

Vinicius da Cas Cichoski

**A DISCUSSÃO FORMAL SEGUNDO A CRÍTICA
CONTEMPORÂNEA DE ARQUITETURA**

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido ao Departamento de
Arquitetura e Urbanismo da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
bacharel em Arquitetura e Urbanismo.
Orientador: Prof. Dr. Karine
Daufenbach

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor através
do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Cichoski, Vinicius da Cas

A discussão formal segundo a crítica contemporânea de
arquitetura / Vinicius da Cas Cichoski; orientadora, Karine
Daufenbach – Florianópolis, SC, 2017.

82 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) –
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico.
Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

Inclui referências

1. Arquitetura e Urbanismo. 2. Crítica. 3. Forma. I.
Daufenbach, Karine. II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Graduação em Arquitetura e Urbanismo. III. Título.

Vinicius da Cas Cichoski

**A DISCUSSÃO FORMAL SEGUNDO A CRÍTICA
CONTEMPORÂNEA DE ARQUITETURA**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de bacharel em Arquitetura e Urbanismo, e aprovado em sua forma final pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo.

Florianópolis, de março de 2017.

Prof. Paulo Marcos Borges Rizzo, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a xxxx, Dr.^a
Orientadora
Universidade xxxx

Prof.^a xxxx, Dr.^a
Orientadora
Universidade xxxx

Prof. xxxx, Dr.
Universidade xxxxxx

RESUMO

Observada uma resistência ao estudo do design, que importa na negligência do estudo da forma na arquitetura, pretende-se como tema deste trabalho, identificar de que modo a questão formal é abordada e discutida pela crítica contemporânea de arquitetura. Explorando a noção de que a manifestação formal da arquitetura é capaz de dotar a obra de conteúdo – sendo equivalente ao seu discurso –, busca-se na produção crítica - responsável por promover a hermenêutica da disciplina – os artifícios empregados na compreensão da forma arquitetônica. Assim, a proposta do trabalho importa na análise da produção crítica dirigida à obra de arquitetos da atualidade, buscando identificar nessas exposições, ainda que num esforço inicial, os argumentos empregados pelos autores que fundamentam ou justificam suas considerações sobre a forma dos objetos arquitetônicos.

Palavras-chave: Arquitetura e Urbanismo. Crítica de arquitetura. Forma.

ABSTRACT

Upon observing a resistance about the design study, which reflects on the negligence of the study of form in architecture, is intended as theme of this work, to identify how the formal aspect of architecture is approached and dealt by the contemporary critics of architecture. Exploring the notion that formal traits of architecture are capable of endowing its object with content – being equivalent to its discourse –, it is sought in the critical production – responsible for promoting the hermeneutics of the discipline – the artifices employed in the understanding of the architectural form. Thus, the proposal of the present work implies the attentive analysis of the critical production, directed to the oeuvre of present time architects, trying to grasp within these expositions – although in an initial effort – the arguments employed by the authors that support or justify their considerations on the form of the architectural objects.

Keywords: Architecture and Urbanism. Architectural criticism. Form.

Sumário

1.	Introdução	12
2.	Sobre a questão da forma.....	17
3.	Sobre a crítica na arquitetura	21
4.	A crítica da forma na arquitetura contemporânea	29
4.1.	A materialidade como essência da arquitetura	32
4.2.	Reflexões arquitetônicas sobre um ventre em chamas .	36
4.3.	Earthworks: A arquitetura de Peter Zumthor.....	42
4.4.	Herzog & de Meuron	50
4.5.	[A arquitetura de Herzog & de Meuron]: Enigmas de superfície e profundidade.....	56
4.6.	Programa, monumento, paisagem	64
5.	Metacrítica: Um Esboço	69
6.	Referências Bibliográficas.....	79

A discussão formal segundo a crítica contemporânea de arquitetura

1. Introdução

Partindo-se do pressuposto de que Arquitetura é, de fato, arte, devemos entendê-la como uma atividade através da qual obtém-se um produto que carrega significado e valor estético, características que distinguem o produto arquitetônico da mera construção. Segundo Paul Goldberger¹, a arquitetura só começa a ter importância quando transcende a ideia de abrigo contra as intempéries, dizendo algo sobre o mundo, quando começa a assumir as qualidades de arte. Nesse sentido, a forma adquire importância como veículo de comunicação, é por meio dela que a expressão e intenção da arquitetura se manifesta. Carlos Antônio Leite Brandão, indo além, afirma, entretanto, que “o fim destas formas não está nelas próprias e nem a arte é fim em si mesma, mas funcionária de um projeto de vida”², indo além ao falar que “a demonstração kantiana de que o Belo é aquilo que ‘agrada sem conceito’ é frágil diante da simples evidência de que ‘só a beleza que nos fala de modo significativo suscita nosso interesse’”³.

A noção de que as construções falam nos ajuda a colocar no centro das nossas charadas arquitetônicas a questão dos valores segundo os quais queremos viver – e não meramente como queremos que as coisas pareçam.⁴

Uma arquitetura que se identifica como arte não pode ser entendida como uma redução à mera liberdade expressiva, em que o artista está preocupado apenas com a aparência do espaço construído e a exploração da plasticidade do objeto, ou simples

1 GOLDBERGER, Paul. *A Relevância da Arquitetura*. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2011. p.9.

2 BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A Crítica da forma na Arquitetura*. Em: revista Interpretar Arquitetura, volume 5, número 6, maio 2004. p.1.

3 Ibid., p.3.

4 DE BOTTON, Alain. *A Arquitetura da Felicidade*. Los Angeles, The Getty Institute, 2000. p.73.

produtos de consumo, como sugere Josep Maria Montaner⁵, cujo apelo se mede pela originalidade do objeto. A dimensão artística da arquitetura é justamente seu conteúdo, que para ter validade precisa estar manifesto de alguma maneira que permita sua leitura.

Não se pretende, no entanto, estabelecer uma equivalência entre a arquitetura e as demais formas de arte. Ao contrário, admite-se que a fruição do objeto arquitetônico se dá de maneira distinta, como afirma Walter Benjamin (2004 apud MONTANER, 2007, p.18), não por meio de um olhar estático como nas obras de arte ditas tradicionais, mas que exige uma dinâmica em sua observação, um olhar que não se detém. “Um edifício, portanto, é um objeto que nunca foi e nunca será visto em sua inteireza por ninguém. É uma imagem mental sintetizada com maior ou menor sucesso a partir de vistas parciais”⁶.

A importância da visualidade da arquitetura, contudo, é evidenciada pela compreensão da disciplina como uma das artes do desenho. É por meio do desenho – consequentemente da imagem – que se exploram as possibilidades projetivas, se elaboram as reflexões e proposições construtivas e mesmo as realidades espaciais. O desenho e, portanto, a imagem da arquitetura é um instrumento cognitivo, sensório, geométrico, técnico, especulativo, expressivo e propositivo que norteia todo o desenvolvimento dos projetos.

De maneira análoga à preponderância da visualidade própria da cultura ocidental, na arquitetura a questão formal – que muito se baseia na visualidade sem, contudo, reclamar exclusividade – é considerada superficial diante de outros objetivos almejados pela disciplina, tidos como mais nobres ou, ainda, vista como superada por ser associada à uma classificação estilística e, em última análise, reduzida a um mero rol de regras compositivas. Rudolf Arnheim relata na introdução de seu livro “Dinâmicas da Forma Arquitetônica”:

Me causou perplexidade perceber nos praticantes de arquitetura, profissionais, professores e estudantes, uma espécie de

5 MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007. p.26.

6 ARNHEIM, Rudolf. *The Dynamics of Architectural Form*. Tradução livre. [S.L.]: University of California Press, 1977. p.111.

mal-estar, uma desilusão, que os faz negligenciar o estudo ativo do design ou mesmo denunciá-lo como um desvio frívolo das sérias obrigações do arquiteto. Percebi arquitetos escrevendo livros nos quais estão concentrados em relatar suas leituras em linguística, teoria da informação, estruturalismo, psicologia experimental e marxismo. Por vezes, essas incursões parecem evadir da discussão da própria arquitetura. Sem dúvida qualquer dessas abordagens teóricas pode iluminar determinados aspectos de nosso assunto, mas a menos que essa luz ilumine os verdadeiros produtos da arquitetura, isto é, a aparência, efeito e uso das obras, o discurso acadêmico mais oculta do que revela.⁷

Nesse contexto, invocando o escudo de uma subjetividade inerente ou por conta de uma pretensa ação transformadora da disciplina à serviço das mais variadas ideologias, as discussões em arquitetura acabam evitando incursões no tocante à visualidade das obras, que tem sua importância repetidamente diminuída, revestindo-a de uma condição de quase tabu.

Contraditoriamente, a produção arquitetônica da atualidade tem se mostrado cada vez mais suscetível à exploração do apelo visual dos objetos. Brandão, aponta que:

[...] a arquitetura contemporânea, mais do que romper com as formas tradicionais da harmonia compositiva, tem promovido o desencontro entre a aparência exterior e a utilidade, a economia e a solidez entre a *venustas*, a *firmitas* e a *utilitas*, portanto, para dar-nos apenas o primeiro destes parâmetros como sua exclusiva referência axiológica e projetual.⁸

Ou seja, constata-se que a produção arquitetônica atual está progressivamente se distanciando do tripé proposto por Vitruvius, limitando-se ao aspecto estético dos objetos, despiando a

7 ARNHEIM, op. cit., p.2.

8 BRANDÃO, op. cit., p.3.

arquitetura de relações essenciais que conferem valor e, sobretudo, significado ao objeto.

A própria máxima da modernidade de que “forma segue a função” professada à exaustão, se mostra deficiente para determinação de qualquer aspecto formal. Goldberger diz que “existem simplesmente demasiados tipos de função e demasiadas maneiras em que diferentes formas podem servir à mesma função para que essa fórmula tenha alguma utilidade”⁹. Para Arnheim, “função física não determina suficientemente forma e nem essa determinação explica porque uma afinidade visível resultaria entre função e expressão”¹⁰. Além disso, uma perseguição desmedida por um utilitarismo da obra, pode turvar ainda mais a diferença entre o objeto arquitetônico e a mera construção. Da mesma forma, para Aldo Rossi, “não existe, jamais, relação unívoca, causal e linear entre as funções e as formas”¹¹, chegando a defender que a paisagem e as coisas construídas, por seu caráter permanente, seriam mais importantes que as próprias pessoas.

Somos, também, herdeiros da tradição cunhada na modernidade, em que os arquitetos vanguardistas travaram uma batalha contra o academicismo decadente. A eloquência do discurso propagandístico moderno se vale, ainda, de sua fundamentação em imagens, guardando notável paralelo com a construção dos mitos, que nas palavras de Luís Saia¹² se transforma em “mais um problema de estética e de tabu do que de atitude profissional”.

Os ecos desse discurso ainda são amplamente aceitos, como se a modernidade houvesse triunfado a ponto de invalidar tudo que lhe precedeu, incutindo uma ideia radical que parece esquecer que o conhecimento clássico não era ignorado pelos modernistas. Na verdade, o discurso anti-histórico do movimento teria sido feito em falso, observa Montaner, que afirma “a mentalidade classicista [...] em Le Corbusier sempre sobreviveu”¹³.

9 GOLDBERGER, op. cit., p.75.

10 ARNHEIM, op. cit., p.256.

11 MONTANER (2007), op. cit.. p.102.

12 SAIA, Luís. A fase heroica da arquitetura contemporânea brasileira. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 227-230.

13 Ibid., p. 52.

Assim, de um lado temos a recusa dos teóricos de enfrentar a problemática relacionada às questões formais, e de outro uma produção arquitetônica cujo discurso rejeita os preceitos clássicos da Escola de Belas Artes e cujos produtos se afastam cada vez mais da tradução formal do funcionalismo moderno; mas, ainda assim, a prática demonstra insistir em um formalismo, que acaba por reforçar o estigma de uma abordagem propensa à uma espetacularização gratuita, vazia ou sem coerência.

Essa postura poderia estar, ainda, relacionada à uma deficiência na construção de conceitos basilares ou a definição dos limites próprios da disciplina, de maneira que a profundidade do diálogo arquitetônico permanece ao nível do senso comum. Conduzindo, assim, à construção de discursos contaminados pela imprecisão terminológica, em que a busca por uma complexidade sob o pretexto de uma pretensa erudição incorre em pernosticismos e incoerências falaciosas. Parece lógico que o processo criativo que se aliena de uma base conceitual mais sólida só teria como consequência um formalismo, unicamente à serviço da discricionariedade do autor.

Tendo em vista a resistência ao estudo do design, apontada por Arnheim, observa-se, também, a negligência do estudo da forma na arquitetura, que se pretende tema deste trabalho. Mais precisamente, de que modo a questão formal é abordada e discutida pela crítica contemporânea de arquitetura: em que se baseia, em quais valores se apoia, quais justificativas são tecidas, que narrativas são tramadas, quais valores objetivos ou subjetivos são ressaltados?

Para tanto, o trabalho propõe uma análise da produção crítica dirigida à obra de arquitetos da atualidade, buscando nesses artigos e palestras o modo como os autores fundamentam ou justificam as construções narrativas em torno da forma arquitetônica.

Primeiramente, se fazem necessárias algumas considerações a respeito da forma e, em seguida, sobre o ato da crítica.

2. Sobre a questão da forma

Como apontado anteriormente, a forma dos objetos arquitetônicos não figura como uma das preocupações da produção teórica, restando poucas fontes de onde se possa depurar uma definição mais precisa para o termo. O próprio verbete do Dicionário de Estética¹⁴ destaca a variedade de acepções adquiridas pelo termo tanto na linguagem comum, como em sua aplicação filosófica. Uma apreensão mais imediata e, portanto, mais próxima do senso comum, nos levaria a crer que a forma nada mais é que a imagem gerada pelos contornos do objeto, ou seja, uma característica unicamente visual e superficial da arquitetura, que certamente não responde à complexidade com que o termo deve ser encarado.

Curiosamente, Montaner aponta que no final do século XIX as mais variadas escolas que se baseavam na fisiologia e psicologia – inspiradas pelos sistemas filosóficos de Immanuel Kant, Friedrich Herbert e Theodor Visser – tinham em comum a análise da forma como foco, de onde se desenvolve a noção de espaço. Tendo como desdobramento a *kunstwollen* ou “vontade formal” de Alois Riegl, que por sua aplicação define a arquitetura como a arte do espaço.

Ignacio Araujo¹⁵, destaca que a forma arquitetônica compreende três âmbitos distintos: sua descrição fenomenológica, sua significação direta e sua significação cultural. A forma de um objeto arquitetônico, portanto, possuiria, primeiramente, uma dimensão física que é percebida pelos sentidos, correspondendo ao nível do conhecimento sensível, em que as formas são tratadas em seu sentido estrito. No segundo nível, de conhecimento intelectual, as formas adquirem significados por meio de convenções e compreenderiam os elementos arquitetônicos. Por fim, teríamos o que o autor chama de conteúdo simbólico, que configura um significado essencial,

14 CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2009. p.145.

15 ARAUJO, Ignacio. *La forma arquitectónica*. Tradução livre. Pamplona: EUNSA, 1976. p.15-22.

onde poderíamos identificar os sintomas culturais do lugar e da época da construção.

Assim sendo, a forma não deve ser entendida apenas enquanto a aparência visual de um objeto, importando em determinada figura ou contorno, mas refere-se à natureza essencial desse objeto. Entendimento que se aproxima da noção filosófica apontada por Flávio Cuniberto, no verbete do Dicionário de Estética, onde forma é entendida como “princípio organizador que confere unidade e coerência a uma multiplicidade de elementos”¹⁶; e do apontado por Montaner - que não deixa de identificar a variedade de significados e grande ambiguidade do termo ao longo da história – em que forma figura “como estrutura essencial e interna, como construção do espaço e da matéria [...], forma e conteúdo tendem a coincidir”¹⁷.

