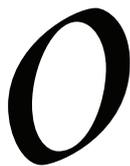


Luis Espallargas Gimenez



## ESTILINHO INTERNACIONAL<sup>1</sup>

(VERSÃO PARA O PORTUGUÊS DO  
TEXTO DE HELIO PIÑÓN)

### RESUMO

Nestes anos, completa-se meio século de abandono definitivo dos princípios da arquitetura moderna. Certamente, com o pretexto de sistematização de seus elementos e critérios comportar a perversão de sua essência. Alguns críticos, particularmente míopes, conseguiram que os profissionais deixassem de projetar segundo procedimentos que começavam a utilizar com certa naturalidade e desenvoltura. Assim, interrompeu-se o ciclo da arquitetura moderna em um momento em que gerava seus melhores frutos.

Depois de 50 anos, após cinco décadas de desorientação – de correspondentes (traspíés) escorregões e titubeios – a produção arquitetônica mais responsável, consciente que os “edifícios emblemáticos” são um produto comercial definitivamente alheio à arquitetura, aparece com a recuperação dos valores da arquitetura moderna de 50 anos atrás. Porém, o abandono do hábito de conceber de acordo com a idéia moderna de forma acarreta um simpático *remake* na maioria desses edifícios ou, melhor ainda, a pantomima do edifício moderno, de tal maneira que – agora sim – sua modernidade se limita, muitas vezes, ao meramente figurativo: corresponderia a um estilinho internacional, ou a uma versão menor, banal e afetada daquele estilo internacional o qual agora completa dez lustros, e provocou a ira dos críticos mais precipitados.

Como contraponto do discurso, o texto descreve o real fundamento do estilo internacional, isto é, da autêntica arquitetura moderna, já que um movimento artístico apenas adquire dimensão histórica quando alcança se articular em um sistema estético e produtivo capaz de ser utilizado como marco de referência da prática. Por isso, a leitura deste texto corresponde à penúltima oportunidade do leitor para entender o que realmente a arquitetura moderna é, mais além das simplificações e – por que não dizê-lo? – falsidades às quais se acostumaram setores importantes da crítica oficial.

### PALAVRAS-CHAVE

*International style*, formalismo, síntese construtiva.

(1) Tradução de Luis Espallargas Gimenez, de artigo do arquiteto e professor Helio Piñón, publicado na coletânea *Estudios de Historia del Arte en Honor a Tomás Llorens*, Madri: A. Machado, 2007. Livro organizado para homenagear o reconhecido crítico de arte por ocasião do encerramento, em 2005, de sua direção no Museu Thyssen-Bornemisza de Madri.

## RESUMEN

Estos años se cumple medio siglo del abandono efectivo de los principios de la arquitectura moderna. Efectivamente, con el pretexto de que la sistematización de sus elementos y criterios comportaba la perversión de su esencia, algunos críticos particularmente miopes lograron que los profesionales dejaran de proyectar según unos procedimientos que empezaban a utilizar con cierta naturalidad y soltura. Así, se interrumpe el ciclo de la arquitectura moderna en el momento en que estaba dando sus mejores frutos.

Cincuenta años después, tras cinco décadas de desorientación – y los correspondientes traspies y titubeos –, la producción arquitectónica más responsable, consciente de que los “edificios emblemáticos” son un género comercial totalmente ajeno a la arquitectura, se presenta como una recuperación de los valores de la arquitectura moderna de hace cincuenta años. No obstante, el abandono del hábito de concebir de acuerdo con su idea de forma es la causa de que la mayoría de sus edificios acaben resultando un simpático *remake* – o mejor, pantomima – de los edificios modernos, de modo que – ahora sí – su modernidad se limita muchas veces a lo estrictamente figurativo: se trataría de un estilillo internacional, es decir, una versión menor, banal y afectada, de aquel Estilo Internacional que hace ahora diez lustros provocó las iras de los críticos más precipitados.

Como contrapunto del discurso, el texto describe el fundamento real del Estilo Internacional, es decir de la arquitectura moderna auténtica, ya que un movimiento artístico solo adquiere dimensión histórica cuando logra articularse en un sistema estético y productivo capaz de ser utilizado como marco de referencia de la práctica. Así, la lectura de este texto es la penúltima oportunidad que tiene el lector para enterarse de que es realmente la arquitectura moderna, más allá de las simplificaciones y – ¿por qué no decirlo?– falsedades a que nos tienen acostumbrados sectores importantes de la crítica oficial.

