

De Volta ao Pós-Modernismo

Otávio Leonidio



Otávio Leonidio possui graduação em Arquitetura e Urbanismo (USU, 1994) e doutorado em História (PUC-Rio, 2005). Bolsista CNPq Pós-Doutorado no Exterior/PDE (Stanford University, 2012). É Professor Associado do Departamento de Arquitetura e Urbanismo e do Programa de Pós Graduação em Arquitetura da PUC-Rio. Professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio. Como docente e pesquisador, atua nas áreas de Arquitetura e Urbanismo, História Social da Cultura, Teoria e História da Arte e da Arquitetura. Autor entre outros de *Carradas de Razões*; *Lucio Costa e a Arquitetura Moderna Brasileira* (Loyola/PUC-Rio, 2005), *Diálogos Supercríticos: Koolhaas, Eisenman e o Brasil* (CosacNaify, 2013, em co-autoria com Guilherme Lassance e Miguel Del Castilho) e *Espaço de Risco* (Romano Guerra, 2016). leonidio@puc-rio.br

ALMEIDA, Guilherme Essvein de. *A Casa da Música e a Cidade das Artes. Por uma Monumentalidade*. Tese de Doutorado. Porto Alegre, PROPAR-UFRGS, 2018. Orientação: Carlos Eduardo Dias Comas. (Menção honrosa Prêmio CAPES de TESE 2019)

A *Casa da Música e a Cidade das Artes: Por uma monumentalidade*, tese de doutorado defendida por Guilherme Essvein de Almeida em agosto de 2018 no Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul/PROPAR-UFRGS, se ocupa de algumas das questões centrais da agenda pós-modernista em arquitetura, com destaque para o problema da continuidade (mas também da descontinuidade) histórica.

De fato, o que no domínio da arquitetura denominamos “pós-modernismo”, fenômeno cultural cujo ápice é a década de 1980, não teve como objeto exclusivamente aquilo que vem *depois da arquitetura moderna* (para citar o título de um dos livros mais emblemáticos do período, publicado precisamente em 1980).¹ Em jogo estava sobretudo definir *como*, exatamente, aquilo que vinha (ou deveria vir) depois da arquitetura moderna se relacionava com o que ocorrera antes – imediatamente antes mas também, digamos, antes do antes.

A própria discussão em torno do significado do prefixo “pós” que deu nome ao movimento (entenda-se: se o “pós-” em questão denotava apenas “depois do modernismo” ou se, para além disso, queria dizer “an-

¹ PORTOGUESE, Paolo. *Dopo L'Architettura Moderna*. Roma/Bari: Gius, Laterza e Figli, 1980.



² V. ARANTES, Otília. "A sobrevida da arquitetura moderna segundo Jurgen Habermas" in _____. *Urbanismo em fim de linha. E outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 1998.

³ Salvo engano, o caso brasileiro resta por ser estudado. Algumas tendências, contudo, me parecem discerníveis: a revisão do que Carlos A. F. Martins chamou de "trama narrativa" da arquitetura moderna brasileira; o resgate das "arquiteturas" e das outras "modernidades" que o modernismo de Costa e Niemeyer teria obliterado, tendência epitomizada no livro de Hugo Segawa "Arquiteturas no Brasil 1900-1990", e na ideia de "proto-modernismo" defendida por Luiz Paulo Conde, Mauro N. Nogueira, Mauro Almada e Eleonora F. de Souza; a revalorização da tradição *Beaux-Arts* capitaneada sobretudo por Carlos Comas – para citar apenas algumas dessas tendências. Cabe destacar ainda que, em nosso caso, o pós-modernismo como que coincide com o início da pesquisa acadêmica em arquitetura e a divulgação das primeiras dissertações, um fenômeno não podendo ser compreendido, suspeito, quando desvinculado de outro. A publicação do livro de Yves Bruand, a revista *Pampulha*, o debate em torno do concurso para o pavilhão Brasileiro na Expo de Sevilha e mesmo a "segunda vida", digamos, de Paulo Mendes da Rocha também fazem parte da história do pós-modernismo no Brasil.