Nesse sentido, a forma acaba por se afastar das proposições da Gestalt, que a tratam no tocante à apreensão visual de suas características físicas, cujos elementos obedecem a relações de figura e fundo. A forma enquanto conteúdo da obra arquitetônica de modo algum poderia ensejar a manifestação de um formalismo, uma vez que se trata mais do conteúdo da obra do que da simples aparência do objeto.

Como contraponto à abordagem exclusivamente visual que a forma arquitetônica sugere inicialmente, temos a repercussão do método filosófico fenomenológico, que problematiza a interação do corpo humano com o ambiente construído através de todos os sentidos. Essa escola, segundo Kate Nesbitt, tem se difundido no meio arquitetônico começando “a tomar o lugar do formalismo e a preparar o terreno para o surgimento da estética contemporânea do sublime”¹⁸. Chama a atenção que a autora evidencie que a obra de Heidegger, “Construir, habitar, pensar” – entre os trabalhos fenomenológicos mais influentes na arquitetura –, se enverede pela definição da condição humana; mas, sobretudo, explore a preocupação do autor com a incapacidade de reflexão – mais que sentir, como fariam outras leituras fenomenológicas – do homem moderno. De modo que somente “quando as coisas [...] são nomeadas pela primeira vez, afirma o filósofo, elas são

16 CHARCHIA, op. cit., p.144.

17 MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p.8.

18 NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify 2ª ed., 2013. p.31.

reconhecidas”¹⁹ levando Heidegger à conclusão de que a “linguagem modela o pensamento, e que o pensamento e a poesia são necessários ao habitar”²⁰, o que sugere uma afinidade com o conceito de forma aqui apresentado.

Enquanto conteúdo da obra, portanto, a forma pode ser considerada o motivo central não apenas da obra arquitetônica, mas da arte em geral, mas de acordo com Montaner:

[...] não significa que desprezemos outros fatores imprescindíveis, como a técnica, a função social ou o lugar. Consideramos que a centralidade do conceito de forma permitirá o acesso a cada um destes fatores determinantes: a cada opção formal correspondem opções relacionadas às materialidades empregadas, à relevância do funcional e do social, e à relação com o entorno. As formas sempre transmitem valores éticos, remetem a marcos culturais, compartilham critérios sociais e se referem a significados.²¹

Ainda acordo com Montaner, o conceito de forma foi interpretado de maneira pejorativa pelo movimento moderno, mas que nas últimas décadas esse processo estaria sendo revertido, diante do reconhecimento de que a complexidade da arquitetura acaba sendo resolvida e sintetizada na forma.

Aldo Rossi, com o texto “A arquitetura da cidade” (1966), consolidou o giro copernicano que admitia a crítica ao funcionalismo e à defesa da permanência da forma como chave para interpretar e criar a arquitetura. Rafael Moneo escreveu que “a presença da forma é necessária para qualquer construção, [...] é a garantia da liberdade do arquiteto”.²²

A forma, a partir desse ponto de vista, passa a ser o discurso da arquitetura e um dos principais objetos aos quais a crítica dedica seus esforços, assumindo o papel de hermenêutica da

19 Ibid., p.32.

20 Ibid., p.32.

21 MONTANER (2002), op. cit. p.10.

22 Ibid., p10.

produção arquitetônica, responsável por caracterizar as suas origens, relações, significados e essências.

3. Sobre a crítica na arquitetura

A atuação da crítica é de fundamental importância, uma vez que sua função de tradução dos objetos arquitetônicos sempre teve relevância no debate central da produção arquitetônica. Sua missão não está resumida ao seu sentido mais imediato, como uma apreensão inicial pode sugerir, segundo o qual se apontam quais obras são melhores e quais são piores. Para Brandão:

A forma enquanto aspecto exterior de um objeto, não pode ser julgada por si só nem conduz a nenhuma mudança efetiva na história e na produção da arquitetura e da arte. [...] Fazer a crítica da forma impõe, antes de tudo, fazer a crítica dos modos pelos quais as pensamos.²³

O não esgotamento do objeto interpretado é próprio da atividade da crítica e não invalida seu propósito, que está além de um simples julgamento estético. Ainda que esteja atrelada a uma valoração da obra – pautada em uma gama complexa de conhecimentos, além da sensibilidade, intuição e gosto –, a crítica possui, também, uma dimensão ética:

A melhoria da sociedade, o enriquecimento do gosto artístico, a defesa da adequação da arquitetura àqueles que são seus fins. Assim, a crítica, principiando como opinião pessoal de um especialista, tem como objetivo integrar a vontade coletiva, difundir-se por meio de publicações, suportes midiáticos, cursos e debates cidadãos, para, finalmente, reverter-se à esfera subjetiva de cada indivíduo dentro da sociedade.²⁴

Para Montaner²⁵ a valoração da obra está atrelada ao atendimento das finalidades dela própria: funcionalidade distributiva e social, beleza e expressão de símbolos e significados, uso adequado de materiais e das técnicas, relação

23 BRANDÃO, op. cit., p.2.

24 MONTANER (2007), op. cit., p.10.

25 Ibid., p.15.

com o contexto urbano, o lugar e o meio ambiente. Mas também há valoração na esfera ética:

Levando-se em conta as direções e esperanças dos projetos coletivos, dentro de um sentido ético das linhas de força. A crítica deve apontar quais obras correspondem a motivos mais especulativos e de dominação, e quais surgem como expressão da vontade coletiva. Tal como Manfredo Tafuri e Roberto Segre demonstraram, cada obra de arquitetura tem uma missão ideológica.²⁶

Resgatando a ideia de que a forma, em última instância, estaria ligada a comunicação de um conteúdo, as características formais do objeto não devem ser ignoradas, a crítica arquitetônica deve superar as leituras que se limitam a interpretações gerais, conciliando considerações sobre o conteúdo com considerações sobre a forma:

As características espaciais, a relação entre lógica estrutural e composição, as questões funcionais, os percursos e as percepções, as linguagens e os materiais empregados devem constituir as categorias essenciais do julgamento. Tal como exigiu Susan Sontag, deve-se dedicar uma atenção central à forma, e seguindo as recomendações de Peter Bûrger, toda crítica deve ser dialética. Isso significa que não se deve adotar uma postura dogmática, externa e alheia ao objeto de análise, mas sim mergulhar a fundo na substância mesma do objeto que será criticado, recebendo estímulos sensíveis de suas melhores qualidades, de suas contradições internas e dos problemas irresolutos que nele permanecem ocultos. Uma obra é, ao mesmo tempo, uma criatura viva e algo a ser vivido; uma peça que cada geração verá e interpretará de maneiras distintas.²⁷

26 Ibid., p.27.

27 Ibid., p.26.

A missão da crítica, portanto, envolve contextualizar a obra dentro de correntes, tradições, posições e metodologias estabelecidas, destacando as condições em que as obras são criadas. A crítica é, portanto, responsável por revelar as origens, as teorias e, sobretudo, as posições que foram impressas no objeto pelo artista. Assim, ao contrário do que se observa, a crítica cumpriria a função de retirar o objeto arquitetônico de um obscurantismo, que costuma revestir a origem das manifestações artísticas com uma aura de milagre ou segredo. Enquanto arte construtiva, a arquitetura possui aspectos que são frutos de escolhas voluntárias e explícitas, que nem sempre estão expressas literalmente no objeto, cabendo à crítica atribuir significado a cada uma delas. Essa contextualização vai de encontro à tendência pretensiosa de individualidade e um criacionismo, de que se servem muitos artistas e arquitetos apenas como artifício para negar interpretações e classificações.

A contextualização objeto da crítica a aproxima tanto do campo da história, como da teoria, uma vez que pode se dar tanto em direção ao passado, reconstruindo as influências e genealogias da obra; ou em direção ao presente, estendendo a interpretação dos valores conotações e criações contemporâneas. Montaner aponta ainda uma relação simbiótica entre os referidos campos: “não só crítica, história e teoria comunicam-se, como o campo da crítica de arquitetura não é, em absoluto, autônoma”²⁸.

A diferenciação entre os campos, por vezes, torna-se imprecisa, pois apesar de empregarem métodos diferentes com objetivos distintos, se valem das mesmas fontes. O que acabou configurando um cenário na América-latina onde predominam autores que se dedicam tanto à crítica quanto à história. No mesmo sentido:

A existência de uma estreita relação entre teoria e crítica permite-nos esclarecer outra questão. Não há crítica sem teoria, mas tampouco a teoria tem sentido sem a crítica da obra. Isto é, a teoria da arquitetura não tem sentido autonomamente, por si mesma. Como discurso autônomo, converte-se numa metalinguagem sem sentido. A teoria da

28 Ibid., p.32.

arquitetura só tem sentido em relação às obras arquitetônicas.²⁹

A atividade crítica deve ter por base a produção da teoria, onde devem se pautar os juízos que decorrem das interpretações. Da mesma forma, a teoria necessita de sua comprovação por meio da atividade crítica, o que, por sua vez, confere o valor cultural à esta. Ou seja, por suas atribuições próprias e sua íntima relação com a teoria, a crítica tem sido omissa perante a dificuldade, tão intensamente debatida, de se estabelecer uma ligação entre a teoria e a prática. Segundo Montaner, a missão da crítica:

deveria consistir em estabelecer pontes de mão dupla entre o mundo das ideias e dos conceitos, procedente do campo da filosofia e da teoria, e o mundo das formas, dos objetos, das criações artísticas, dos edifícios. Assim, a missão da crítica não consistiria apenas em teorizar ou em analisar a obra, mas também reconduzir aqueles fluxos contínuos entre teoria e criação, entre esses dois mundos que não podem ser entendidos separadamente.³⁰

Para isso, a crítica deve se valer de uma estreita relação com o espaço sobre o qual se debruça. É imperativo que a crítica aconteça pela experiência próxima da obra, o contato, a vivência, não encontra instrumentos substitutos na construção da crítica. A crítica demanda a percepção *in loco* da obra arquitetônica, pelo desbravamento de seus espaços e pelo exame de sua realidade material no entorno e na cidade.

Essa relação próxima com o objeto da crítica demanda de seu autor um controle no que tange ao arrebatamento provocado pela presença deslumbrante do objeto artístico, que o afasta de rigores metodológicos e o insere numa esfera de subjetivismo que deturpa a capacidade crítica.

Há que se destacar, contudo, que mesmo a crítica está eivada em suas manifestações, Montaner aponta o emprego repetido de convenções linguísticas e critérios de periodização como problemáticos por serem “excessivamente ambíguos,

29 Ibid., p.30.

30 Ibid., p.21.

imprecisos, redutores e arbitrários, mas dos quais é difícil escapar”³¹.

Portanto, traçando um paralelo com a filosofia, enquanto atividade que tem sua origem na dúvida e na indagação, é imperativo que a crítica também aceite erros e mudanças no que toca a sua própria atuação, de modo a que o entendimento sobre o objeto que não esteja preso a pontos de vista exclusivistas, que permita sua própria atualização e, dessa forma, contribua para a construção da arquitetura enquanto disciplina. Considerando a mutabilidade dos valores estéticos, não apenas temporal, mas culturalmente, Montaner destaca a importância de outros fatores importantes para a construção da crítica:

Se o trabalho da crítica pressupõe que os juízos formais e estéticos evoluem e que seus erros são passíveis de aceitação, deve ao mesmo tempo ser extremamente preciso e rigoroso naquilo que diz respeito a dados e a fatos concretos, a tudo que é analiticamente mensurável. As valorações que se estabelecem nos juízos estéticos são suscetíveis a mudanças e interpretações contrapostas, mas os dados e os fatos concretos são únicos.³²

Josep Maria Montaner³³, aponta como fundadores da atividade crítica Denis Diderot – com suas publicações sobre os Salões de Paris, ensaios e reflexões sobre pintura, escultura e poesia – e Francesco Milizia – que em *Dell’arte di vedere nelle belle arti del disegno* e em *Principi di architettura civile* defendeu os conceitos rigoristas e classicistas – somente na segunda metade do século XVIII, tendo como fundamentação o sistema filosófico de Immanuel Kant.

Os textos de Milizia servem como base para um novo tipo de literatura crítica, convertendo-se em referência a todo debate arquitetônico da primeira metade do século XIX, uma vez que por meio de uma valoração dos mais variados elementos de grandes obras é iniciado o questionamento das contradições da linguagem clássica. Ou seja, já em suas primeiras manifestações, a crítica

31 Ibid., p.23.

32 Ibid., p.16.

33 Ibid., p.12.

desempenha papel determinante na transformação do gosto e dos métodos de criação e interpretação dos objetos à que se referia.

Logo após o período moderno, onde a atividade crítica adquire relevância ao difundir os ideais do movimento, inicia-se um processo de descrédito da atividade. Montaner aponta o artigo de Suzan Sontag, “Contra a interpretação” (1964), como uma evidência, no qual a autora aponta o excesso de interpretações como responsável por “envenenar, domesticar e reduzir a complexidade das grandes obras de arte. A interpretação, que tinha um sentido quando, nos primórdios do pensamento moderno, verificou-se a superação do pensamento místico, deveria agora ser limitada”³⁴. Adicionando o posicionamento do pintor Ramón Gaya, assim como do arquiteto Josep Quetglas, de que só haveria importância na obra de arte, não restando espaço para qualquer tipo de crítica – entendida como um ato injusto.

O ideário do período que se seguiu ao modernismo antecipava uma frivolidade da crítica à medida que a arte buscava fundir-se com a vida e com ela ser desfrutada, contudo, essa premissa não se verificou na realidade, já que a prática pós-moderna passou a demandar ainda mais da crítica:

Se, para a arte das vanguardas, era necessária uma teoria como guia e interpretação, as últimas correntes têm exigido, de autores e críticos, ainda em maior medida explicações que tornem “visível” a intencionalidade de cada obra.³⁵

Mais acertada, portanto, a posição de George Steiner, para quem a obra de arte tem um caráter prioritário, e a toda interpretação dela decorrente é relativa a esse valor primordial. Ainda que a atividade crítica seja secundária, por sua própria característica precisa gozar da mesma liberdade que a obra de arte.

A construção da crítica ao longo da história conduz, assim, ao entendimento de que tem como pressuposto a existência de visões contrapostas. Ela é a consequência das diferentes maneiras de interpretar seu objeto, cuja importância é reforçada

34 Ibid., p.22.

35 Ibid., p.22.

pela fragmentação do pensamento contemporâneo decorrente da crise unitária do pensamento clássico.

A crítica surge no final do século XVIII e se desenvolve ao longo do século XIX em função das batalhas do neoclassicismo contra barroco, do pensamento ilustrado contra o academicismo, dos novos dispositivos críticos que o romantismo introduz contra o positivismo, da diversidade de estilos que o ecletismo propaga, das muito distintas origens culturais e artísticas que então se reconhecem.³⁶

Atualmente, ainda persiste a posição limiar da crítica entre a crença racionalista e metodológica, que defende a possibilidade de interpretações confiáveis e comprováveis sobre qualquer obra; e o ceticismo irracionalista, que entende insondável a essência das obras de arte, importando na inutilidade de toda crítica e interpretação. Situação que por certo deve ser relativizada, ainda que, de fato, seja impossível interpretar integralmente toda a complexidade de uma obra, uma vez que “aspectos do autor da obra sempre permanecerão desconhecidos, velados e inexplicáveis, à espera de futuras interpretações”³⁷.