## PALABRAS CLAVE

*International style*, formalismo, síntesis constructiva.

## THE LITTLE INTERNATIONAL STYLE

## ABSTRACT

We are now celebrating a half-century of the ultimate abandon of the modern architecture principles. In fact, some short-sighted critics particularly managed to make professionals abandon the design procedures that were just starting to be used naturally and fluently, with the excuse that the systematisation of its elements and criteria would entail the perversion of its essence. Therefore, the cycle of modern architecture was interrupted while producing its best results. Fifty years later, after five decades of disorientation – with its correspondent stumbles and hesitations – the most responsible architectural production was aware that “emblematic buildings” belonged to the sphere of the commercial gender, completely beyond architecture. Thus, it started to retake the values of modern architecture from 50 years before. Nevertheless, the abandon of the conception according to the idea of form, results in a lovely remake – or actually a pantomime – of the modern buildings in most of their projects. Therefore, its modernity is most of the times limited to the strictly figurative field: it would be a so called Little international style, or a smaller, more trivial and affected versión of that International Style that fifty years ago raged the most hasty critics.

As a counterpoint of the general discourse, this text describes the real foundation of International Style, the authentic modern architecture, based on the idea that an artistic movement is only able to have a historical magnitude when it is articulated within an aesthetic and productive system, able to be used as a reference for the practise. Therefore, the reading of this text is the penultimate opportunity for the reader to be aware of what modern architecture means, beyond its simplifications and – why not say it – falseness that certain important fields of the official critics made us get used to.

## KEY WORDS

International style, formalism, constructive synthesis.

Figura 1: Mies van der Rohe, Edifícios Lake Shore Drive, Chicago, 1948-1951  
Foto: Autor



## ESTILINHO INTERNACIONAL

O argumento básico das retificações feitas à modernidade sucedidas durante a segunda metade dos anos 50 do século 20 coincide com a crítica à perversão dos princípios que, segundo o entendimento dos opositores, pressupôs o surgimento de um estilo internacional como culminação de seu processo. Uma arquitetura cujo fundamento se identifica com a crítica aos estilos tradicionais, mas que acaba por configurar, para escândalo dos adversários, um estilo a mais que –, ao final das contas e segundo essa opinião –, não respeita lugares nem culturas.

A generalização de alguns critérios de ordem, alternativos dos classicistas, bem como a difusão de critérios visuais vinculados a uma nova idéia de forma, deu lugar a uma arquitetura “abstrata” a qual, segundo a opinião dos revisionistas, subvertia os próprios fundamentos de uma modernidade a qual, nos bons tempos, era entendida como a instituição da ininterrupta superação, sem outra disciplina que não fosse a das boas intenções dos que projetam.

A magnitude dessa mudança provocou uma idéia nova, de forma inspirada pela contribuição das vanguardas construtivas – em especial, pelo neoplasticismo, suprematismo e purismo – e deve ter sugerido aos críticos que o característico da modernidade estava mais na “ação de mudar” do que na “natureza da mudança”. Na realidade, poucos foram os que advertiram que a

inovação estava amparada em um sólido modo de conceber, alternativo ao classicismo, com sentido exato para dar margem à subjetividade da concepção – livre, portanto, da coerção do “tipo” – e sem renúncia à consistência da ordem, característica da arquitetura de sempre.

Com uma noção de modernidade similar a essa que acabo de descrever, começaram, a partir da segunda metade dos anos 50, a surgir propostas de retificação da arquitetura moderna com o propósito comum de reconduzi-la ao caminho o qual, outra vez, segundo o juízo dos opositores, levasse a mesma a criar edifícios de “originalidade” garantida, pelo mero feito de agir sem referências conscientes, com a condição de colocar-se à margem de qualquer estilo.

É muito conhecida a série de doutrinas que tentaram obter relevo quando imaginaram suas atualizações como simples revisões, já que em nenhum caso, seja por estratégia, seja por simples ignorância, propuseram posicionar-se fora do campo da arquitetura moderna. Em todo o caso, não resisto a repeti-la, mesmo arriscando que uma simples enumeração possa parecer demagógica aos olhos dos jovens de hoje: organicismo, brutalismo, realismo, *neo-liberty*, inclusivismo, arquitetura de tendência, sintatismo, pós-modernismo, contextualismo, regionalismo crítico, desconstrução e minimalismo são algumas das escolas as quais, em algumas ocasiões, de maneira consecutiva e, em outras, simultânea, tentaram assumir o comando da arquitetura moderna, com a alegação de uma inestimável colaboração para a história, sem, no entanto, redimir seu evidente anacronismo.