⁴ Sobre o "discurso do re-" ver ADORNES, Luisa Xavier. Discurso de uma intervenção in LEONÍDIO, Otávio. *Arquitetura, digo não-arquitetura*. *Revista Prumo*, v. 2, n. 2, Rio de Janeiro, jan. 2017, p. 11 <<https://bit.ly/2otoDLB>>. Rem Koolhaas por sua vez percebeu que "restaurar, reconfigurar, recombinar, renovar, reformar, rever, recuperar, redesenhar, retornar – os mármoreos do Partenon – refazer, respeitar, rentabilizar: os verbos que começam por "re" produzem espaço-lixo". KOO-LHAAS, Rem. *Junkspace*. Londres, Notting Hill Editions, 2016. Um paroxismo, no Brasil, do discurso do re- ocorreu no 7º Seminário Docomomo Brasil – Porto Alegre, Outubro de 2007, intitulado *O moderno já passado. O passado no moderno: reciclagem, requalificação, rearquitetura*.

ti-modernismo") deixa isso claro: muito além de uma clivagem temporal, o que estava em jogo era saber se o que vinha depois do modernismo era da ordem do desenvolvimento e da continuidade, ou se ao contrário era da ordem da ruptura e da descontinuidade. Ora, como ficou claro, pouco adiantava firmar essa ou aquela posição com relação ao modernismo se o próprio significado do modernismo permanecia longe de ser consensual, antes o contrário.

Pode-se dizer, nesse sentido, que, mais do que um movimento de superação do modernismo (se se quiser, de um modo modernista de fazer arquitetura), o pós-modernismo foi a expressão de um esforço coletivo no sentido de definir o significado, ou significados, do modernismo, em especial o modo como este se articulava com a tradição clássica. Esta, talvez, sua maior e mais duradora contribuição: superar a auto-imagem de um movimento que, percebendo-se como produto direto da revolução técnica e sobretudo como desdobramento e extensão, no campo da arquitetura, da revolução estética promovida pelas vanguardas do início do século XX (em especial futurismo, neoplasticismo e construtivismo russo), teria rompido, e mesmo rompido de vez, com a tradição clássica e, mais ainda, com a cultura arquitetônica acadêmica do século XIX (contra a qual, não custa lembrar, as vanguardas estéticas enfática e programaticamente se insurgiram).

Para além das classificações de época (pop vs. historicista, norte-americano vs. europeu, cenográfico vs. tipológico), é interessante perceber, nesse sentido, como os pós-modernismos da década de 1980 adotaram posturas distintas (conquanto complementares) com relação à tradição – uns propondo a retomada de um "projeto inacabado" (conforme estabelecia a agenda neoiluminista de Jurgen Habermas)², uns defendendo a reafirmação de uma arquitetura adstrita à morfologia da cidade histórica, uns defendendo ainda o resgate e atualização das categorias, noções, dispositivos projetuais e sobretudo dos valores que comandaram a cultura acadêmica do século XIX, também chamada de tradição *Beaux-Arts*. Como se vê, a questão da continuidade está no centro dessas e de outras vertentes do pós-modernismo (os brasileiros, inclusive),³ todas elas baseadas, não por acaso, numa ou noutra modalidade do "discurso do re-": revisão, retomada, reafirmação, resgate, etc.⁴

Que algumas das mais famosas histórias da arquitetura moderna tenham ganhado a partir dessa década "últimos capítulos", "epílogos" ou "adendos" (como foi

o caso da *História da arquitetura moderna* de Leonardo Benevolo e da *História crítica da arquitetura moderna* de Kenneth Frampton), é apenas o corolário desse *pathos* oitentista de desejo e reparação.