Para Montaner, a condição caótica da contemporaneidade e o descrédito enfrentado pela crítica, tem conduzido a uma redução da produção da teoria de arquitetura à mera prática profissional, revestindo de maior importância os textos que os próprios arquitetos geram a partir de seus projetos. Como também assinalam Giménez, Mirás e Valentino³⁸, ao identificarem a inexistência de uma visão unitária e completa que permeie a produção da atualidade, onde predomina uma condição de conhecimentos fragmentados e dispersos tem como consequência uma produção textual que varia entre as antologias e as memórias de projeto.

Montaner destaca, ainda, condições para o surgimento e desenvolvimento de sólidas tradições críticas. Além da existência de uma base teórica da qual se deduzem os juízos nos quais se

36 Ibid., p.16.

37 Ibid., p.10.

38 GIMÉNEZ, C. G.; MIRÁS, M.; VALENTINO, J.. *A arquitetura cúmplice: Teorias da arquitetura na contemporaneidade*. Porto Alegre e Buenos Aires: Masquatro Editora e Nobuko, 2013. p.17.

sustentam as interpretações e da diversidade de possibilidades ao se interpretar um objeto, anteriormente mencionadas, destaca a importância de três outros fatores. Primeiramente, um fator político, uma vez que “nenhum país sem um processo democrático vital e consolidado pode aspirar ser o berço de qualquer proposta relevante no campo da crítica de arte”³⁹. O segundo fator, de ordem metodológica, valoriza os sólidos mecanismos científicos e de acumulação e crítica do conhecimento de países como Inglaterra, Alemanha e Suíça, apontando como evidência a adoção dos critérios de rigor desenvolvidos nos textos de Ludwig Wittgenstein e Karl Popper.

Ludwig Wittgenstein (1889-1951) e seu *Tractatus logico-philosophicus* (1918), por sua identificação entre pensamento e linguagem e por sua defesa de um método rigoroso capaz de distinguir aquilo que se pode expressar claramente mediante a lógica e a linguagem daquilo que é indemonstrável e inexprimível, e que por isso mesmo deve ser omitido [...]. E Karl Popper (1902-1994) e seu livro *A lógica da pesquisa científica* (1934), pelo estabelecimento de novas coordenadas para as metodologias científicas baseadas não só em um racionalismo empírico que acredita na continuidade da crítica do conhecimento acumulado por nossos antecessores, mas também no caráter provisório do conhecimento humano, do qual o ensaio e o erro não estão alijados, da mesma maneira que a possibilidade da “falseabilidade” e da refutação.⁴⁰

Restando como último pressuposto para o desenvolvimento da crítica a existência de condições de expressão e comunicação da crítica, onde “os canais de difusão – editoras, publicação periódicas, programas nos meios de comunicação em massa – permitem que ela exista e seja transmitida, enfim, ter um mercado”⁴¹.

39 MONTANER (2007), op. cit., p.20.

40 Ibid., p.21.

41 Ibid., p.21.

4. A crítica da forma na arquitetura contemporânea

Partindo-se do pressuposto de que a manifestação formal da arquitetura é responsável por dotar a obra de conteúdo, ou seja, equipara-se ao discurso da própria disciplina, parece lógico recorrer à produção da crítica – que tem como objetivo revelar as origens, teorias, significados e posições impressos na obra – para que se aproxime da compreensão da primeira.

Assim, a proposta do trabalho importa na análise depurada da produção crítica dirigida à obra de arquitetos da atualidade, buscando identificar nessas exposições, ainda que num esforço inicial, os argumentos empregados pelos autores que fundamentam ou justificam suas considerações sobre a forma dos objetos arquitetônicos. Toma-se como referência⁴² para esta análise, os textos:

- A materialidade como essência da arquitetura de Renato L. S. Anelli.
- Reflexões arquitetônicas sobre um ventre em chamas de Gustavo Rocha-Peixoto.
- Earthworks: a arquitetura de Peter Zumthor, por Peter Ursprung.
- Herzog & de Meuron, de Rafael Moneo
- [A arquitetura de Herzog & de Meuron]: enigmas de superfície e profundidade, de William J. R. Curtis.
- Programa, monumento, paisagem de Jean-François Chevrier.

Peter Zumthor e Herzog & de Meuron laureados com aquela que é considerada a maior honraria no campo arquitetônico – o Prêmio Pritzker –, em 2009 e 2001, respectivamente, foram selecionados, sobretudo, pelo volume de crítica contemporânea que lhes é dedicada. Além disso, a obra dos arquitetos – em plena atuação profissional –, teria a capacidade de revelar as mais recentes reflexões da disciplina por ser objeto frequente da atenção de importantes publicações e renomados críticos.

Já em um levantamento inicial, circunscrito aos arquitetos mencionados, percebeu-se a existência de análises semelhantes

42 Os artigos analisados não se limitam aos selecionados como referência, recorre-se a outros textos, eventualmente citados ao longo das análises, de forma especial, no capítulo subsequente, dando suporte às considerações e observações apontadas.

para obras que são díspares em muitos aspectos, não se fazendo necessária a ampliação do rol de arquitetos, tendo em vista os objetivos do trabalho – análise dos discursos e não das obras em si.

A ausência de exemplos brasileiros se justifica pela escassez de material relevante de pesquisa. O processo de democratização ainda recente, as heranças de uma subordinação colonial e a obrigação de importação de publicações sérias, atestam a validade dos pressupostos da crítica observados por Montaner, e corroboram a condição incipiente da produção crítica no Brasil.

Figura 1- Peter Zumthor. Capela São Benedito



Fonte: Wikimedia⁴³

43 Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Saint_Benedict_Chapel.jpg>

Acesso em fev. 2017.

4.1. A materialidade como essência da arquitetura⁴⁴ Renato Luiz Sobral Anelli

A crítica à obra de Peter Zumthor aponta inicialmente a rotulação minimalista que marcou a divulgação dos seus feitos por parte da mídia, uma noção que prontamente nos remete a um objetivo de unidade e simplicidade, assim como de uma rigorosa geometria. Essa classificação, nas palavras do autor, “dispensava a mídia de arquitetura de maiores reflexões”⁴⁵, ou seja, era usada como argumento reducionista que condicionava toda a interpretação das obras.

A sequência do texto se propõe justamente à negação do rigor da geometria pura, mecanismo tão próprio ao que se convencionou denominar “minimalismo”, ao fazer referência à obra da Capela de São Benedito, em Sumvitg, Suíça (1989), destacando aquilo que, segundo Anelli, seria a característica mais marcante no trabalho do arquiteto suíço: a integridade dos volumes e a manifestação da materialidade, mas que nem sempre obedece ao rigor do estilo mencionado.

Há, ainda, um claro esforço do crítico no sentido de desconstruir toda ideia que faça referência a qualquer conceito clássico, como se isso pudesse macular o projeto ou as intenções do arquiteto, tentando preservar a ideia de uma obra sem vinculações à tradição. Ainda que seja possível descobrir a existência de regras ligadas ao pensamento clássico de arquitetura – como a “janela que não é janela” que poderia emular uma cornija ou coroamento – a intenção do autor é demonstrar que estes não são elementos determinantes na concepção dos projetos de Peter Zumthor.

Ainda buscando o distanciamento de conceitos atinentes à Escola de Belas Artes, o autor se dedica à construção de um novo conceito, o de vibrações. A repetição de elementos, que por sua vez conduz a uma ideia de ritmo – uma ideia clássica –, no entanto, é considerada por Montaner⁴⁶ um dos mecanismos básicos das manifestações “minimalistas”, que na aplicação de determinados materiais em Zumthor, assume uma intensidade

44 ANELLI, Renato Luiz Sobral. Peter Zumthor. *A materialidade como essência da arquitetura*. Drops, São Paulo, ano 09, n. 027.04, Vitruvius, maio 2009 <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/09.027/1794>>. Acesso em nov. 2016. 45 Ibid.

46 MONTANER (2002), op. cit., p.164.

que acaba por impedir a identificação do elemento seriado, coerentemente, reforçando a unidade do conjunto. Desta maneira, o conceito de vibração, postulado por Anelli, configura um preciosismo, cuja única intenção é explicitar que qualquer forma de ritmo e, por extensão, ordem, por ventura observadas na obra, não carregam consigo qualquer conotação clássica.

Por outro lado, a comparação com a “forma clássica” parece reforçar uma análise limitada à visualidade, uma vez que essa construção não tem o condão de invocar mais que a associação a um arquétipo próprio do classicismo, possibilidade reforçada pelo simples fato da argumentação principiar pelo efeito causado pelas imagens divulgadas da obra. Essa postura, que pauta seu entendimento em critérios puramente visuais, parece configurar uma contradição perante os termos constantemente evocados “materialidade” e “essencialidade”, além da crescente corrente que defende uma arquitetura mais sensível e menos sujeita às tentações promovidas pela imagem que o próprio autor tenta atribuir à Zumthor.

Cabe, ainda, o registro de que em uma primeira leitura, a afirmação de que “a materialidade da construção em madeira afirmava um volume íntegro” parece conduzir a uma relação de causa e efeito, reclamando uma relação de dependência entre matéria e volume, que não se confirma. A intenção do autor é construir um raciocínio onde a obra é a corporificação de uma busca pela essência da própria disciplina, que se manifestaria na materialidade que, por sua vez, está a serviço de uma intenção de unidade. A materialidade, portanto, reitera a integridade do volume.

A essência da arquitetura para Zumthor, aquilo que ela possui de mais elementar, pela lógica construída por Anelli, estaria ligada à matéria que constitui o objeto, que por sua vez deve ser empregada com atenção à sua função (portante), não lhe sendo permitida falseações para que se dedique à pura ornamentação das superfícies de vedação. O emprego da materialidade, assim como os detalhes construtivos – ou as juntas entre os materiais, às quais o autor confere grande importância na obra de Zumthor –, tem um propósito muito claro: reforçar a unidade da obra – para evitar o conceito de ordem que o autor certamente reprovaria.

Por fim, há um destacado valor para a postura do arquiteto em relação ao “historicismo” e “deconstrutivismo” que imperavam no cenário internacional, estilos marcados, sobretudo, por

excessos, muito distantes da simplicidade constantemente perseguida por Zumthor, que se manifesta, repita-se, na materialidade, consequência de uma busca pela essência. Contudo, não fica explícito até que ponto o proposto distanciamento entre as correntes dominantes e a obra de Zumthor pode ser verificável em aspectos além dos que atinam à visualidade da obra.

Figura 2 - Peter Zumthor. Capela São Benedito. Interior

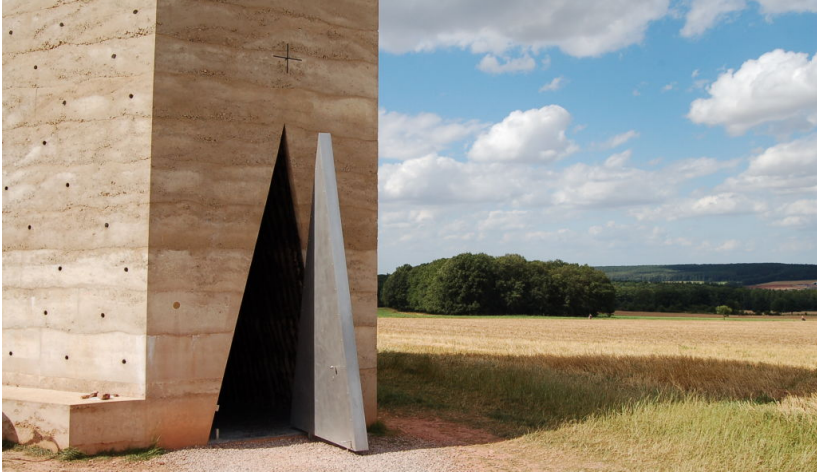


Fonte: Archdaily⁴⁷

⁴⁷ Disponível em:

<http://images.adsttc.com/media/images/5215/3a8a/e8e4/4e7a/1800/0064/slideshow/Untitled_6813536562_o.jpg?1377122914g> Acesso em fev. 2017.

Figura 3 - Peter Zumthor. Capela Irmão Klaus



Fonte: Wikimedia⁴⁸

Figura 4 - Peter Zumthor. Capela Irmão Klaus. Interior



Fonte: Archdaily⁴⁹

⁴⁸ Disponível em:

<<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/db/Wachendorf-Feldkapelle-Eingang.jpg>> Acesso em fev. 2017.

⁴⁹ Disponível em:

<http://images.adsttc.com/media/images/5813/6a43/e58e/ce67/8a00/0188/slideshow/_DSC2800_Courtesy_of_Atelier_Peter_Zumthor__Partner©_aldo_amoretti.jpg?1477667388> Acesso em fev. 2017.

4.2. Reflexões arquitetônicas sobre um ventre em chamas⁵⁰ Gustavo Rocha-Peixoto

Tendo como objeto de análise a Capela dedicada à memória do Irmão Klaus, a palestra trata de estabelecer relações entre a referida obra e a recorrente busca da arquitetura por uma essência, não apenas da edificação, mas também da própria condição humana.

Em 2007, antes mesmo de ser agraciado com o Prêmio Pritzker, Peter Zumthor recebe a encomenda de um casal de prósperos vinicultores do noroeste da Alemanha para projetar uma capela dedicada à memória de São Nicolau de Flüe ou Irmão Klaus, santo padroeiro da Suíça e patrono devocional dos camponeses alemães. Irmão Klaus foi um camponês e líder político, até que aos 50 anos de idade se afastou da esposa e dos filhos, passando o resto de sua vida como um eremita, em uma pequena capela de troncos que dispunha de duas janelas – por uma ele olhava o céu e pela outra via as pessoas que chagavam para se aconselhar com ele.

Da mesma forma, a capela de Zumthor surge como uma cabana de troncos. Muito semelhante aos vários exemplos de habitações rústicas que se observa mundo afora. Mas essa cabana primitiva, para Zumthor, serviu de forma para o concreto que constitui a capela por ele projetada. Durante 24 dias, foram assentadas 24 camadas de concreto sobre a forma de troncos, cobrindo-os quase totalmente – à exceção de uma pequena abertura no topo – formando um prisma sólido.

A torre maciça, o único elemento construído na paisagem vazia, parece guardar forte relação com uma visão mística, narrada pelo próprio Irmão Klaus, de uma torre alta em que haveria de viver em união mística com Deus. Em outro sonho, São Nicolau retorna ao útero de sua mãe, e dali observa uma estrela muito brilhante que iluminava o mundo inteiro, sonho que o santo interpreta como um chamado para a vida eremítica.

Terminada a concretagem manual e a cura do concreto, Zumthor ateou fogo à cabana de madeira. A pequena abertura superior serviu de chaminé, de forma que a construção suscita,

50 ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. *Reflexões arquitetônicas sobre um ventre em chamas* (Aula Magna do Curso de Arquitetura e Urbanismo - UFSC). Florianópolis, 10 ago. 2015.

segundo o autor, outra imagem muito clara: a de um vulcão. O interior da capela é formado, assim, pelo espaço resultante da queima dos troncos, eternizando o negativo da cabana nas paredes de concreto carbonizadas.

A torre é também abstração geométrica de uma montanha, e seu interior reproduz uma caverna em seu seio. Essa forma está associada a um hipogeu, como o Túmulo de Atreu. O acesso ao túmulo miceniano é feito por um longo corredor até à grande porta que antecede uma enorme sala circular, que por sua vez dá acesso a uma gruta escavada na terra, onde fica a câmara mortuária.