Meu propósito nestas notas está concentrado em apresentar um balanço provisório das características gerais e do sentido da arquitetura internacional atual, quando já se vai meio século desde que foram abandonados os princípios da modernidade, precisamente, por causa do “formalismo” e “insensibilidade” do estilo internacional.

De um lado, durante esses anos consolidou-se uma prática imobiliária em parceria com a arquitetura que, mesmo com propósitos e critérios muito distintos, alcançou uma notoriedade desconhecida até recentemente pelos produtos da arte: estou-me referindo à “arquitetura emblemática”, “arquitetura do espetáculo”, segundo outros, aquela capaz de “colocar as cidades no mapa”. Trata-se de uma arquitetura sob medida para prefeitos e turistas, isto é, dirigida a cidadãos que, por razões distintas, não estão em condições de discernir. No máximo, tal arquitetura mantém ocupada uma dúzia e meia de “estrelas” que, no entanto, difunde referências para centenas de aspirantes dispostos a fazer o que estiver ao alcance para aumentar a glória mediática e a participação em empreendimentos e prefeituras.

No entanto, não é o comentário desse fenômeno o que nos ocupa agora, mas o estatuto da arquitetura “profissional”, aquela a procurar critérios com que abordar o projeto o qual, após 50 anos de titubeio doutrinário e regozijo místico, provou uma regressão visual evidente. Em todo o caso, cabe fazer uma rápida distinção entre dois tipos de arquiteto: de um lado, o profissional puro a continuar experimentando, em sua própria carne, a esquizofrenia, por admirar uma arquitetura “emblemática” a permitir-lhe estar atualizado, mas, por paradoxal que pareça, não o auxilia no trabalho cotidiano, a ponto de sentir-se enroscado em um projeto sem critério, à espera de tempos melhores. Do outro

Figura 2: Arne Jacobsen,  
prefeitura de Rodovre,  
1954  
Fonte: Helio Piñón



lado, o arquiteto que, cansado de esperar uma visão mais clara do panorama, decide estabelecer bases de uma prática sem sobressaltos e é levado a assumir uma “estilização genérica” a qual responde, de maneira similar, a condições muito diversas, não tanto por sua capacidade de responder a circunstâncias de cada caso, mas pela facilidade com que é aprendida e reproduzida. Estilização que confia seu valor à concentração de tópicos, manejados com desenvoltura desigual – em ocasiões, com elegância, é justo reconhecer –, mas que, de tanto insistir no efeito, consegue resultados inverossímeis e dotados, quando muito, de falsa identidade. Trata-se de uma arquitetura essencialmente figurativa para a qual se escolhe, como fonte de inspiração de suas imagens, o universo iconográfico de uma arquitetura – a moderna – intrinsecamente formal.

Nessa arquitetura a noção de estilo não constitui um “modo de conceber” – como constituía no estilo internacional –, mas, sobretudo, oferece um “modo de figurar” que rebaixa a noção de estilo à sua acepção mais rasteira.

Seguem algumas linhas para discutir meu juízo: com o termo “estilo internacional” denominou-se uma arquitetura que, mesmo praticada em âmbitos geográficos e culturais diversos, estava apoiada em princípios – e atuava com critérios – similares. Apesar de o termo se dever, quase com certeza, a Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, os quais já o utilizam em 1932 para denominar a arquitetura da década anterior, a noção de estilo internacional generalizou-se nos últimos anos da década de 1950 para se referir à arquitetura a condicionar sua modernidade, ao assumir alguns critérios visuais relacionados diretamente com a idéia de forma enquanto estrutura e o uso de sistemas

construtivos como marco de referência da concepção. Assim, a arquitetura do estilo internacional se posicionaria no extremo oposto do sugerido por aqueles os quais consideravam que a modernidade contrariava a si mesma ao adotar um academicismo estilístico.