A Casa da Música e a Cidade das Artes. Por uma Monumentalidade se inscreve nessa linhagem – mais especificamente, na corrente comprometida com o resgate e a revalorização da tradição *Beaux-Arts*. Passados quase trinta anos, o estudo retoma algumas das questões centrais do debate e das querelas pós-modernistas dos anos 1980, procurando demonstrar, por meio de dois exemplos paradigmáticos da arquitetura contemporânea (os quais são, aqui, objeto de uma análise detalhada e competente, fazendo da tese desde já uma obra de referência), como alguns dos dispositivos projetuais centrais da cultura arquitetônica do século XIX permanecem vivos, operantes e sobretudo pertinentes.

Seguindo a trilha aberta por seu orientador, o arquiteto e pesquisador Carlos Eduardo Dias Comas (um dos protagonistas da reflexão pós-modernista brasileira, responsável, a partir da década de 1980, por leituras pioneiras e originais da chamada “arquitetura moderna brasileira”, em especial no que concerne ao modo como, pela mão e sobretudo pelas ideias de Le Corbusier, essa arquitetura foi capaz de manter viva e atualizar a tradição clássica de um modo geral e o ideário acadêmico em particular), Essvein de Almeida está de fato empenhado em demonstrar como, na práxis arquitetônica atual, mantêm-se de pé categorias, conceitos e dispositivos projetuais da tradição acadêmica, em especial as noções de composição e monumentalidade. Seu compromisso, contudo, é mais ambicioso e mais ousado: trata-se de resgatar um dos dispositivos mais questionáveis da tradição *Beaux-Arts*: o conceito de caráter (conceito que, indo muito além do antropomorfismo inerente à tradição morfológica clássica, pretende associar, de modo sistemático e normativo, a “fisionomia” dos edifícios a atributos como decoro, compostura, honestidade e severidade – as “qualidades intelectuais e as ideias morais” que, nas palavras de um dos principais teóricos do caráter arquitetônico, “podem se expressar nos edifícios”. Quatremère de Quincy apud ALMEIDA, p. 97).

De fato, afirma Essvein de Almeida,

“A arquitetura moderna viria a se desinteressar pelo conceito de caráter, sobretudo porque pretendia superar a tradição *Beaux-Arts*. Renovado interesse, ainda que de modo subliminar, dar-se-á no contexto de

revisão do movimento moderno, especialmente a partir da década de 1970, quando observam-se diversas publicações dedicadas à *Beaux-Arts*.” (p. 45)

Ou seja, se a arquitetura moderna deixou de lado o conceito de caráter (mesmo quando manteve de pé, como em Le Corbusier, princípios mais ou menos rigoroso de composição, e mesmo um interesse renovado por uma “nova monumentalidade”),⁵ foi um mérito do pós-modernismo tê-lo resgatado e atualizado como dispositivo projetual útil, válido, quiçá mesmo necessário, notadamente para o caso de projetos excepcionais e autenticamente “monumentais” como a Cidade das Artes do Rio de Janeiro e a Casa da Música do Porto. Nas palavras de Essvein de Almeida, compreender como funcionam os distintos modos de caracterização seria portanto

“[...] uma das chaves para entendimento do *potencial operativo* da tradição acadêmica, a qual estabelecia que uma obra de arquitetura deveria conjugar caráter apropriado com composição correta”. (p. 52, grifos meus.)

A dimensão questionável do conceito de caráter fica, aqui, explícita: ao promover a vinculação entre forma e propriedade da forma, abre-se o caminho para um ajustamento moral dos edifícios – manifesto, por exemplo, quando se defende a ideia (tantas vezes defendida!) de que um edifício de caráter supostamente austero e viril (representativo, por exemplo, do caráter nacional) não deve em hipótese alguma ter uma fisionomia “efeminada”.⁶ Querendo ou não, todo fisionomismo é – potencialmente pelo menos – um lombrosianismo.