Para o autor, tanto o hipogeu de Micenas e sua recriação contemporânea por Zumthor, bem como as choças indígenas são imagens do ventre materno, estão em consonância ao postulado por Sigmund Freud em “O mal-estar na civilização”, para quem a casa seria um substituto do útero materno, o primeiro habitat, onde se estaria seguro e nos sentiríamos bem, deixando saudades para sempre.

Originalmente, segundo Rocha-Peixoto, a conferência se chamava “Um útero em chamas” em franca alusão à passagem de Freud, que lhe autorizaria a ver o hipogeu miceniano como o útero; no dromus, a vagina; na porta o colo do útero e, finalmente, na câmara mortuária, o ovário, onde como uma semente o cadáver fora sepultado na esperança de uma vida futura.

Por outro lado, o hipogeu, como já mencionado, também faria alusão à caverna primitiva, residência humana natural que antecede os primeiros artificios e sobre a qual a teoria da arquitetura tanto elucubra.

De acordo com o autor, uma das questões centrais do trabalho de Claude Lévi-Strauss era justamente entender o limite do humano, a soleira da humanidade, o traço distintivo entre o homem e os animais. Em seu livro “O cru e o cozido” de 1964, analisa a passagem da natureza e a cultura entre as sociedades indígenas que observara em solo brasileiro, sendo que todas as observações do fenômeno estão, direta ou indiretamente, associadas à invenção do fogo e, portanto, da cozinha enquanto símbolos do pensamento indígena.

O surgimento da cozinha no pensamento indígena, cria um fogo intermediário entre o céu – dominado pelo sol, fonte dos maiores temores dos índios – e a terra – domínio do homem. Com esse fogo doméstico os homens conquistam independência das

forças da natureza. A cozinha, assim, é o intermediário entre a natureza e a cultura, levando Lévi-Strauss a concluir que a invenção do fogo é o que estabelece o limite do humano. Do fogo surge o mundo social e a civilização.

Richard Wrangham é outro autor citado por Rocha-Peixoto que tem o mesmo entendimento, sustentando que o controle do fogo e a habilidade de cozinhar afetaram o desenvolvimento da espécie humana aumentando a eficiência alimentar, diminuindo o tempo de mastigação e digestão, liberando energia para possibilitar o crescimento cerebral. Cita também Suzana Herculano-Houzel, neurocientista da UFRJ, para quem cozinhar também foi responsável por transformar uma parcela dos primatas naquilo que somos hoje.

Os índios que inspiraram as conclusões de Lévi-Strauss correspondiam, por sua vez, à fabulação cunhada por Jean-Jacques Rousseau ainda no século XVIII, que se firmou como a teoria do bom selvagem, segundo a qual o homem selvagem é naturalmente bom, sendo a sociedade que o corrompe. Para Rousseau, a solução dos problemas da sociedade corrompida estava no retorno ao original, a esse estado primitivo.

No seio da disciplina arquitetônica, no entanto, o culto ao primitivo antecede a divulgação de Rousseau. Em 1752, o abade Marc-Antoine Laugier, nas palavras de Rocha-Peixoto, inaugura o pensamento arquitetônico moderno com um ensaio em que invoca o mito da cabana primitiva. Para Laugier, a cabana primitiva consistia em uma estrutura sustentada por quatro troncos e que continha todo o essencial da arquitetura clássica que ele defendia.

Um século mais tarde, o francês Eugène Viollet-le-Duc, elabora outra configuração da cabana primitiva, que consistia em um entrelaçamento de galhos convergindo para um ponto central, de modo a refletir as essências da arquitetura gótica que entendia como modelo preferencial para a arquitetura de seu tempo.

Nesse ínterim, o príncipe alemão Maximilian zu Wied-Neuwied, realizou uma expedição no Brasil, quando teve a oportunidade de documentar cabanas reais das tribos que visitou. Entre os camacãs, encontrou uma cabana de troncos verticais com uma cobertura de duas águas que definiam frontões conforme a imaginação de Laugier. Já na aldeia dos botocudos, as choças eram construídas de palha em forma de cúpula, com galhos entrelaçados como preferia Viollet-le-Duc.

Mas essa relação da teoria da arquitetura com as cabanas primitivas não começa com Laugier e Viollet-le-Duc, o romano Vitruvius, no primeiro século antes de Cristo, já falava em cabanas primitivas e origem do humano. Vitruvius aponta a relação entre o início da história da humanidade e o fogo. Teria dito que os pré-homens primeiro tiveram medo do fogo, mas depois concluíram que o calor gerado por ele proporcionava conforto e foi assim que começou a comunicação humana. Em conclusão idêntica à de Lévi-Strauss, Vitruvius acredita que o fogo fez com que os primeiros antepassados se vissem diferentes dos demais animais, e nesse ponto é que começam a construir abrigos, dando origem, portanto, à arquitetura.

Mas essa mesma ideia antecede também a Vitruvius, sendo mencionada pelos filósofos epicuristas e por Lucrecio. Para os gregos, o deus do fogo, Hefesto, representava o que chamavam de índice elementar, o fogo físico civilizante, sendo por meio do deus do fogo que os homens teriam aprendido os seus ofícios.

Isabel Rocha, aluna de doutorado no Rio de Janeiro, é outra a estabelecer uma conexão entre a arquitetura e a cozinha ao concluir que a produção de tijolos é essencialmente um processo culinário análogo à produção de pães: o barro é misturado à água, até ficar plástico e adquirir determinada consistência, depois é deixado para fermentar e, finalmente, é assado em forno.

Rocha-Peixoto aponta, ainda, uma curiosa omissão por parte de Lévi-Strauss em suas elucubrações em relação ao fogo: o mito de Prometeu. O titã Prometeu furtou o fogo do Olimpo e o deu aos homens para que eles se diferenciassem dos outros animais e, assim, constituíssem a civilização.

Outro mito a que se refere o autor em sua construção da relação entre o fogo e a arquitetura primitiva, vem de uma parábola criada pelo arquiteto e historiador da arquitetura, Reyner Banham. Nessa parábola uma tribo se depara com um dilema ao chegar ao local onde fixaria acampamento, usar a madeira disponível para construir algum tipo de solução estrutural para se proteger das intempéries ou usá-la para fazer fogo, adotando a solução energética. Uma tribo real, herdeira de predisposições culturais, segundo ele, optaria por apenas uma das opções, ignorando qualquer tipo de racionalidade, agindo de acordo com as prescrições do costume.

Por fim, se questiona a coerência da atitude de Zumthor ao queimar a forma de madeira de sua capela diante da atual preocupação em relação às consequências da poluição, que se afiguraria como gesto irresponsável e inadmissível. Mas o autor recorre a Luis Fernández-Galiano, teórico e crítico de arquitetura, que estabelece a equivalência entre o espaço visual da cabana e o espaço térmico da fogueira. Assim, sustenta que seria legítimo invocar tanto a cabana como origem da arquitetura, quanto o próprio fogo.

Não seria coincidência então a origem etimológica de *lar*, apropriada diretamente dos espíritos domésticos ligados aos antepassados dos familiares dos antigos romanos, que eram cultuados em casa, junto ao *lararium*, pequeno altar mantido junto ao fogo doméstico – o qual certamente deu origem à nossa lareira.

O fogo se comporta, segundo o professor, como elemento vivo dentro da casa, consome comida – madeira –, precisa de ar para respirar, faz lixo, se move sozinho, aparentemente segundo a sua vontade e pode morrer, quando, então, esfria. Traçando um paralelo com o conceito de alma que anima o corpo físico da pessoa, o fogo seria o espírito animador do corpo vivo da casa.

A capela de Zumthor foi escolhida como paradigma pela capacidade do arquiteto em sintetizar em um projeto tão sumário e aparentemente tão simples uma enorme densidade de reflexão, que reflete o exposto, transcendendo o mundo da arquitetura e faz do espaço construído um meio de reconhecimento daquilo que temos de mais intensamente humano.

Figura 5 - Peter Zumthor. Abrigo para as escavações romanas



Fonte: Archdaily⁵¹

⁵¹ Disponível em:

<http://images.adsttc.com/media/images/5216/1f3e/e8e4/4e4e/e300/0114/slideshow/Untitled_6878288566_o.jpg?1377181456> Acesso em fev. 2017.

4.3. Earthworks: A arquitetura de Peter Zumthor⁵² Philip Ursprung

No artigo laudatório por ocasião do Prêmio Pritzker concedido a Zumthor, Ursprung busca caracteriza-lo como um arquiteto que se distancia das armadilhas visuais que afetam muitos dos profissionais e críticos contemporâneos. Um conceito central para o autor é o de “memória espacial”, cunhado por Maurice Halbwachs, entendido como componente crucial da experiência arquitetônica. Em Zumthor, destaca o autor, não é apenas a aparência das coisas que tem importância, a percepção de cada elemento por outros sentidos que não o da visão parece ser tratada em projeto pelo arquiteto, não se limitando ao sensorio, conferindo importância também para as associações, imagens mentais, expectativas e memórias que cada elemento e material evoca.

O próprio autor admite, no entanto, que costumava ter uma imagem definida da obra de Zumthor, quase que limitada à sua apreciação visual, influenciada sobretudo pela divulgação da obra por meio fotográfico, que ajuda a construir a persona de Zumthor como “arquiteto telúrico, quase romântico, trabalhando longe dos grandes centros urbanos em uma paisagem remota e intocada”⁵³.

Foi a partir de uma visita à Capela de São Benedito, em Sumvitg que a ideia do autor a respeito da obra de Zumthor se transformou. Após vivenciar o espaço projetado pelo arquiteto suíço, não era mais possível ao crítico reduzir a obra à mera imagem. Percebia, naquela obra especificamente, uma estrutura narrativa, quase como um filme:

Enquanto entrava no edifício, sentia como se estivesse colocando um casaco. O momento da entrada não era marcado por um limite específico, mas por uma súbita mudança de percepção. Minha experiência era descontinua no sentido de que o lado de fora era incompatível com o interior; o processo de transição parecia uma série de cortes de uma montagem cinematográfica. Ouvir, cheirar,

52 URSPRUNG, Philip. *Earthworks: The architecture of Peter Zumthor*. Tradução livre. Disponível em: <<http://www.pritzkerprize.com/2009/essay>>. Acesso em 10 dez. 2016.

53 Ibid., p.1.

tocar e ver eram inseparavelmente interligados. O calor e a maciez do piso de madeira sob meus pés claramente diferiam da frieza dos degraus de concreto. Dentro da capela, o cheiro de madeira era radicalmente diferente daquele do lado de fora, onde a fragrância da floresta se misturava com a do prado. Como o piso parecia suspenso, sentia como se fosse parte de um corpo ressonante, caminhando por um tipo de instrumento gigante que ecoava o barulho de meus passos. A luz era inesperadamente clara. Contudo, como não havia vista para o exterior, fui pego de surpresa. Enquanto me aproximava da capela, meu movimento era linear, por assim dizer. Uma vez em seu interior, no entanto, a planta baixa em forma de gota direcionou meu movimento em um circuito, ou espiral, até que eventualmente sentei em um dos bancos de madeira maciça.

A arquitetura de Zumthor parece adquirir uma dimensão completamente diferente da mera visualidade, trata-se de uma exploração de todos os aspectos da percepção do usuário, que adquire uma coerência singular na descrição da visita realizada por Ursprung.

O crítico passa então a estabelecer uma relação entre a obra de Zumthor e a de arquitetura topológica, apontando o suíço como potencial precursor da tendência, ao constatar que o arquiteto ao projetar a Capela de São Benedito a fez um edifício composto inteiramente de superfícies, que são sobrepostas, conformando camadas, definindo uma espacialidade topológica antes de uma continuidade espacial.

O detalhe dos degraus de concreto que se recusam a tocar o corpo da arquitetura parece reforçar a descontinuidade e a incompatibilidade entre a paisagem alpina e a topologia da arquitetura. Essa relação entre edifício e solo, segundo o autor, é uma questão crucial na obra de Zumthor, fazendo “parte de uma virada cultural mais abrangente que acontece no fim dos anos 1960 e 1970 – especificamente, a passagem do abstrato para o concreto”⁵⁴. O período é marcado tanto por um renovado interesse

54 Ibid., p.2.

na específica materialidade das superfícies, quanto por um novo conceito de história. Segundo Ursprung, antes de uma evolução linear decorrente de uma lógica interna a história passa a ser vista como descontínua e fragmentária, dando mais ênfase às ações individuais, contradições e complexidade do que à grande narrativa.

Em Zumthor, o impacto dessas transformações, refletiria, de acordo com o autor, em um ceticismo em relação à abstração, ao diagramático e às generalizações, bem como seu interesse pelo detalhe, textura, qualidade “sensual” dos materiais e superfícies e pelos indivíduos que existem nesses ambientes.

Por outro lado, o reconhecimento do suíço como arquiteto estaria ligado também a sua prática como pesquisador e profissional do restauro. Como evidência de que a história não é um bem de consumo, nem uma imagem para ser observada a distância, a exemplo de um diorama, o autor destaca a obra de 1986, um abrigo para escavações romanas nos arredores de Chur. Zumthor preserva o terreno como estava, protegendo-o com uma construção de madeira, que repousa sobre o solo gentilmente, como uma caixa. A intervenção não tem o propósito de simular ou interpretar o passado ausente.

Esse projeto de Chur seria um prenúncio do projeto “Topografia dos Terores” em Berlim, sobre as ruínas da antiga sede da Gestapo. Como em Chur, as camadas históricas do lugar permaneceriam inalteradas e a arquitetura seria gentilmente colocada no solo, como um escudo protetivo que não interferiria no terreno em que se apoiaria. A exemplo de Chur, as paredes da construção seriam permeáveis, não apenas para a luz, como para o barulho e temperatura. O térreo não teria aquecimento, para que os visitantes se sentissem fisicamente expostos, sendo forçados, por uma decisão arquitetônica, a perceber o lugar e o acervo de uma distância confortável.

Embora não tenha sido construído, o autor afirma que o projeto de Zumthor para Berlim seria uma das contribuições mais originais para o conceito de museu no fim do século XX, ao se distanciar da iconicidade perseguida por Frank Gehry no Guggenheim de Bilbao; da transformação de ruínas industriais, como o Tate Modern de Herzog & de Meuron; e, ainda, do monumento simbólico como o Monumento Judaico de Peter Eisenman em Berlim.

O método de representação de Eisenman é mimético e simbólico. Para os visitantes dos dias atuais, o piso tortuoso pretende evocar a experiência da perda, trauma e desorientação. A floresta de blocos de concreto os permite reencenar a experiência de claustrofobia, perda, isolamento e separação. Embora o conceito de história de Eisenman seja também descontínuo, no caso do Memorial Judaico, ele opera em uma continuidade semântica e espacial. Em contraste, o projeto de Zumthor incorpora estruturalmente o próprio problema do não-representacional. O lugar, incluindo a superfície do solo com seus fragmentos espalhados e as fundações e porões escavados, são visíveis e podem ser experimentados. Mas não há como simbolizar ou reencenar a histórica tragédia por meio da arquitetura.⁵⁵

O conceito, ou a forma, de “Topografia dos Terrors” parece ter criado raízes no imaginário de Zumthor, que cerca de uma década mais tarde revisita a fórmula ao projetar o Museu de Arte Kolumba, em Colônia.

