoerência de *L'Habitat 67* de Moshe Safdie (1938), na EXPO de Montreal, de empilhamento compositivo, cresce, ainda, com a dissimulada estrutura diagonal acobertada com módulos variados em princípio pitoresco, em época em que se recorre à tecnologia, dada a importância do evento e a necessária publicidade. *L'Habitat 67* corresponde a uma expressão futurista; por isso a estrutura auxiliar é indigesta: uma escora que serve de passarela e compartilha carga de pilhas com até onze camadas.

Porque essa estrutura é recurso para uma carga insuportável com módulos e –mais importante– porque a tônica construtiva não está, reconhece a ossatura –apenas o vigor e autossuficiência do habitáculo– da pesadíssima célula. É clara a cumplicidade de fotógrafos instados a registrar boas intenções e omitir o escoramento.

Construir e conceber com células

O *Edifício Seida*, 1959-67, de Francesc Mitjans (1909-2006), Barcelona, expressa na sua fachada um formalismo desapegado, caprichoso, ao fantasiar paralelepípedos empilhados e desencontrados. Há desentendimento entre o rigor das plantas convencionais e simétricas, sempre iguais, de sistema construtivo estrito, e a simulação da fachada. A organização diagonal na fachada principal se deve, como sempre, à alternância dos terraços duplos das salas que, deslocados, ora são frontais, ora deslizam para os lados, para frente dos dormitórios.

Admirável é que essa ilusão não fere, nem constrange, a construção do edifício: apenas a necessária e contínua linha horizontal do balanço sustenta, na ausência dos terraços, pérgulas supérfluas e intercaladas que filtram luz nos planos laterais e traseiros e contribuem para destacar os paralelepípedos, falsas células.

O *Edifício Seida* é anterior às vanguardas tardias do segundo pós-guerra, e pode ser referido às imagens de Le Corbusier para os *meubles-villa*. A pérgula que separa as unidades habitacionais tem a mesma intenção de individuar os primeiros duplex de Le Corbusier.

A fachada sedutora e dissimulada desmente o prumo que a constrói. Para isso, recorre ao pintor, ao *trompe-l'oeil* que transfigura a exagerada terminação horizontal do guarda-corpo em fictícia espessura branca que ilude separar o