O que está em jogo aqui, como se vê, não se restringe ao problema de definir se um edifício como o Guggenheim de Bilbao, assim como os dois exemplos estudados na tese, é “icônico” (leia-se, conforme Essvein de Almeida depois de Comas, formalmente arbitrário e desprovido de conteúdo) ou se, ao contrário, é “monumental” (leia-se, expressão autêntica de convicções e valores associados a um grupo social). De um ponto de vista teórico, estamos lidando com um dos temas centrais da reflexão que sustenta e antecede o boom pós-modernista dos anos 1980 – a saber, o problema da representação em arquitetura, sintetizado na pergunta, *O que e como um edifício representa?*

Visto sob essa ótica, o trabalho de Essvein de Almeida parece empenhado em resgatar não apenas uma ideia mas sobretudo um valor. Se, como defende o autor, um edifício pode de fato representar determinados “conteúdos” (sejam eles alegadamente intrínsecos, com destaque para seu programa de necessidades,

⁵ V. GIEDION, S. (1944) “The Need for a New Monumentality” in ZUCKER, P. (ed.) *New Architecture and City Planning*. A symposium. New York: Philosophical Library, 1944, pp. 25-39.

⁶ “En général il faut savoir que les plans quadrangulaires sont préférables aux circulaires. Ces derniers ont quelquefois plus de grace, mais ils dégènerent en architecture efféminée, qui ne peut être autorisée que par le genre d’une décoration particuliere. L’architecture rectiligne au contraire a quelque chose de plus ferme & de plus analogue à la virilité de l’ordre dorique”. BLONDEL *et al.* “Demi-Lune” in *L’Encyclopédie*, 1ère Edition, 1751, Tomo 4, p. 812.

sejam eles claramente extrínsecos, por exemplo, “valores estatais ou cívicos” ou “convicções partilhadas de uma comunidade”, pp. 36-7), ele não deve abrir mão de fazê-lo, pelo menos no caso dos edifícios que, verdadeiramente “monumentais”, trazem latentes “necessidades representativas” (p. 43).

A empreitada é arriscada, sobretudo depois que, conforme as lições de três pensadores cruciais do pós-modernismo, (i) Peter Eisenman escrutinou a natureza complexa do signo arquitetônico e, com ela, a dimensão elusiva do que denominou, de modo preciso, a “metafísica da presença” arquitetônica;⁷ e (ii), Robert Venturi e Denise Scott-Brown equipararam (nomeadamente em termos de valor), e de modo inapelável e literalmente desmoralizante, “edifício pato” e “galpão decorado”.⁸

Como a tese não se detém no primeiro problema, fica em aberto a possibilidade de que a defesa da “caracterização como prática moderna e contemporânea” (p. 58) é, acima de tudo, uma profissão de fé. Por outro lado, e como o trabalho não defende de modo generalizado essa nova/antiga monumentalidade, ou seja, a ideia de que em todas e quaisquer circunstâncias, e para todos e quaisquer tipos e gêneros de edifícios, deve prevalecer a arquitetura do tipo pato, deduz-se que uma arquitetura de conteúdo e de caráter (arquitetura que, diferentemente do ícone, “não fere o decoro”, p. 41) deve em todo caso preponderar em projetos de edifícios excepcionais como o Guggenheim de Bilbao, a Cidade das Artes e a Casa da Música. Dito de modo provocativo, o que a tese parece sugerir é que o ocaso teórico (e, como consequência, o eventual desprestígio cultural) do edifício pato deve ensejar, como uma espécie de resposta ético-política, a defesa do edifício cisne.

Mas acaso seria justificável defender hoje (leia-se, não apenas depois de Eisenman, Venturi e Scott-Brown, mas sobretudo depois de Koolhaas proclamar, e não sem bons argumentos, que, com a Grandeza [Bigness] “a exigência humanista de ‘honestidade’ está condenada”) a ideia de uma arquitetura “monumental” e dotada de “caráter”?⁹

Um edifício como a Cidade das Artes do Rio de Janeiro parece sugerir que sim. Afinal, estamos aqui claramente diante de um edifício que não apenas emprega de modo ilimitado os recursos da forma compositiva, mas que, além disso, se quer monumental precisamente no sentido defendido por Essvein de Almeida. Trata-se, não resta dúvida, de um edifício inequivocamente

⁷ V. por exemplo EISENMAN, Peter. *The Representation of a Doubt: At the Sign of the Sign*, *Rassegna* 9, march 1982, pp. 69-74.