Localizado sobre as ruínas de uma igreja medieval destruída durante a II Guerra Mundial, o museu permite ao visitante experimentar vestígios da história no solo, lembrar as dimensões da nave da igreja perdida e visitar a vasta coleção de arte religiosa e contemporânea. A casca protetiva agora transformada em uma construção de tijolos, permite ao visitante no interior parcialmente experimentar o barulho da rua, a temperatura exterior, a luz do dia.⁵⁶

A relação entre passado e presente fica exposta, à medida que o conteúdo e o contexto do museu se confundem – a distinção entre o acervo exibido e os elementos do ambiente físico é perturbada. Para Ursprung, o principal parece ser, a exemplo do

55 Ibid., p.4.

56 Ibid., p.4.

que acontece na Capela de São Benedito, se valendo de uma série de descontinuidades, construir uma narrativa, incluindo não apenas o acervo do museu, mas também o visitante, o espaço construído e o seu entorno, que passam então a fazer parte da história, rendendo a redução imagética insuficiente. “Uma vez mais, percebo no Museu Kolumba que a mera representação visual da arquitetura enquanto um objeto estático não faz justiça a obra de Zumthor”⁵⁷.

O autor afirma que o próprio Zumthor seria consciente disso. Destacando a estratégia usada pelo arquiteto para apresentar uma retrospectiva de sua obra realizada em 2007 no Kunsthaus Bregenz, em que o arquiteto se valeu de modelos conceituais e de uma instalação em vídeo para apresentar suas obras. O vídeo consistia em cenas da vida cotidiana dentro e em torno das obras, construindo uma ideia de espaços vivenciados, sem reduzir a obra a imagens recortadas e estáticas.

Por fim o autor trata da Capela Irmão Klaus, onde a fotografia, ainda mais que as outras obras, não teria a capacidade de reproduzir a verdadeira dimensão do edifício, retratando os múltiplos efeitos dos materiais sobre o visitante, sobretudo os táteis e olfativos.

À primeira vista, a capela parece um monólito, mas a porta massiva de concreto na forma de um triângulo se abre facilmente. [...] Por conta da entrada estreita, era quase impossível entrar na capela sem tocar as paredes ásperas com meus ombros e braços. Inevitavelmente confiei em meu tato durante os primeiros minutos até que meus olhos se ajustassem à escuridão. Dentro da capela, Zumthor não usou pranchas lisas como forma, mas troncos de pinheiro que foram empilhados como uma tenda. A superfície interior é, portanto, uma impressão negativa desses trocos de árvore. [...] O piso, por sua vez, foi feito de chumbo fundido, um material que visualmente corresponde ao negro do carvão. [...] A irregularidade do piso de metal, com uma superfície surpreendentemente macia e quente, me seduziu a vagar sem

57 Ibid., p.4.

destino certo e a dedicar-me inteiramente ao inesperado prazer de descobrir um cômodo com meus pés. Assim como na Capela de São Benedito, o ambiente retardou meus passos e transformou o movimento linear em um tipo de circuito. Os emblemas tradicionais de continuidade espacial são eliminados por completo. A maior parte da luz, no entanto, vem através de um buraco no teto, através do qual pode se olhar para cima, como em uma lareira aberta. A forma externa, um monólito pontiagudo de planta pentagonal, é completamente independente do interior espacialmente semelhante a uma caverna.⁵⁸

Para Ursprung, outra vez prevalece o tema da descontinuidade, “para o visitante, cada passo, cada nova experiência, e cada movimento é inesperado”⁵⁹. Trata-se uma vez mais de uma sequência de cortes cinematográficos, onde os efeitos da arquitetura sobre o visitante definem percepções diferentes a cada instante, que a mera imagem é completamente incapaz de reproduzir.

58 Ibid., p.5.

59 Ibid., p.5.

Figura 6 - Peter Zumthor. Museu Kolumba



Fonte: Archdaily⁵⁹

⁶⁰ Disponível em: <http://adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/07/1341609102_1281116901_1_custom> Acesso em fev. 2017.

Figura 7 – Herzog & de Meuron. Galeria Goetz



Fonte: Archdaily⁶¹

⁶¹ Disponível em:

<<http://images.adsttc.com/media/images/55e5/6134/9f38/566d/9900/07d1/slideshow/goetz.jpg?1441095965>> Acesso em fev. 2017.

4.4. Herzog & de Meuron⁶² Rafael Moneo

Neste texto de meados dos anos 1990, assim como Anelli faz com Zumthor, Moneo elege Herzog & de Meuron como expoentes de uma corrente que inaugurava, ao fim dos anos 1980, um novo caminho para os excessos das décadas anteriores, em vias de um eminente esgotamento:

O cansaço produzido pelo pós-modernismo, com toda a absurda iconografia que tal movimento trouxe consigo, acabou encontrando o frescor necessário naquela arquitetura suíça que parecia ignorar as discussões acadêmicas de então, propondo novas metas.⁶³

A alternativa para a limitação das propostas do período do pós-modernismo, identifica-se, uma vez mais, com uma busca pela essência, um retorno às origens, objetivo comum à muitos artistas da segunda metade do século XX. A essência da arquitetura para Herzog & de Meuron, segundo Moneo, é traduzida em uma elementaridade do objeto arquitetônico, a obra é despida de todo artifício que não lhe seja inerente, em que o resultado “não tinha por que depender do exterior (função/programa), nem buscar a expressão pessoal (linguagem/estilo). Deveria ser o resultado formal de sua própria lógica”⁶⁴.

Assim, despontam, sobretudo, a construtividade e a materialidade como aspectos intrínsecos à disciplina, que conduzem a uma intensa depuração dos volumes, que Moneo afirma tratar-se de “contenção formal”, uma vez que associa a atitude a uma voluntária abdicação da capacidade expressiva do artista, em favor da exploração do potencial formal dos materiais e sua condição substancial, com o objetivo de recuperar para a arquitetura a gravidade da construção.

62 MONEO, Rafael. Herzog & de Meuron. In: MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual: na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p.325-359.

63 Ibid., p.325.

64 Ibid., p.325.

A lógica da construção se converte na materialidade da arquitetura, e esse aspecto se torna a condição que governa a obra, a liberdade do arquiteto, sua capacidade de escolher livremente as formas, começa a ser questionada.⁶⁵

O desejo de encontrar o essencial aproxima Herzog & de Meuron, segundo Moneo, de certo arcaísmo, em que a arquitetura mais primitiva indica uma lógica construtiva tão eloquente que o apelo por parâmetros estéticos é descabido. “Apesar da arquitetura de Herzog & de Meuron estar enraizada na tradição moderna –, seu compromisso com a construção é tão claro que permite qualificar sua arquitetura como elementar e primária”⁶⁶.

Diferente do apontado por Anelli em relação à Peter Zumthor, Moneo afirma que a dupla de arquitetos admite referências à história, por meio de emulações a elementos da arquitetura clássica ou emprego explícito de componentes formais tradicionais como número, proporção e ritmo. Essa atitude, contudo, não importaria incorrer em tentações iconográficas, uma vez que há uma deliberada intenção de promover a abstração na maior parte de seus projetos, a serviço de um caminho trilhado em direção à essência da arquitetura, que diverge da repetição sem sentido dos estilos, consequência do resgate da ideia de fim da história que marcou as últimas décadas do século XX.

Descartada a iconografia e a promoção da imagem e da comunicação – de vontade simbólica ou linguagem formal – por meio da renúncia da expressão, promove-se uma redescoberta e valorização dos materiais, o que implica na “negação de qualquer arquitetura que pudesse ser interpretada como simples arrebatamento do indivíduo”⁶⁷. Assim, a obra deixa de pertencer ao indivíduo, não surge em decorrência da pessoa do artista, a obra é consequência direta de sua construção, em atenção à perscrutação da essência que conduziria ao conhecimento daquilo que é universal que, por sua vez, serviria de instrumento para encontrar as respostas para os problemas específicos.

Segundo o autor, a ideia de universal para os arquitetos, ao encontrar afinidade com a essencialidade dos objetos

65 Ibid., p.328.

66 Ibid., p.328.

67 Ibid., p.327.

arquitetônicos, tem conotação distinta da universalidade perseguida por Mies van der Rohe. No caso dos arquitetos suíços, sua arquitetura busca atender a situações precisas e bem definidas, sem pretender construir uma linguagem única e exclusiva. Uma das características mais celebradas da produção da dupla é justamente a inventividade com que trabalham os materiais, conferindo-lhes exclusividade, capaz de proporcionar uma sensação única, “que de modo algum pode ser transferida a outro lugar. A ‘invenção’ do material resolve uma arquitetura concreta: não será fácil, portanto, extrapolar a invenção a outros lugares”⁶⁸.

A obra de Herzog & de Meuron, portanto, “é, em primeiro lugar, uma celebração da matéria, sendo a forma somente o veículo que a torna possível”⁶⁹. Por essa razão, a simplificação dos volumes não é objetivo, mas necessidade, já que a submissão a qualquer forma decorrente de linguagem ou vontade simbólica implicaria em um óbice para a manifestação do que a arquitetura tem de mais elementar: a matéria que a compõe. “O substancial da arquitetura é fazer os materiais falarem, e para isso bastam os volumes mais elementares”⁷⁰, não haveria por que recorrer a qualquer iconografia.

Fazer arquitetura implica construir, dar vida aos materiais, que adquirem no construído seu modo de ser mais autêntico, sua natureza. Hoje Herzog & de Meuron sabem disso: fazem o possível para que os materiais se expressem como são, e ao fazê-lo, descobrem novas propostas e maneiras de usá-los. São os materiais que possibilitam o surgimento de novas formas”⁷¹.

Ao contrário do que possam sugerir, o mencionado arcaísmo e a materialidade de que se valem os arquitetos não condicionam a seleção dos materiais ao estritamente provido pela natureza, não os sujeita ao ideal do “bom selvagem” e à negação da indústria. Buscam de forma sistemática assimilar o artificial, de maneira especial, o vidro. Segundo Moneo, a dupla suíça é

68 Ibid., p.328.

69 Ibid., p.326.

70 Ibid., p.326.

71 Ibid., p.327.

responsável por valiosas contribuições no desenvolvimento de novas tecnologias do vidro, por conta da ampla utilização do material nos projetos dos arquitetos, sempre imbuídos de um espírito de inovação.

Essa contribuição, por sua vez, só é possível por conta do que o autor denomina “compromisso profissional” que, por sua vez, importa na presença manifesta da técnica em seu trabalho – característica compartilhada com poucos arquitetos contemporâneos –, e pelo respeito da dupla à tradição da arquitetura suíça, sobretudo no que diz respeito ao rigor e cuidado nos detalhes da construção. “Essas qualidades acompanham uma abordagem da arquitetura baseada na razão”, que outra vez guarda relação com ideal de abstração e promoção da materialidade.

A condição “minimalista”, ao contrário do que faz Anelli a respeito da obra de Zumthor, vem a ser exposta apenas na porção final do discurso, na expectativa de que o “retorno à origem” que desencadeia toda uma série de consequências expostas no texto justifique a associação àquele estilo. Curioso, no entanto, é a resistência do autor em expressamente afirmar a obra de Herzog & de Meuron como minimalista, talvez buscando manter-se coerente com a ideia de distanciamento de referências iconográficas, que importariam em associação estilística. Ainda assim, destaca os ideais minimalistas, que também seriam adequados para descrever a obra de Herzog & de Meuron:

Os artistas, que partindo do que fora chamado de arte conceitual, chegaram à tendência conhecida como minimalismo enfatizam o valor das formas mais simples e aspiram manifestar a energia contida em qualquer matéria, abandonando toda alusão tanto à representação como à expressão pessoal.⁷²

Concluindo a análise do conjunto da obra, Moneo expõe suas reservas quanto à obra dos arquitetos no fim dos anos 1980 e durante os anos 1990. Para o autor, as obras dessa fase não têm a mesma intensidade observada nas que lhes antecederam e que seriam as responsáveis pela notoriedade de que gozam Herzog & de Meuron:

⁷² Ibid., p.329.

Em algumas delas percebemos inclusive influências externas desnecessárias, que os levaram a compreender os edifícios como máquinas comunicadoras, fazendo-os, assim, perder aquela condição opaca e hermética que tanto nos seduzia em obras do primeiro ciclo de sua carreira. [...] Em todas essas obras e projetos, em que sempre está presente a sua capacidade profissional, o campo de ação do arquiteto se restringiu ao controle das fachadas, à definição da pele do edifício: os materiais agora parecem ser usados somente para isso e perdeu-se a condição estrutural do sólido que tanto nos admirava em seus primeiros trabalhos.⁷³

Contudo, ainda conserva seu otimismo ao perceber a capacidade de autocrítica da dupla, que mostra em trabalhos mais recentes (anos 1990) elementos que condizem com o interesse despertado pelos arquitetos no começo de suas carreiras.

73 Ibid., p.331.

Figura 8 - Herzog & de Meuron.Tate Modern. Interior



Fonte: Archdaily⁷⁴

74 Disponível em:

<http://images.adsttc.com/media/images/5229/1c42/e8e4/4e1a/3300/00cd/large_jpg/Tate_Modern_Darrell_Godlimen.jpg?1378425914> Acesso em fev. 2017.

4.5. [A arquitetura de Herzog & de Meuron]: Enigmas de superfície e profundidade⁷⁵
William J. R. Curtis

Contrariando toda a construção de negação de iconografias e imagens de Moneo, William Curtis, neste artigo de 2002, afirma que as obras de Herzog & de Meuron se revestem de uma identidade própria, sendo que algumas de suas construções já podem ser consideradas ícones da arquitetura do final do século XX. Objetos atraentes, capazes de transformar a maneira como o entorno é percebido, mesmo quando apreciados virtualmente, a ponto de a obra dos arquitetos ser conhecida e celebrada por muitos apenas através de suas fotografias.

A arquitetura de Herzog & de Meuron é, de acordo com Curtis, realmente “fotogênica”, refletindo o interesse dos arquitetos pela a relação da obra e seu entorno imediato, resultando na exploração das possibilidades de enquadramento da câmera ou da visão na hora de conceberem seus projetos. Assim, ainda que não diminuam a importância e singularidade da experiência arquitetônica e os efeitos do objeto *in loco*, se valem de uma imagem clara e unitária capaz de gerar grande impacto em imagens frontais.

Consequência disso seria, para Curtis, a proporção que a aparência das superfícies e a maneira como empregam os materiais tomaram em suas obras, suscitando intenso debate. O autor identifica entre os críticos que defendem a abordagem, a defesa da “profundidade da pele”, invenção de novas categorias como o “minimalismo ornamentado”, criação de analogias entre as obras dos suíços e o mito da origem arquitetônica de Gottfried Semper – outra variação da cabana primitiva. Por outro lado, aponta as abordagens que veem pouca contribuição além de uma atualização do “galpão decorado” de Venturi, ou a deficiência da concepção espacial, sobretudo ao comparar os interiores contidos com a pujança do exterior.

No entanto, ressalva Curtis, essas apreensões são simplificações que devem ser evitadas, mas de forma alguma ignoradas, pois influenciam a maneira como a arquitetura é vista. É necessário, portanto, ir a fundo nas análises e investigar as

75 CURTIS, William J. R.. [the architecture of Herzog & de Meuron] Enigmas of surface and depth. Tradução livre. *El croquis*, N. 109-110, p.32-49, 2002.

ideias que estão por trás dos edifícios, ou resgatando como exposto anteriormente, a forma dos mesmos.

Obras concretas possuidoras de uma complexa vida interior resistem a serem categorizadas em “movimentos” ou a obedecer aos ditados das modas críticas. “Minimalismo”, “materialidade” ou, mais recentemente, “tectônica” se convertem em slogans vazios. [...] Se Herzog & de Meuron perseguem algum tipo de simplicidade (e mesmo isso é questionável) é, antes, resultado de um complexo processo de reflexão.⁷⁶

Isso se mostra ainda mais importante diante da constante transformação à qual os próprios arquitetos se submetem, seja em atenção à crítica, pela absorção das imagens arquitetônicas da atualidade ou pela necessidade de se reinventarem. Fato é que se movem, agora, de acordo com o autor, em novas direções, promovendo um entrelace mais complexo entre interiores e exteriores, um dinamismo na geometria, e recorrendo a analogias da natureza sem, contudo, ignorar temas antigos, mas que agora assumem formas diferentes.