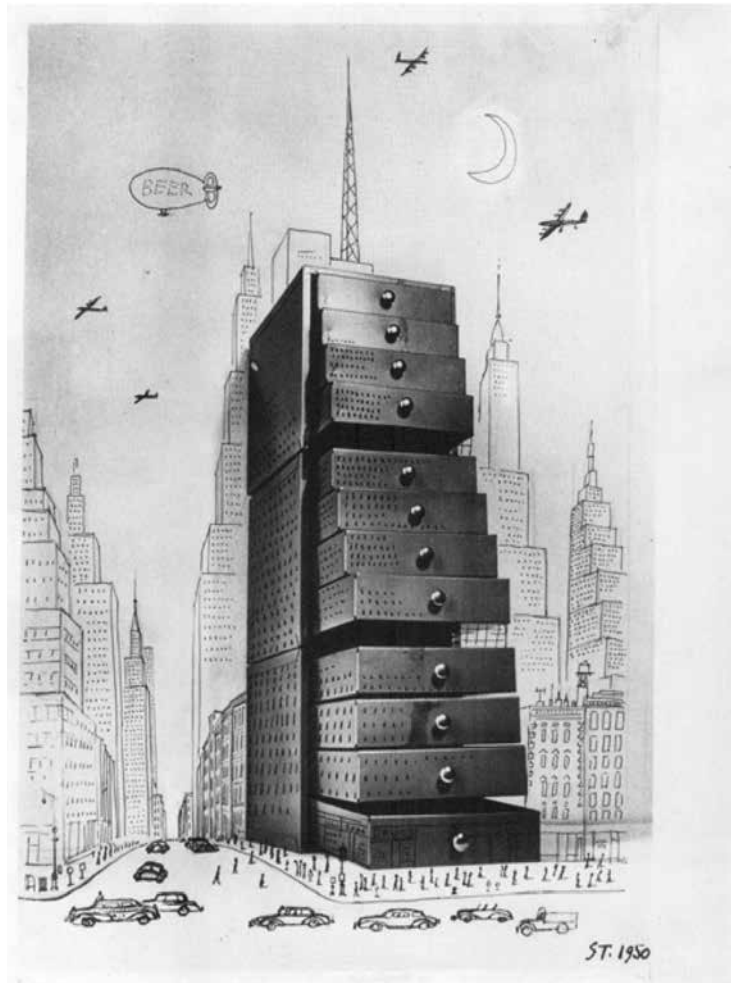


FIGURA 9. SAUL STEINBERG (1914-1999). *CHEST OF DRAWERS CITYSCAPE*, 1950, TINTA SOBRE FOTOGRAFIA 22,2 X 17,5 CM. EM SARAIVA, ROBERTA (ORGANIZAÇÃO) SAUL STEINBERG: AS AVENTURAS DA LINHA. SÃO PAULO: IMS E PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO, 2011, P. 131. THE SAUL STEINBERG FOUNDATION, REPRESENTADA POR THE PACE GALLERY, NY.

plano do piso e do teto. Uma *boutade* que obriga a forma moderna a insinuar algo verossímil, uma inverdade que, sem ser falsidade ou mentira, é prerrogativa da Arte.

Assim, a arquitetura opta pela aparência visual e afirma a manifestação artística, com partes truncadas, com a fachada em plano destacado, em relevo. Pouco pode se falar sobre um processo de concepção do objeto, pois construção e uso não contam, para que a fachada seja tratada com engenho. A atenção conduzida pela fratura visual entre as partes percebe que, mais além do truque, abandona-se as premissas para fixar aparência alheia à construção, composição emprestada, como poderia ser a de tijolos desencontrados, ou de sacos de café

empilhados no armazém.¹²

Corajosa e construtiva, com regra modular, é a fixação de módulos tridimensionais nas arbóreas *Torres Cápsula Nakagin*. Cápsulas tridimensionais, fabricadas, equipadas e parafusadas com chumbadores no núcleo central definem, com precisão, duas ações –finalidades– construtivas: gigantes monolíticos e industrialização de habitáculos. Se o expressionismo japonês contraria regras com variedade para oferecer arranjo mais pitoresco na discreta variação modular, e se as escotilhas circulares metaforizam naves ou máquinas, não há dano conceutivo nem incoerência entre aspecto e construção. As 140 cápsulas fabricadas em Nagasaki, transportadas e montadas em Tóquio, estão previstas para durar 25 anos e, então, ser substituídas.

A mudança de direção de módulos contraria o princípio construtivo e provoca produção de peças mutantes e espalhadas para obter espontaneidade e ajustar-se ao terreno, para contrariar a monotonia da inflexível lei única. Insinua que a aparência vivida –metabólica– continua a ser uma atenção decisiva e que a notável técnica ajustada à perfeita produção é insuficiente para dar forma à Arquitetura. Aceita a legalidade das cápsulas, a fachada expressa expediente semelhante observado no *Edifício Seida*, decisões que deslocam a percepção da forma e a substituem por um aparelho de elementos tridimensionais.

Torres Cápsula Nakagin encarnam os desenhos mecânicos da produção mais exaltada do segundo pós-guerra estimulada por revisionismo realista da década de 1960. É imediato associá-las ao imaginário da precedente cidade *Mecano* ou *Plug-in* do grupo britânico *Archigram*.¹³

A cidade como estrutura de treliças espaciais, gaiolas e mastros em que aco- plar células parece retomar Le Corbusier e seus territoriais *imeubles-villes*, agora desprovidos de avaliação geográfica, com juvenilbau sistematicidade emprestada da linguagem tecno-futurista da história em quadrinhos, porém feroz e empenhada em desmoralizar e desprezar a arquitetura moderna e discreta do *International Style*,¹⁴ responsabilizada pelo esmorecimento artístico do feito moderno. Tudo em nome de pretensa mesmice repisada por críticos entediados. *Hornsey Housing Study*, em 1966, de Peter Cook, antecipa cápsulas em técnicas mistas de material moldado e gaiolas metálicas.