⁸ “We maintain that both kinds of architecture are valid [...] but we think that the duck is seldom relevant today, although it pervades modern architecture”. VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise, IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1993 (1972), p. 88.

⁹ Nesse sentido pode-se afirmar que, o que Venturi e Scott-Brown demonstraram, e Koolhaas levou às últimas consequências, foi a inconsistência *estética* do funcionalismo. O que eles deixam ver é que, como dispositivo projetual, a noção de caráter não constitui uma deformação do princípio funcionalista (supostamente “racional”) de que a forma racional deve seguir a função; ao contrário, expõe a evidência de que, plasmado no suposto racionalismo funcionalista está um moralismo insuperável.

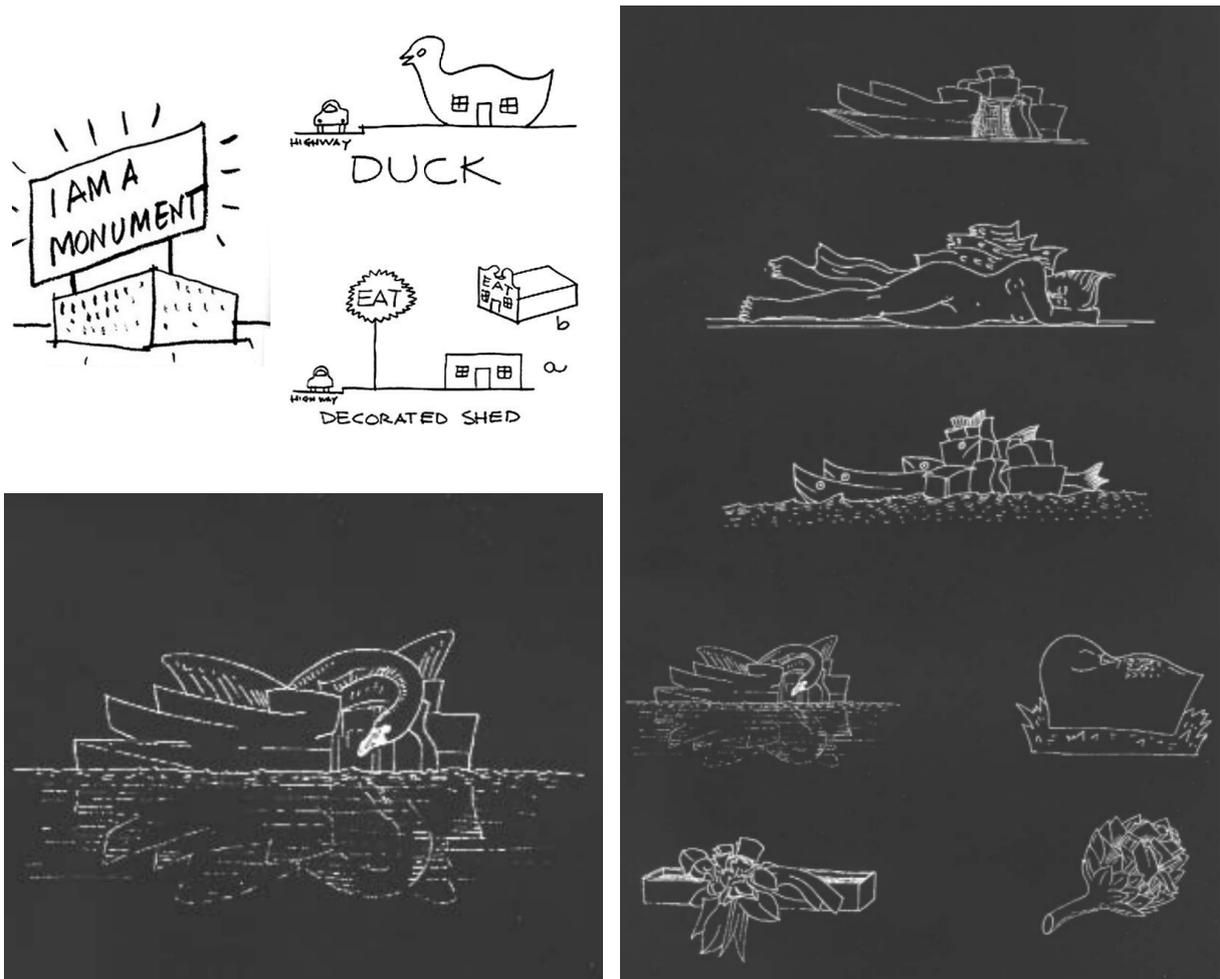


Figura 1, 2, 3

A partir do alto à esquerda e em sentido horário: Página do livro de Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*; Páginas do livro de Charles Jencks, *The Iconic Building: The power of enigma*

Fonte: ALMEIDA, p. 32

"excepcional", "grandioso" e "memorável", que se diferencia "em escala e formalmente de seu entorno" e que, com seu uso desabusado e expressivo do concreto armado, se quer "majestoso" e "imponente" (*passim*).

E ainda assim, é difícil não colocar em questão a honestidade de caráter do edifício de Portzamparc. Porque se a Cidade das Artes parece, de fato, possuir uma fisionomia, ela está longe de corresponder às demandas (acadêmicas, neoacadêmicas) de honestidade, compostura, decoro e transparência de caráter. Não propriamente uma forma sem conteúdo, a Cidade das Artes é, quando muito, o monumento a um monumento – no caso, a uma "arquitetura moderna brasileira" que, colocada entre aspas, surge aqui desprovida dos conteúdos e valores que outrora pretendeu representar, notadamente a "identidade" nacional. Plasmada em sua monumentalidade decaída jaz a certeza de que, no mundo do capitalismo neoliberal e