Nos projetos atualmente em desenvolvimento no estúdio de Herzog & de Meuron, Curtis observa uma maior fluidez e interatividade nas relações com os entornos, intensificação da ambiguidade entre figura e fundo, entre positivo e negativo e entre diferentes geometrias. Os arquitetos passaram a usar, em profusão, paredes diagonais, pisos inclinados e rampas, em certos casos, permitindo o desenvolvimento de uma *promenade architecturale*, inexistente em seus primeiros trabalhos. A preocupação com as fachadas do início da carreira deu lugar para o potencial expressivo de pisos e coberturas salientes assumindo característica oposta à louvada contenção formal identificada por Moneo. Herzog & de Meuron se mostram cada vez mais afinados a uma noção de arquitetura enquanto paisagem artificial, onde o grande tema é a ambiguidade entre o natural e aquilo produzido pela ação humana.

Herzog & de Meuron, segundo o autor, sempre demonstraram que um dos propósitos da arquitetura consiste em

⁷⁶ Ibid., p.35.

realçar a percepção que temos do mundo. Assim, os edifícios servem de molduras ou filtros que concentram ou condicionam as vistas. A experiência de diferentes realidades é intensificada através do uso de materiais, reflexões, geometrias e linhas visuais. A aparente simplicidade das melhores obras da dupla, oculta diferentes níveis de ordem, Herzog & de Meuron combinam camadas e transparências, cujo resultado importa em uma ambiguidade perceptiva acerca da verdadeira posição dos planos, do mesmo modo que o revestimento mascara a estrutura que está por debaixo.

Coerente então, como aponta Curtis, que a maior parte das concepções estruturais das obras de Herzog & de Meuron não exiba nada de extraordinário. É patente que tecnologia seja mero meio, não o fim almejado pelos arquitetos, que privilegiam soluções estruturais modestas, em sintonia com a cultura construtiva de onde estão construindo. De modo geral, considerando a concentração das obras em sua terra natal, a dupla suíça opta por fazer uso de estruturas convencionais de concreto ou aço, finalizadas com algum tipo de revestimento.

A inventividade, que gera tanto interesse pela obra dos arquitetos, de acordo com Curtis, decorre do emprego inesperado de coisas ordinárias e de pronta disponibilidade, guardando profunda intimidade com a colagem cubista. O recorrente emprego de materiais com papéis distintos dos habituais, como aqueles que compõe as “peles” de diversas obras da dupla, são um comentário sobre seus próprios meios de construção, reanimando a eterna questão, presente na história da arquitetura, a respeito da natureza e do papel do ornamento.

O autor destaca que todos os arquitetos de todas as épocas empregam recursos na escala do detalhe, sejam eles construtivos ou não, para articular a forma, dar ênfase ou comunicar. A atitude de Herzog & de Meuron em relação às superfícies decorativas que dividem interior e exterior suscita uma ampliação do conceito de ornamento para incluir geometria, estriações, reflexos, transparências, entre outros, garantindo àquelas a condição de filtro entre o artificial e natural.

Nesse sentido, Curtis faz menção à crítica de Rafael Moneo em relação à postura dos arquitetos em determinadas obras, em que se limitam ao controle das fachadas e à definição de pele do edifício. Concorda que a obsessão de Herzog & de Meuron com a pele os tenha cegado para temas mais próximos da

anatomia da arquitetura, a ponto de algumas ideias básicas dos projetos não serem levadas à cabo ou permanecerem pouco desenvolvidas.

Por outro lado, a linguagem de Herzog & de Meuron sofre influência de diversas fontes dentro e fora da arquitetura, que passam por uma seleção visual e conceitual antes de serem traduzidas para as formas de sua linguagem arquitetônica. Ainda que insistam em dizer que se inspiram mais em obras de arte do que em edifícios, Herzog & de Meuron retomam a noção de que arquitetura é arquitetura: um fenômeno único e uma disciplina insubstituível.

É evidente que Herzog & de Meuron devam muito ao passado recente e remoto, embora insistam que os empréstimos e assimilações são mais perceptivos que analógicos. A busca pelas origens, apontada por Curtis, vai levar a dupla a procurar respostas também dentro da própria disciplina: seus projetos refletem um profundo interesse por modelos consagrados da paisagem urbana. Demonstram ter absorvido a tradição moderna da Basileia, ao mesmo tempo que recorrem ao sentido prático e a moderação da tradição vernácula. Transformam temas históricos, como a ordem tripartite do classicismo. Travam um diálogo interno com a obra de grandes mestres, ainda que passe por uma releitura muito particular.

Contudo, afirma Curtis, Herzog & de Meuron entenderiam que nenhuma tradição local coerente ou modernidade universal definitiva é passível de confiança irrestrita. Por isso, o arquiteto, assim como o artista, teria a obrigação de exercitar a imaginação, promover a correição das experiências do passado e não se fechar para novas formas de pensamento e de entender o mundo proporcionadas pela pesquisa científica.

Nesse sentido, Curtis cita o ensaio “A geometria oculta da natureza” de Jacques Herzog, em que o suíço defende a necessidade de penetrar a superfície da natureza para revelar os sistemas de ordem que porventura ainda não foram percebidos. Identificando, assim, novas maneiras de representar aquilo que nos escapa aos olhos dentro da esfera do mundo visível. Se trata aqui outra vez, de uma investigação da essência das coisas e não da aparência externa que venham a assumir.

Herzog & de Meuron, no entanto sempre mantiveram cautela no que se refere ao emprego de elementos que importassem em relações miméticas ou analógicas, recorrendo

frequentemente à abstração para minimizar seus efeitos. Além disso, seus edifícios costumam se revestir de muita ambiguidade, raramente exibindo aquilo que realmente são.

Nesse sentido, as camadas transparentes e opacas da arquitetura de Herzog & de Meuron sugerem significados ocultos abaixo da superfície. Assim, segundo o autor, o que insistentemente se chama de pele – superficial –, seria na verdade uma máscara – artifício a serviço do mistério e da sedução. Na vinícola Dominus, a condição das pedras como pedras é ressaltada ao negar-lhes função estrutural, convertendo-as em uma tela natural de luzes e sombras – que enfatiza a artificialidade dessa “natureza”. Para os arquitetos, “a honestidade dos materiais [...] só faz sentido se estiver inserida na ficção de uma obra de arquitetura em que reina a ambiguidade”⁷⁷.

Em meados dos anos 1990, Herzog & de Meuron vencem uma série de concursos que os obriga a enfrentar o novo desafio proporcionado pelas grandes dimensões dos trabalhos, em primeiro lugar para sua linguagem arquitetônica, até então restrita a obras de escala relativamente diminuta. No novo Tate Modern em Londres (2000), por exemplo, são reconhecidos elementos empregados de forma consistente pelos arquitetos:

O resplandecente retângulo envidraçado industrial no alto, as contidas salas brancas sem molduras, os pisos de madeira rústica, os painéis luminosos em recessos nos tetos, as camadas de transparência.

O resultado, de acordo com Curtis, é um edifício aberto, que permite a socialização de grandes concentrações de pessoas e capaz de abrigar grandes exposições, mas a aposta em um efeito aditivo dos elementos experimentados anteriormente pelos arquitetos, numa espécie de montagem de recortes, não gera a sensação de que exista uma ordem geral que oriente tanto as partes quanto o todo. Não se repete a sutileza ou intensidade de obras menores, como as da galeria Goetz em Munique (1991).

Nos últimos anos, contudo, Curtis sugere que Herzog & de Meuron tem dado vazão a um crescente impulso expressivo até então rigidamente controlado. O autor não nega que essa mudança se deva a uma possível influência decorrente da

77 Ibid., p.43.

celebração das obras de outros arquitetos como Rem Koolhaas ou Toyo Ito, mas a vê como alternativa para encontrar uma maneira de expressar as preocupações biológicas e geológicas que parecem estar presentes desde o princípio da carreira dos arquitetos suíços ou mesmo em atenção à nova gama de programas exigidos pelos mencionados projetos.

Os projetos em desenvolvimento para a cidade de Santa Cruz de Tenerife, por exemplo, incorporam analogias da paisagem em sua organização, sua forma e seus materiais. Especialmente no molhe de ligação e frente marítima no porto (1998), cujo projeto passou por uma fase de paisagismo mimético até chegar a uma analogia geológica mais abstrata em que a pixelização computadorizada é empregada para gerar um sistema de perfurações, penetrações e estriamentos.

O TEA (Tenerife espacio de las artes) (1999), por sua vez, tira proveito da interpenetração de elementos diagonais e planos inclinados para permitir que o espaço público penetre no edifício, ao fazer a ligação de diferentes níveis de seu entorno imediato – indicando um planejamento espacial atento à cidade, às características naturais do terreno e as múltiplas demandas de uma instituição pública com diversos pontos de acesso. Outra vez aparece o tema da tela, aqui a geometria é determinada pela pixelização de imagens mostrando as reflexões da luz na superfície do mar, fazendo uma referência direta ao pontilhismo.

Já no projeto do museu de Young em São Francisco (1999), o destaque fica para o resgate dos planos angulares que eram observados já nas primeiras obras de Herzog & de Meuron. A angulação predominante da locação, dá origem ao cruzamento das diagonais que funcionam como vetores que guiam o movimento, proporcionando diferentes percepções de acordo com a posição do observador. Segundo Jacques Herzog, o museu de Young explora o tema da percepção, tanto das pessoas em relação ao objeto arquitetônico, como ao parque, à cidade e entre elas mesmas. Desta forma, as diferentes peças que compõem a geometria complexa do objeto, são empregadas com o intuito de estender as percepções para além do perímetro do edifício.

William Curtis levanta, então, o problema em tomar a natureza (ou qualquer outra entidade) como fonte de inspiração para a arquitetura, em como realizar a tradução das lições aprendidas na investigação do modelo para o mundo tão *sui generis* do pensamento arquitetônico, assinalando que Herzog &

de Meuron têm, agora, flertado com a literalidade. “É preciso guardar certa distância das fontes naturais de inspiração para que elas possam ser incorporadas, uma vez abstraídas, ao sistema paralelo da arte”⁷⁸. Importante observar que não há nenhuma indicação que justifique o prejuízo decorrente da aplicação da literalidade, sobretudo quando a pixelização, artifício para consecução de uma abstração das fontes de inspiração, também expõe certa arbitrariedade artística.

A noção de que a natureza pode de alguma forma proporcionar um modelo para a arquitetura não é uma novidade, e tem sofrido muitas transformações, tanto pelas modificações do conceito de natureza, como dos esquemas artísticos. O problema permanece o mesmo: como traduzir reflexões derivadas de distintas esferas da realidade a esse âmbito singular que é a própria arquitetura.

Figura 9 - Herzog & de Meuron. Museu de Young



Fonte: Archdaily⁷⁸

⁷⁸ Ibid., p.45.

⁷⁹ Disponível em:

<<http://images.adsttc.com/media/images/55e8/a195/e258/46ec/5000/00e9/slideshow/hdm-de-young-7085.jpg?14413090544>> Acesso em fev. 2017.

Figura 10 - Herzog & de Meuron. Filarmônica de Hamburgo



Fonte: Archdaily⁸⁰

⁸⁰ Disponível em:

<http://images.adsttc.com/media/images/585b/ef07/e58e/ce38/9500/015b/slideshow/elibphilharmonie_foto_maxim_schulz_1.jpg?1482419967> Acesso em fev. 2017.

4.6. Programa, monumento, paisagem⁸¹ Jean-François Chevrier

O texto parte de uma breve conceituação de programa, enquanto definição/articulação de atividades a partir das quais o arquiteto cria o lugar, e de monumento, que importa numa qualidade espetacular ou dimensão impressionante através das quais um edifício domina a atenção do observador e impõe uma ideia do próprio programa. Atualmente, no entanto, Chevrier identifica uma substituição da ideia de monumento pela de efeito icônico, que nada diz sobre o edifício e seu funcionamento. A solução, apontada pelo autor, para esse problema é ligar a visualidade do programa à transformação da paisagem.

Assim como Curtis, Chevrier identifica como característica constante da obra de Herzog & de Meuron a atenção que os arquitetos dedicam à composição da paisagem, partindo para uma análise do TEA (1999/2008), em Santa Cruz de Tenerife, que seria um exemplo dessa atitude.

O TEA tem um programa complexo, abrigando uma grande biblioteca, áreas de exibição de obras de arte e fotografia, auditório, cafeteria e uma série de escritórios do Departamento de Cultura de Tenerife. Contudo, todas essas atividades estão articuladas em relação à função primordial de conexão urbana que o edifício busca desempenhar ao assumir a forma de uma grande rampa que segue a inclinação do terreno, ligando dois níveis da cidade, do porto ao mercado municipal.

Essa circulação funciona de modo independente das demais funções do edifício, permitindo ao visitante se deslocar entre os mencionados espaços públicos sem ter que ingressar em qualquer dos recintos da edificação. Ao mesmo tempo, a circulação é fundamental para a estruturação do edifício, uma vez que todos os espaços estão conectados a ela.

A entrada do edifício pelo nível superior, dá acesso a um grande pátio interno, que segundo o autor marca uma impressão de abertura, frescor e claridade que em muito difere do aspecto hermético do exterior, esse vazio urbano contrastaria ainda com a agitação circundante. A ideia é que esse espaço funcione como uma praça que antecede a grande rampa que realiza a conexão

81 CHEVRIER, Jean-François. Programme, monument, landscape. Tradução livre. *El croquis*, N. 152-153, p. 8-21, 2010.

com a parte baixa da cidade, eventualmente servindo como galeria e passarela sobre o espaço da biblioteca.

A ideia que orienta o projeto, segundo Chevrier, é atribuir qualidade monumental a essa conexão urbana sem, no entanto, conferir protagonismo a esse efeito que geraria um conflito com os importantes edifícios do entorno, como a Igreja da Conceição e o Mercado Municipal e sua praça.

O refinamento dos detalhes construtivos é destacado pelo autor, sobretudo as perfurações nas paredes de concreto que são consideradas o mais brilhante detalhe do projeto. As aberturas retangulares que fazem referência à superfície do mar agitada pelo vento se distribuem de maneira aleatória sobre a longa parede norte estabelecendo a relação entre o edifício e a rua em seu ponto mais exposto às vistas.

Sua tradução em cortes geométricos não retém outra coisa que não os contrastes entre preto e branco, entre cheio e vazio; abstrai-se a referência ao mundo natural, mas esta se concretiza na realidade física do edifício, em uma percepção cambiante que remete à experiência dos elementos naturais.⁸²

Curiosamente, Chevrier aponta que o conjunto possa ser considerado brutalista, “adjetivo adequado ao efeito que produz o uso do concreto para definir o volume exterior”⁸³. Fazendo, contudo, a ressalva de que os arquitetos suíços evitam vincular-se a uma determinada norma histórica que importe em processos, formas ou soluções construtivas predeterminadas, procurando uma resposta empírica para cada situação concreta. Mas insiste na categorização, afirmando tratar-se de um exemplo de brutalismo reticente, marcado por um exterior que oferece uma imagem austera, que não se vale de efeitos teatrais ou decorativos, mas que evita o efeito de choque próprio do brutalismo - que o autor chama de “criar feiura”, abre-se mão da provocação em favor de uma predominante neutralidade.