Finalmente, o *Edifício 360°* de São Paulo, iniciado em 2011 por Isay Weinfeld e Domingos Pascali, expõe um dedicado realismo artístico, raro na arquitetura agora por constranger a técnica construtiva com miríade de operações para encenar módulos prismáticos sobrepostos, problema que Mitjans resolve como visualidade. Uma contida ficção com programada desordem para subverter a inteligibilidade do edifício para favorecer retórica e frivolidade. Numa estrutura bem plantada e regular, balanços e arestas são desencontrados para obter espontaneidade, ou informalidade, típica das cidades sem arquitetos, das vilas montanhasas, ou das favelas.

Há incoerência quando as lajes típicas do edifício são construídas segundo diferente técnica de concreto estrutural. Certamente porque não se limita a forma à recomendação da técnica: apenas se convoca a técnica por conveniência. Na

13. *Archigram*. Grupo britânico fundado em 1961 pelos arquitetos: Peter Cook, Warren Chalk, Ron Herron, Dennis Crompton, Michael Webb e David Greene. Parece restaurar o maquinismo e o ímpeto vanguardista ao propor utopias e futurismos figurados com tecnologia espacial e infraestrutura metropolitana, apresentadas com técnicas dos *comics*, da publicidade e com recursos midiáticos.

14. *International Style*, de nome da exposição de arquitetura moderna no MoMA de Nova York em 1932, dos curadores Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, passa a designar o que seria um subproduto, ou toda a arquitetura comercial e corporativa produzida por imaginado, vendido e decadente establishment arquitetônico. Parece que os críticos e jornalistas precisam de material mais perturbador, pois não conseguem ver na discrição e na crescente coerência qualquer atributo de interesse popular e imagético. Precisam de figuras mais ousadas, provocativas, fantásticas e expressivas que possam ser notadas pela alienação das massas.

12. O *Projeto Burgo*, de 1991, no Porto, por Eduardo Souto Moura, empresta a ordem do empilhamento de sarrafos aparelhados. Esse formalismo com sentido estrutural e ordenado não impõe uma condição construtiva. Então, na opção final é usado indistintamente em dois sentidos: vertical no caso da lâmina horizontal, e horizontal no caso da torre do conjunto.



FIGURA 10. ARCHIGRAM (1961-1974): FOTOMONTAGEM EM CIDADE AMERICANA COM CÁPSULAS E A PLUG-IN CITY. EM [HTTP://WWW.HBEVOL.COM/YOURETHESHIT/WP-CONTENT/UPLOADS/2010/03/2-NEW-YORK-CITY20236_80400210.JPG](http://www.hbevol.com/youaretheshit/wp-content/uploads/2010/03/2-NEW-YORK-CITY20236_80400210.JPG)

região entre os pilares, o sistema convencional com lajes armadas em vigas robustas que conectam os pilares, enquanto nos balanços mais arrojados se aplica protensão para retesar placas delgadas sem dobras de enrijecimento. Esbeltos planos horizontais, mais tarde, travestidos em volumes com arestas de alvenaria variada. Nessa estrutura principal são encostadas e amparadas com escoras metálicas importantes peças pré-moldadas de concreto com seção em “L” para destacar abas de cobertura dos apartamentos, pontes térmicas descoladas dos pisos superiores no setor em balanço. Portanto, a borda inferior de concreto exposto nas fachadas não é estrutural: constitui um balanço sobre a estrutura principal, e com o balanço inferior aumenta o momento. Tamanha operação para que se confirme o fingimento com sombras verdadeiras que destaquem os andares e insinuem a fictícia pilha de paralelepípedos que, sem ser células, tampouco são independentes.¹⁵ Pintar faixas pretas horizontais em relevos das vigas entre os andares poupa excêntrica construção e cumpre a mesma ilusão.

O projeto do Edifício 360° ganha dois prêmios do Concurso *Architectural Record's Future Project* na categoria residencial e como o melhor projeto de todas as categorias. Corresponde a um projeto de época em que a arquitetura não se sujeita ao escrutínio técnico, mas a um preconceito ou representação improvável da construção do objeto que inquieta. Pertence à época da exuberância tecnológica, quando se quer acreditar, com certa inocência, que as técnicas construtivas são capazes de tudo, inclusive iludir. Há produções na história em que “a arquitetura é a paráfrase da construção”.¹⁶ É possível se identificar nela os elementos construtivos que pertencem à sua origem e constituição. Assim são as ordens do Tratado de arquitetura, os capitéis, as colunas, os entablamentos, sempre estudados como depósito de significados: representam os edifícios que podem ser então entendidos por intermédio da citação. Em outros casos, a arquitetura convoca figuras sem DNA construtivo. Formatos ou curvas sem sentido construtivo claro ou provável. Porque tal concepção desdenha a condição construtiva, ao convocar arranjos irreduzíveis à natureza do material, ao desafiar o cálculo e limites com excepcionalidades que, mais do que desafiar a técnica, a desacatam.