das cidades globais (a cujo patamar o Rio de Janeiro de César Maia sonhou ascender), uma imagem é sempre a imagem de uma imagem.

Colocar em questão os limites e aporias (não apenas “operativos”, mas sobretudo ético-políticos) dessa monumentalidade débil (para usar a feliz expressão de Ignasi de Solà-Morales),¹⁰ e com ela a pertinência dos dispositivos projetuais da arquitetura acadêmica, com destaque para a caracterização como prática projetual “pós-moderna e contemporânea”, teria sido um desdobramento produtivo da argumentação da tese, e é pena que o autor não tenha seguido adiante com essa linha argumentativa. Porque, de fato, podemos nos perguntar: o que seria uma caracterização livre do compromisso com “qualidades intelectuais” e “ideias morais” – uma caracterização para além do bem e do mal?

¹⁰ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Arquitetura débil*, *Quaderns* 175, 1987, pp. 72-85.

Mais problemático do que isso, contudo, foi ter procurado evidências dessa “continuidade indisfarçada” (p. 43) ali onde ela claramente *não* se manifesta – a saber, na arquitetura de Rem Koolhaas.

Ora, dentre as muitas contribuições que Koolhaas deu à reflexão contemporânea, está ter demonstrado, por palavras e formas, como, a partir do advento do arranha-céu, se estiolam alguns dos princípios mais elementares da forma moderna, em especial o princípio (estético e moral) de que a forma legitimamente moderna deve se adequar e expressar a função. Foi de fato a partir da constatação de que, com o advento casado do elevador (e do “cisma vertical” que ele implica) e do arranha-céu, rompe-se o vínculo normativo entre forma e função (implicando portanto o esgotamento de todo um sistema semiótico-ético de significação, baseado na transparência funcional do signo arquitetônico), que Koolhaas estabeleceu as bases de uma arquitetura que, do ponto de vista do *ethos* acadêmico, não pode ser vista (e censurada) como amoral e sem caráter. A formulação de Koolhaas não poderia ser mais explícita (e convincente) nesse sentido; em suas palavras.