Mais adiante, Chevrier afirma que pode ser observada no TEA uma interpretação do neobrutalismo, cuja característica mais recorrente seria uma busca pela “ampliação da arquitetura urbana

82 Ibid., p.13.

83 Ibid., p.13.

mediante a interiorização do efeito monumental”⁸⁴. Uma evidência dessa tendência seria o tratamento das escadarias, que chegou a ser uma espécie de marca registrada do estúdio suíço.

O autor busca, ainda, fazer uma analogia entre a aspereza e brutalidade do volume de tons de cinza e as línguas de lava provenientes do Monte Teide, o vulcão que domina a ilha. Destacando, ainda, que por abdicar da verticalidade, o edifício assume a tendência de fundir-se com a paisagem urbana, e ao mesmo tempo, contrastando com o caráter pontiagudo dos edifícios do entorno. Além disso, afirma que a arquitetura do TEA recupera e reinterpreta elementos naturais: a pedra no tratamento do concreto, a água no jogo de reflexos dos vidros, a vegetação no ornamento e efeitos de filtro da luz.

Essa interpretação dos componentes naturais da paisagem urbana é observada também na Plaza de España, há poucos quarteirões do TEA, cujo conceito seria a recuperação da relação com o mar própria de uma cidade portuária. Em conjunto com o TEA, os projetos de Herzog & de Meuron rompem a configuração tradicional das cidades portuárias do século XIX, marcadas pela segregação entre os bairros residenciais burgueses – distanciados do mar, para o qual davam as costas – e as zonas de trabalho e habitação operária que se situavam na orla.

Até a intervenção de Herzog & de Meuron, a Plaza de España servia como uma grande rótula, sufocada pelo trânsito intenso, contribuindo para a separação entre a cidade e o porto. O Monumento aos mortos da Guerra Civil, erguido em 1944, já não gozava de protagonismo, uma vez que sua base havia sido absorvida por obras que elevaram o nível do solo e pelo deslocamento do centro da praça para o norte por conta da ampliação de sua área.

O projeto dos suíços, segundo Chevrier, contradiz a retórica do monumento, não se valem de degraus ou efeitos de pedestal. Limitam-se a indicar mudanças de área com mudanças de materiais, todos aparentemente retirados da paisagem da ilha (asfalto misturado com pedra clara, terra batida, concreto branco, concreto negro que remete à lava).

A crescente complexidade observada nos programas dos edifícios contemporâneos estimula, segundo Chevrier, uma

84 Ibid., p.17.

flexibilidade monumental que se manifesta por sua vez na concepção urbana, no tratamento da paisagem. Especificamente para Herzog & de Meuron, essa flexibilidade monumental se manifestaria na multiplicação de fachadas e sobreposição de volumes, produzindo um efeito centrífugo de desaparecimento dos limites do edifício.

A ideia é estimular ao visitante deslocar-se mentalmente pelo interior do edifício – antes mesmo de ter cruzado o hall de entrada – como o faria por uma paisagem pitoresca. O risco é que se produza a sensação de desorientação e perda característicos do labirinto. Mas o efeito centrífugo é sempre contido; o edifício dobra sobre si mesmo para acolher o visitante.

Concluindo, Chevrier destaca a Filarmônica de Elba, em Hamburgo, como o programa mais complexo e ambicioso já enfrentado pela dupla de arquitetos suíços, sendo o projeto mais arriscado desenvolvido por eles sob todos os pontos de vista, inclusive o econômico.

À época da publicação ainda em construção, o edifício já cumpria, de acordo com o autor, seu papel de estímulo urbano recuperando uma área devastada pela fragmentação e banalização. À distância, o edifício se eleva, constituindo um novo ponto de referência em torno da qual se reforma a paisagem da cidade. De perto, no entanto, o edifício parece modesto, íntimo e acolhedor. “É insólita uma experiência como essa, de intimidade monumental na escala do território.”⁸⁵

Essa qualidade está presente também no interior, onde a lógica de integração com a paisagem, observada no TEA, agora é traduzida para a dimensão vertical, configurando o que o autor chama de “máquina ótica”. Sobre a cobertura do antigo armazém que serve de base para o novo edifício, se situa um terraço panorâmico, que para Chevrier, apesar de seu caráter espetacular, é incapaz de esgotar a riqueza de relações interior/exterior que se produzem a partir da interpretação arquitetônica do programa.

85 Ibid., p.19.

O autor afirma que a complexidade do programa na Filarmônica de Hamburgo é que permite a redefinição da paisagem urbana, recuperando uma paisagem fragmentada e que enfrenta uma sucessiva perda de seu conteúdo histórico. “Complexidade multifuncional não tem outro fundamento que não a capacidade (multissensorial) do corpo humano imerso no mundo. O trabalho com as formas opera sobre esta base, inclusive na produção de metáforas.”⁸⁶

Se o Estádio Nacional de Pequim (2008) só passou a ser aceito pela população quando sua forma se identificou com um ninho, em Hamburgo a filarmônica se projeta no imaginário coletivo como um navio ou como uma onda se levantando sobre o mar. Chevrier aponta que esses são exemplos do que se denomina de “dimensão icônica” da arquitetura.

Figura 11 - Herzog & de Meuron. TEA (Tenerife Espacio de las Artes)



Fonte: Archdaily⁸⁶

⁸⁶ Ibid., p.21.

⁸⁷ Disponível em:

<http://images.adsttc.com/media/images/55e6/151a/8450/b560/0500/001b/slideshow/1819264070_tea-tenerife-hdm-1385.jpg?1441142037> Acesso em fev. 2017.

5. Metacrítica: Um Esboço

O conceito de imagem, assim como o de forma, aparenta ser de definição simples, contudo, se tratado mais atentamente, mostra-se difícil de precisar. Vários filósofos e pensadores, durante toda a história do conhecimento, investigaram a complexa relação compreendida entre a imagem e a realidade que ela representa. No entanto, independentemente da posição teórica adotada, parece haver consenso quanto ao entendimento de imagem enquanto algo utilizado para representar outra coisa. A imagem, portanto, compreenderia uma seleção da realidade – que é nula nas manifestações não-figurativas –, uma seleção de elementos representativos e uma estruturação interna que organize esses elementos.

Um ponto recorrente na abordagem da crítica é justamente a questão da imagem que o objeto arquitetônico sugere ou tem como referência, o que guardaria íntima relação com a ideia de forma em sua acepção mais superficial. Montaner, no entanto, propõe uma diferenciação entre os termos:

[...] as formas são consistentes, materiais, sólidas, estruturais. Dentro de cada mundo formal desenvolveram-se lógicas, posturas, metodologias e sistemas de pensamentos distintos. As imagens, ao contrário, são icônicas, transparentes, virtuais, imateriais, ou seja, simples documentos visuais de reprodução e consumo imediato.⁸⁸

Por não promover a mencionada distinção e em consonância com a produção teórica que negligencia a problemática da forma, de modo geral, a crítica defende que a referência à imagem na arquitetura importaria em prejuízo, contribuindo para a disseminação do entendimento de que a imagem e, por extensão, a forma são de menor importância para a disciplina.

No entanto, o próprio discurso da crítica que rejeita a imagem acaba caindo nas mesmas armadilhas que identifica na obra dos arquitetos, seja por construir a análise com base em

88 MONTANER (2002), op. cit., p.14.

recortes fotográficos, ou por construir uma imagem ideal da obra ao focar em elementos puramente visuais da mesma.

O discurso de Anelli talvez seja o que mais padeça do uso de imagens para construir seu ponto de vista, ainda que trate com negatividade seu emprego pela arquitetura. Louva a figura de Peter Zumthor enquanto arquiteto recluso, cuja origem como filho e aprendiz de marceneiro se manifesta numa manipulação direta da matéria, própria de um artesão. A imagem desse arquiteto e de sua obra – cuja análise, além do expresso arrebatamento por meio fotográfico, explora elementos de grande impacto visual: ritmos, transparências, volumes – sugerem, segundo Anelli, uma posição de resistência ao mundo contemporâneo, de quem não se sujeitaria à exploração imagética de suas obras, contraditoriamente, valorizadas como objetos de artes plásticas.

Ursprung faz uso das mesmas referências, ao confessar a influência dos recortes fotográficos sobre o que seu julgamento a respeito da obra do arquiteto suíço. A ideia de distanciamento do resto do mundo só se transforma com sua visita à Capela de São Benedito:

Ao invés de um fantasma dissolvendo-se na paisagem, via agora um edifício contemporâneo. A propósito, um edifício tão atual que parecia ter sido construído recentemente e não há mais de vinte anos. Estava em uma parte remota dos Alpes, mas esse edifício não se rendia a qualquer convenção tipológica local. [...] Ao invés de fazer referência ao contexto local e à tradição histórica, essa capela estava dialogando com o discurso arquitetônico internacional de ponta.⁸⁹

A dependência dos recortes fotográficos – ou de detalhes específicos de uma obra –, parece ser justamente o que leva Curtis a concluir pela inexistência de uma ordem que governe a primeira proposta de Herzog & de Meuron para o Tate Modern. O emprego de elementos anteriormente explorados pela dupla, destacaria a prevalência de um caráter aditivo, que afeta a obra a ponto de não serem percebidas a sutileza ou intensidade observadas nas obras anteriores.

89 URSPRUNG (2009), op. cit., p.2.

Por outro lado, retornando a Anelli, temos uma manifestação paradigmática no sentido de ter como premissa a negatividade da categorização estilística, mas ao desconstruir a referência clássica ou relativizar a vinculação das obras de Zumthor ao minimalismo, destacando a importância dos elementos dissonantes, o autor não deixa de sugerir uma redução icônica, sobretudo, quando realiza comparação com outros arquétipos. O esforço hercúleo – e até inútil – de tirar do arquiteto qualquer categorização, construindo um estilo “sem estilo” para Zumthor, acaba explorando um potencial icônico que parece incorrer em contradição com a alegada postura do arquiteto que não se rende “aos ditames do mercado de imagens”, louvada pelo autor.

Convém repetir, ainda, o preciosismo do conceito de vibração cunhado Anelli, cuja significação não difere em essência do termo do qual tenta se afastar – ritmo, ou falta dele diante da variação apontada – cujo único objetivo é descaracterizar uma eventual referência ao classicismo. Demonstrando um radicalismo que costuma imperar em algumas abordagens arquitetônicas, em que se constrói uma postura – à exemplo do modernismo revolucionário – que julga infalíveis seus ideais e nega validade a qualquer noção atrelada a um ideário ao qual se oponha, acarretando na forçosa obsolescência de conceitos e negligência a determinados fatores das obras.

Em contrapartida, ainda que o conceito de imagem possa abrigar tanto a vertente abstracionista quanto a figurativa, a abordagem de Moneo sugere uma equivalência entre imagem e ícone, ou seja restringe o alcance do termo apenas à parcela que se vale dos exemplos da natureza e da história em operações miméticas ou literais. Partindo da noção de que Herzog & de Meuron buscam o essencial da arquitetura, que se manifesta na exploração do potencial formal dos materiais, o autor condena os excessos expressivos e historicistas – de caráter icônico –, em favor da abstração professada pelos elementos construtivos.

A insistência de Moneo em negar a presença da imagem na obra da dupla suíça, como já tivemos oportunidade de apontar, vai de encontro à leitura feita por William Curtis, que identifica essas mesmas obras como ícones da arquitetura do final do século XX. Os autores divergem, também, em relação às “peles” – que caracterizam boa parte das obras dos arquitetos. Enquanto o primeiro, por vezes, as vê como evidência de uma proposta

limitada ao controle da envoltória, Curtis defende tratar-se de artifício que realça a relação da obra com seu entorno fruto de um complexo processo de reflexão e, por isso, acaba explorada em recortes fotográficos – ainda que, em determinados casos, os arquitetos acabem negligenciando outros aspectos da arquitetura nesse processo.

Montaner é outro que trata dessa dualidade fundamental das manifestações artísticas. Afirma que a abstração surge culturalmente do medo da realidade e pode ser subvertida em instrumento de alienação, concluindo que a proibição das abordagens miméticas em relação à paisagem, cidade e figura humana, propagandeada durante o modernismo, não seria mais adequada.

Deve-se aceitar que abstração e figuração não são nem antagônicas, nem inconciliáveis. Ao contrário, são complementares, constituem dois hemisférios que dividem entre si a representação do mundo visível e imaginário. Em toda abstração há sempre uma memória da realidade. E em toda incursão autêntica pela figuração na modernidade subjaz um desejo de abstração, de manipulação, de modificação, de simplificação, de depuração.⁹⁰

Nesse sentido, Chevrier, ao falar do Estádio Nacional de Pequim e da Filarmônica de Hamburgo, aponta que, para o grande público, a arquitetura parece depender de analogias para ser aceita. A sugestão do autor é de que, por mais que se empregue a abstração na concepção do objeto – que as mencionadas obras teriam feito – a arquitetura somente desperta a afeição dos usuários depois que se revela alguma identificação simbólica.

A polarização a respeito da figuração e abstração observada nos textos, no entanto, pouco contribui para o entendimento das obras sobre as quais se debruçam. No texto de Curtis, por exemplo, há um claro partidarismo da abstração, mas que se mostra descontextualizado, sendo difícil especular as razões que o levam a defender o emprego da pixelização e a condenação da literalidade, ainda que identifique como problema

90 MONTANER (2007), op. cit., p. 24.

persistente para o desenvolvimento da arquitetura a tradução dos referenciais externos para a linguagem própria da disciplina.

Essa questão da imagem diz respeito, também, a como a obra é percebida. O partidarismo de uma abordagem mais sensível da arquitetura não deveria ser razão para negar ou ignorar seu aspecto visual. Como Ursprung de maneira eloquente aponta na sua descrição das obras de Zumthor, a contribuição de outros sentidos é enriquecedora da experiência arquitetônica, contudo, a visualidade é uma característica marcante da cultura ocidental e rejeitar a dimensão visual significa desconsiderar um importante meio de comunicação entre obra e usuário.

Essa disputa entre um enfoque mais relacional, considerando a complexidade sensível do usuário, e uma mais visual pode ser observada nos textos de Ursprung e Rocha-Peixoto, respectivamente. O primeiro, com eloquência singular, demonstra como a percepção da obra é transformada pela interferência de sentidos menos óbvios, ampliando a relação entre obra e usuário para além do canal visual, evidenciando a necessidade de um contato imediato com a obra para que se possa apreciá-la em sua plenitude. Por isso mesmo Montaner defende que a atividade crítica seja nômade, “o lugar onde exerce seu julgamento é no interior da própria obra arquitetônica, percorrendo seus espaços e examinando sua realidade material no entorno e na cidade”⁹¹. E também Goldberger:

[...] a experiência sozinha não é suficiente. [...] é o único começo possível, e no fundo a parte mais importante do longo processo de aprendizagem. [...] A sensação de se encontrar em um espaço arquitetônico – qual foi nossa reação, como aquilo é recebido pelo olho, revira o estômago ou, se tivermos muita sorte, arrepiamos nossos cabelos – só pode ser entendida por meio de nossa presença no local.⁹²

Rocha-Peixoto, por sua vez, expõe uma série de referenciais que buscam construir o significado simbólico embutido na obra de Peter Zumthor. As analogias propostas – torre vulcão, hipogeu, caverna, montanha, cabana sonhada pelo

91 MONTANER (2007), op. cit., p.18.

92 GOLDBERGER (2011), op. cit., p.16.

santo ou os ícones primitivos – que sustentam a análise claramente simbólica, dependem em maior grau de uma relação de semelhança ótica com a própria obra, o que acaba por constituir uma crítica pautada quase que exclusivamente em aspectos visuais, se aproximando da estaticidade com que Curtis apresenta as obras, favorecendo sua fotogenia.