No edifício 360°, como outros projetos de sucesso, explora-se um formalismo arrebatado, não só por sua discrepância com a estrutura do edifício, mas por sua estranha intervenção na tarefa estrutural. Ele simula aspectos de uma produção tecnológica inexplorada; em seu caso, o empilhamento com paralelepípedos autônomos, resistentes, em arranjo espontâneo ou compositivo e, em que pese seu sistema construtivo manual e habitual, referido à aparência das experiências construtivas típicas do pré-moldado em concreto ou da industrialização —duas maneiras diferentes de referir-se à produção de módulos habitacionais completos a partir de grandes peças pré-moldadas.

O velho módulo empilhado —o mesmo que nos anos de 1960 se concebe como unidade autônoma, produto de fábrica transportado e montado em estruturas urbanas— é transformado em um simulacro artesanal, tijolo por tijolo, sobre estrutura convencional de concreto conformada por camadas pré-moldadas de cobertura e incontáveis juntas horizontais com consequente calafetagem. A obra conta com recursos e soluções técnicas atuais, mas sua aparência vanguardista e requentada é encenada com escassos meios construtivos. Exige-se da técnica quando se imita o cenário de um empilhamento inexistente. São apenas cômodos e arestas expostas, alvenarias recortadas na borda de diversos balanços. Um flerte melancólico e enfraquecido com a vaga lembrança da teleológica concepção do mundo novo, da transformação futura e do homem moderno que a Empatia transforma em indivíduo e a Fenomenologia ascende a sujeito.

O empréstimo iconográfico se contenta com o que seja remanescente, com as imagens amareladas dos arquétipos da habitação metropolitana para as massas, do tempo em que se olha o moderno com sensibilidade moderna, quando há convicção, inteligência e outro pensamento sobre o que seja Arte. Depois a ideologia e a Ética resgatam a estética clássica para sugerir o comportamento

15. Efeito semelhante é imaginado por Lina Bo Bardi (1914-1992) nos croquis do *Conjunto das Artes*, Rua Pamplona, São Paulo, 1962, em que a construção e sustentação do segundo plano de cobertura são incompreensíveis.

16. Expressão utilizada pelo arquiteto e professor Helio Piñón para referir-se à relação entre arquitetura e construção ao longo de toda a história da arquitetura.

do artefato e quando se pensa justiça e inclusão social ou tecnológica com economia de escala, redução de tempo e energia. Depois, descartada a consciência, os princípios e a educação, tudo é massificado e banalizado, tornado individual, conveniente, passageiro e consumista. Atua uma memória frouxa, alienada e interessada para reviver figuras desprendidas de nexos legítimos e sujeitas a processos vexatórios que sejam, em um mercado prestigiado e exclusivo, privilégio dos consumidores distinguidos por seus recursos, mas sem critério.

Referências bibliográficas

- BENDER, Richard. *A Crack in the Rear-View Mirror: a view of industrialized Building*. Van Nostrand Reinhold: Nova York, 1973.
- BLACHÈRE, Gérard. *Technologies de la construction industrialisée*. Eyrolles: Paris, 1975.
- FORD, Edward R.. *The Details of Modern Architecture*. The MIT Press: Cambridge/Londres, 1994.
- FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture. The poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. The Mit Press: Cambridge/Londres, 1995.
- NEUMEYER, Fritz. *The Artless Word. Mies van der Rohe on the building art*. The MIT Press: Cambridge/Londres, 1991.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Alianza: Madri, 1998.
- PARICIO, Ignacio. *La construcción de la arquitectura*. V 1-3. Instituto de Tecnología de la Construcción Catalunya: Barcelona, 1995.
- SEMPER, Gottfried. *Style in the technical and tectonics arts, or, Practical aesthetics*. Getty Research Institute: Los Angeles, 2004.