“O elevador – com seu potencial de estabelecer ligações mecânicas em vez de arquitetônicas – e a sua família de invenções relacionadas anulam e esvaziam o repertório clássico da arquitetura. Questões de composição, escala, proporção e pormenor são agora irrelevantes. Na Grandeza, a “arte” da arquitetura é inútil. (KOOLHAAS apud ALMEIDA, p. 63)

Empenhado em demonstrar que a caracterização como instrumento projetual não se restringe a um setor es-

pecífico da arquitetura pós-modernista (ao qual Portzamparc, formado na École des Beaux-Arts – a própria! – inelutavelmente pertence), Essvein de Almeida parece ter cedido à tentação de ver correspondências, atuações e continuidades ali onde, de toda evidência, prevalece divergência, incompatibilidade e descontinuidade. O trecho onde o autor pretende aproximar os Cinco Pontos da arquitetura moderna lecorbusieriana e os cinco teoremas da arquitetura “pós-arquitetônica” de Koolhaas, ilustra isso com clareza:

Uma das operações, denominada “cisma vertical”, decorre do advento do elevador e conseqüente possibilidade de conexão instantânea entre pavimentos de um edifício, podendo ser qualificada como variante mecânica da promenade Corbusiana. Outra, nomeada “lobotomia”, caracteriza-se pela separação entre as demandas formais do interior e do exterior de um edifício. Variante da fachada livre Corbusiana e de suas conseqüentes elaborações teóricas, a “lobotomia” possibilita que a complexidade programática do interior de uma obra possa estar contida em “invólucro neutro” que confronta a cidade (T054). Uma terceira operação, o “diagrama”, aproxima-se graficamente da abordagem tipológica e representa sinteticamente a forma do partido adotado, como um ícone (T055). Podendo ser qualificada como variante da planta livre Corbusiana, o “diagrama” representa para a arquitetura de Koolhaas tanto uma obstinação pela eficiência programática quanto uma suposta expansão de procedimentos compositivos para caracterizar um momento disciplinar específico. (P. 62)

Ora, “cisma vertical” e “*promenade architecturale*”, “diagrama” e “tipologia”, “*Bigness*” e “monumentalidade” não são apenas conceitos divergentes; são conceitos a rigor irreconciliáveis, na medida em que pertencem a concepções radicalmente (se se quiser, ontologicamente) diversas de arquitetura. Donde a constatação: o que, ainda que precariamente, vale para a Cidade das Artes, colapsa na Casa da Música: não-compositiva e não-monumental, e desprovida de “partido”, sua forma não é nem correta, nem incorreta; nem apropriada, nem inapropriada; nem bela, nem feia. É o que, então? Aquela outra coisa que está lá, desafiando nossos olhos incorrigivelmente clássicos e clamando por um vocabulário crítico alternativo.

Uma vez mais, teria sido mais produtivo questionar os limites e aporias da arquitetura “pós-arquitetônica” e pós-humanista de Koolhaas do que tentar inseri-la na linha de continuidade clássica/acadêmica.

Não obstante, *A Casa da Música e a Cidade das Artes: Por uma monumentalidade* (que, merecidamente, recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes de te-

ses 2019) constitui uma importante contribuição ao debate sobre os múltiplos caminhos, continuidades e descontinuidades da arquitetura pós-pós-modernista, demonstrando de modo convincente que muitas das questões levantadas no debate pós-modernista dos anos 1980 continuam válidas e esperando novas respostas.¹¹

¹¹ Agradeço a leitura e os comentários de Renato Anelli.