Onde o Ursprung vê abstração e neutralidade, Rocha-Peixoto identifica elementos de iconicidade. Curioso, no entanto, que o crítico americano afirme que a obra de Zumthor seja tão avessa à abordagem imagética, sendo inclusive considerada uma alternativa ao simbolismo empregado por Eisenman no Monumento Judaico, elegendo a Capela do Irmão Klaus – objeto da palestra de Rocha-Peixoto – como a menos icônica das obras do arquiteto suíço.

Retornando à questão da essência perseguida pelos arquitetos, a partir do exposto por Gustavo Rocha-Peixoto, resta claro que se trata de questão que sempre esteve presente no imaginário dos pensadores da arquitetura. Não surpreende, portanto, que seja um recurso usado na maioria dos textos analisados. No entanto, a diversidade de modelos propostos para as cabanas primitivas e suas conseqüentes interpretações, bem como o, já mencionado, entendimento de Curtis em relação às “peles” de Herzog & de Meuron, que o leva a sugerir a revisão da natureza e papel desempenhados pelo ornamento, parecem comprometer a validade da depuração da arquitetura ao essencial por sua arbitrariedade. Do mesmo modo, a necessidade de ampliar a complexidade das obras, observada por Curtis e Chevrier em relação à dupla de arquitetos suíços, configura um paradoxo ao sugerir um movimento na direção oposta.

Luis Fernández-Galiano, em recente edição da conceituada AV Monografias sobre a obra de Herzog & de Meuron, se manifesta de maneira semelhante. O autor identifica uma validade limitada para a contenção formal e a extrema abstração – defendidas nas abordagens apresentadas –, por sua tendência a afastar a compreensão das obras do grande público.

A ortodoxia moderna advogava simplicidade, eficiência e laconismo. Nascida de experiências difíceis do entre guerras e globalmente aceita nos anos cinquenta, a arquitetura moderna logo encontrou oposição por conta de sua frugalidade. As revisões dos

anos sessenta levaram aos esforços populistas e contextuais dos anos setenta, e este ao conseqüente insuportável ruído confuso dos anos oitenta. Após a intoxicação de referências historicistas do pós-moderno e do pesadelo cruel do deconstrutivismo pontiagudo, uma ressaca de abstração e sobriedade parecia inevitável. As caixas de pele fria representam essa alternativa cautelosa e curativa.

Diferente das vanguardas modernistas, o novo rigorismo minimalista carece de um programa de reforma técnica e social. [...] A arquitetura desses contêineres neutros é indiferente ao seu conteúdo, de modo que o rótulo neomoderno lhes cabe apenas parcialmente. Funcionalmente agnósticos e ideologicamente solipsistas, esses prismas intrépidos focam no visual e perceptível, manipulando as certezas formais dos primeiros modernistas de modo a criar caixas leves e luminosas com peles ambíguas, translúcidas ou opacas [...].

De qualquer modo, a consideração exclusivamente artística dessas caixas austeras com peles intrincadas também evidencia suas limitações: de um lado, reduzem o campo de atuação da arquitetura à manipulação de superfícies, evitando questões formais e funcionais que não importem em interpretações óticas; de outro, a escolha por uma linguagem abstrata e repetitiva prejudica uma compreensão inicial e assegura um final tedioso. Perturbados pela verborragia descontrolada da última década, encontramos uma trégua no mutismo ou monotonia. Mas quando esse efeito sedativo passar, teremos que voltar a encarar a constatação narcótica de que uma caixa é uma caixa.⁹³

93 FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. A box is a box. Tradução livre. *AV Monographs*, N. 191-192, , 2017. p.280-281.

Ainda que se entenda que a missão da crítica deveria ser justamente a ponte de ligação entre conteúdo e objeto arquitetônicos, a produção crítica, em certos momentos, parece se evadir dessa responsabilidade, fazendo uso de conceitos imprecisos ou que pouco dizem sobre o objeto arquitetônico, em discursos por vezes paradoxais. E, apesar de compreender que a diversidade de julgamentos seja positiva e capaz de demonstrar a complexidade da obra de arquitetura, a postura mencionada acaba confirmando a observação de Montaner a respeito da redundância da produção crítica, que abusa de “convenções linguísticas aproximativas e problemáticas, conceitos [...] excessivamente ambíguos, imprecisos, redutores e arbitrários”⁹⁴.

A ideia de materialidade invocada por Anelli, por exemplo enquanto valorização daquilo que é matéria aparece apenas de maneira secundária, prevalecendo o entendimento do termo como ícone de elementaridade, que encerra a essência da obra arquitetônica, restando poucos elementos que ajudem a decifrar como o conceito se materializa na prática, sobretudo quando os materiais empregados se desviam de um arcaísmo, como apontado por Moneo, ou como fazer esse princípio transcender a plasticidade da matéria, que se limita a sensibilizar apenas a visão. Demonstra como os críticos se valem do hermetismo próprio desses conceitos, para se desobrigar de uma exposição mais detalhada – nos mesmo moldes do uso da rotulação minimalista pela mídia apontado pelo próprio Anelli.

Outros exemplos podem ser citados, como o “brutalismo”, “neobrutalismo” ou “brutalismo reticente” invocados por Chevrier para categorizar a obra da dupla suíça, limitado à noção de um volume austero definido pelo uso do concreto.

William Curtis, ao mencionar os esforços de Jacques Herzog em investigar a natureza para identificar sistemas de ordem ocultos, também acaba se valendo de uma simplificação que pouco diz sobre a arquitetura do suíço ou sua contribuição para a disciplina. Ainda que frise que se trata de uma investigação que não está estritamente vinculada à aparência das coisas, a menção se restringe a uma associação visual decorrente da tradução da ordem percebida na fonte inspiradora – que, por si só, é irrelevante – para a linguagem arquitetônica. Por mais extenuante que a investigação seja, a simples observação de

94 MONTANER (2007), op. cit., p.23.

padrões ou ordens ocultas, configura uma contradição com a afirmação inicial de Curtis de que a solução formal perseguida é fruto de intrincado processo de reflexão, confirmada pelo próprio autor ao destacar sua preocupação quanto ao emprego das analogias de modo literal. Como apontado anteriormente, o remédio para a contradição sugerido por Curtis, o emprego de processos de abstração, é realizado, também, sem qualquer contextualização.

Ou ainda, como faz Moneo, ao empregar com frequência os adjetivos “opaco” e “hermético” para caracterizar especificamente as plantas ou, mais genericamente, as obras de Herzog & de Meuron. A primeira menção dos termos se dá em um contexto que coteja os edifícios enquanto máquinas comunicadoras, evidenciando a precariedade do conceito pela necessidade de se extrair significado por oposição, enquanto nas subseqüentes a real intenção do autor não fica evidenciada, revestindo o discurso de ambigüidade.

O desenvolvimento do trabalho sugere, portanto, que mesmo a produção crítica acaba produzindo textos que pecam por imprecisões a respeito de termos recorrentes do discurso arquitetônico. Ao se eximirem de maior precisão pelo emprego de termos redutivos ou imprecisos, se distanciam dos objetivos mais elementares da atividade crítica, revestindo a obra de incertezas e mistério, falta ainda mais grave quando, porventura, está associada à imputação de valor à obra em questão. A busca pelas origens, que sugere alternativas válidas para a jornada da arquitetura, mas surge na crítica desprovida de contextualização – por exemplo, a eleição da materialidade como essência da arquitetura que se limita à menção do mito da cabana primitiva –, parece ser ignorada no que tange a própria disciplina, dedicada a abraçar influências externas, cada vez mais distantes do trato do próprio objeto arquitetônico.

A deficiência observada, no entanto, não se restringe à atuação da crítica profissional, uma vez que parece evidente que a compreensão dos conceitos abordados – e tantos outros não contemplados – tenha impacto, também, fora do campo crítico e

teórico. Sem tomar parte em relação às posturas teóricas ou mesmo em relação à representatividade da obra arquitetônica, parece evidente que a compreensão desses conceitos seja fundamental para a construção do entendimento a respeito da própria disciplina e da obra arquitetônica. A deficiência no discurso, é um indício na fragilidade da capacidade crítica – que acaba restrita à eleição de gostos e propensa a um formalismo vazio –, com reflexos diretos sobre seu principal produto, a construção do espaço em que vivemos ou desejemos viver.

6. Referências Bibliográficas

- ABREU E LIMA, Felipe Andrade. Ética e estética nas arte, arquitetura e urbanismo contemporâneos - uma crítica realista. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP; n. 28, p.58, 2010.
- ANDRADE, Ricardo Jardim. O "mundo da vida" ou o sentido da ciência moderna segundo Husserl. Texto de aula do Curso de Graduação em Filosofia. UFRJ, 2014.
- ANELLI, Renato Luiz Sobral. Peter Zumthor. *A materialidade como essência da arquitetura*. Drops, São Paulo, ano 09, n. 027.04, Vitruvius, maio 2009
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/09.027/1794>>
. Acesso em 23 nov. 2016.
- ARANGO, Silvia. Crítica e prêmios de arquitetura. Summa+, N. 124, p.76-81, 2012.
- ARAUJO, Ignácio. *La forma arquitectónica*. Tradução livre. Pamplona: EUNSA, 1976.
- ARGAN, Giulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico: desde el barroco a nuestros días. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- ARNHEIM, Rudolf. *The Dynamics of Architectural Form*. Tradução livre. [S.L.]: University of California Press, 1977.
- _____. Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora: nova versão. São Paulo: Cengage Learning, 2015.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. "Linguagem e arquitetura: o problema do conceito". Revista de Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo. vol.1, n.1, novembro de 2000. Belo Horizonte: Grupo de Pesquisa "Hermenêutica e Arquitetura" da Escola de Arquitetura da UFMG.
- _____. Os modos do discurso da teoria da arquitetura. In: Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis: crítica na arquitetura. Porto Alegre: Ritter dos Reis, v. 3, jun. 2001. Edição especial.
- _____. *A Crítica da forma na Arquitetura*. Em: revista Interpretar Arquitetura, volume 5, número 6, maio 2004.
- BRONSTEIN, Laís. Acerca da crítica aos objetos arquitetônicos. Arqtextos, São Paulo, ano 14, n. 160.03, Vitruvius, set. 2013
<<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/14.160/4879>>.
- BUENO, Guilherme. A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

- CARCHIA, Gianni; D'ANGELO, Paolo. *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- CASTELLS, Eduardo. *Traços e palavras: sobre o processo projetual em arquitetura*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.
- _____. *Avaliação da Aplicabilidade de programas para a qualidade de projeto na elaboração de projetos de edifícios residenciais e comerciais em altura*. 2001. 318 f. Tese (Doutorado em Engenharia) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção. UFSC, Florianópolis, 2001.
- CHEVRIER, Jean-François. Programme, monument, landscape. Tradução livre. *El croquis*, N. 152-153, p. 8-21, 2010.
- CURTIS, William J. R.. [the architecture of Herzog & de Meuron] Enigmas of surface and depth. Tradução livre. *El croquis*, N. 109-110, p.32-49, 2002.
- DE BOTTON, Alain. *A Arquitetura da Felicidade*. Los Angeles, The Getty Institute, 2000.
- DIEZ, Fernando. Arquétipos e abstração. *Summa+*, N. 124, p.4-7, 2012.
- _____. Uma nova objetualidade. *Summa+*, N. 139, p.1, 2014.
- ECHAIDE, Rafael. *La arquitectura es una realidad historica*. Pamplona: EUNSA, 1976.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. A box is a box. Tradução livre. *AV Monographs*, N. 191-192, p.280-281, 2017.
- FONATTI, Franco. *Principios elementales de la forma en arquitectura*. 4^a ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.
- GIMÉNEZ, C. G.; MIRÁS, M.; VALENTINO, J.. *A arquitetura cúmplice: Teorias da arquitetura na contemporaneidade*. Porto Alegre e Buenos Aires: Masquatro Editora e Nobuko, 2013.
- GOLDBERGER, Paul. *A Relevância da Arquitetura*. São Paulo: BEÍ Comunicação, 2011.
- KOWALTOWSKI, D. C. C. K, et al. Reflexão sobre Metodologias de Projeto Arquitetônico. *Revista ANTAC, Ambiente Construído*, v. 6, n. 2, p. 07 –19, 2006.
- LEATHERBARROW, David. O ofício da Crítica. 31 jul. 2014. ArchDaily Brasil. <<http://www.archdaily.com.br/br/624983/o-oficio-da-critica-david-leatherbarrow>>. Acesso em nov. 2016.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. *Ensaio sobre a razão compositiva*. Belo Horizonte: AP Cultural, 1995.
- MATTHEWS, Eric. *Compreender Merleau-Ponty*. Petrópolis: Vozes, 2011.

- MAZÉ, Ramia, REDSTÖM, Johan. Difficult forms: critical practices of design and research. In: IASDR'07: International Association of Societies of Design Research 2007 - Emerging Trends in Design Research, 12-15 Nov 2007, The Hong Kong Polytechnic University, School of Design, 2007.
- MONEO, Rafael. Herzog & de Meuron. In: MONEO, Rafael. *Inquietação teórica e estratégia projetual: na obra de oito arquitetos contemporâneos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p.325-359.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitetura e crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- _____. *A condição contemporânea da arquitetura*. São Paulo: Gustavo Gili, 2016
- _____. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- MOREIRA, Fernando Diniz. Herzog e de Meuron e os abrigos decorados de Venturi e Scott Brown. *Arqtexto*, N. 13, p.82-97, 2008.
- NESBITT, Kate. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify 2^a ed., 2013.
- PALLASMA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.
- PEREZ, Wladimir. *Gramática visual: a linguagem do visível*. 2008. 311 f. Tese (Doutorado em Engenharia) - Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção. UFSC, Florianópolis, 2008.
- PERRONE, Rafael Antonio Cunha, VARGAS, Heliana Comin. *Fundamentos de projeto: arquitetura e urbanismo*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- REBELLA, Aníbal Parodi. *Edifícios e objetos*. *Summa+*, N. 139, p.108-115, 2014.
- RIGHETTO, Adriana Volpon Diego. *Metodologias projetuais em arquitetura*. In: *Graphica*, 2007, VII International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design e XVII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico, 2007, Curitiba. *Desafio da Era Digital: ensino e tecnologia*. Curitiba: Departamento de Desenho, 2007.
- ROSATTI, Camila Gui. Roberto Schwarz, arquitetura e crítica. 2010. 275 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. USP, São Paulo, 2010.

- SAIA, Luís. A fase heroica da arquitetura contemporânea brasileira. In: XAVIER, Alberto (Org.). *Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. P. 227-230.
- SANTOS, Rodrigo Gonçalves dos. Perceber o (in)visível: o corpo desenhando uma trajetória existencial no espaço e no objeto. 2011. 193 f. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação. UFSC, Florianópolis, 2011.
- SIZA, Álvaro. *Imagina a evidência*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.
- SYKES, Krista. *O campo ampliado da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- UNWIN, Simon. *Exercícios de arquitetura: aprendendo a pensar como um arquiteto*. Porto Alegre: Bookman, 2013.
- URSPRUNG, Philip. *Earthworks: The architecture of Peter Zumthor*. Tradução livre. Disponível em: <<http://www.pritzkerprize.com/2009/essay>>. Acesso em 10 dez. 2016.
- VIRILIO, Paul. *Improbable architecture*. *El croquis*, N. 91, p.4-15, 1998.
- WAISMAN, Marina. *O interior da história: historiografia arquitetônica para uso de latino-americanos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- _____. *Pensar a arquitetura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.