Sem dúvida, “acadêmico” e “estilístico” eram os adjetivos referidos a atributos sobre os quais se apoiavam as críticas mais duras feitas à arquitetura moderna. A Torre Velasca (1958), dos arquitetos Gianluigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti e Ernesto Nathan Rogers – Grupo BBPR e o Edifício Seagram (1958), de Mies van der Rohe, são obras coetâneas as quais, no entanto, representam atitudes distintas para a crítica desses anos: enquanto a Torre Velasca corresponderia ao emblema da arquitetura apoiada em expressão direta da técnica que não a impede de ser atenciosa com a história, o Edifício Seagram encarnaria a arquitetura internacional mais anônima e disponível, a prova definitiva do beco sem saída em que, na avaliação dos oponentes, a arquitetura moderna havia se metido.

Mas a aversão provocada pela figura moderna nos que nela não viam outra coisa a não ser um clichê desgastado pela repetição, apoiava-se, precisamente, na consciência de a modernidade madura haver sido reduzida a estilo, no sentido normativo dos estilos históricos: quer dizer, um sistema operativo dotado de regras rígidas que controlam um repertório limitado de elementos, nos que jamais conseguiram advertir que a arquitetura moderna constituía um estilo apenas naquilo referente a um modo de conceber voltado para a identidade do edifício. Identidade que, com o passar do tempo, não fica mais garantida pelo tipo arquitetônico, como acontecia no caso do Classicismo, mas deriva do conjunto de qualidades a conferirem consistência formal ao artefato. Desse modo, a modernidade introduz uma noção de identidade irredutível à aparência, já que está alojada na forma, na manifestação sensitiva da configuração do edifício, e não mais no imediato aspecto das coisas, determinado pelo uso desta ou daquela “linguagem”, como surpreendentemente ainda há quem defenda.

Pode se comprovar o que digo em umas poucas ruas de distância. Em Park Avenue de Nova York: o Edifício Seagram, já citado, e a Lever House (1952), de Gordon Bunshaft – arquiteto do Escritório Skidmore, Owings e Merrill-SOM – dois edifícios exemplares do estilo internacional que respondem a suas condições, com uma atenção e uma sutileza desconhecidas por outra arquitetura a qual prosperaria, apoiando-se na crítica sistemática à sua indiferença. Se o leitor ainda tiver alguma dúvida – e estiver, por acaso, em Nova York com um bom livro de arquitetura nas mãos – pode andar apenas algumas quadras na mesma Park Avenue e aproximar-se do edifício Pepsi-Cola (1960) – atualmente sede da Dreyfus – outro êxito do estilo internacional, para constatar como o próprio Gordon Bunshaft soube captar, como raros fizeram, a condição do edifício no terreno e, assim, convertê-lo em um desmentido, em aço e vidro, da falsa e tópica crença, segundo a qual, caso a arquitetura moderna tenha produzido algum edifício interessante, jamais pôde superar sua intrínseca insensibilidade urbana.

Cinqüenta anos se passaram para os arquitetos voltarem outra vez a interessar-se por esses edifícios, os mesmos que, quando acabados, provocaram tantas investidas retificadoras a essa modernidade com um realismo conjuntural o qual, finalmente, faria abandonar seus princípios estéticos essenciais.

Quando a arquitetura “emblemática”, em sua desesperada fuga para aonde quer que seja, separou-se definitivamente da arquitetura profissional, apareceram as condições para os arquitetos voltarem a interessar-se pela arquitetura moderna, isto é, pelo estilo internacional. Não era difícil prever que os profissionais, pelo menos os que assumem a prática com dignidade, retomariam certos métodos modernos no projeto, ainda que fosse só pelo sentido prático, ou, dito de outra maneira, porque tais configurações são úteis para ordenar os programas com que se enfrentam.

De fato, quando se aproximam as bodas de ouro da “aposentadoria compulsória” do estilo internacional pela decisão unânime da crítica, com a convicção entusiasta de alguns arquitetos, coloca-se em evidência, primeiro, o interesse generalizado por seus produtos, o que favorece a exumação editorial de alguns dos livros canônicos, esgotados por décadas – e, segundo, a aparição de uma arquitetura a qual – por causa da homogeneidade de sua aparência e difusão alcançada – pode considerar-se como a presente reverberação daquele fenômeno em que culminou a primeira fase da arquitetura moderna.

Na hora de fazer o inventário não se pode subestimar a diferença essencial da atribuição da incumbência de arquitetura aos autores de ambas as épocas. O pós-modernismo, além de seu gosto pela composição neoclássica e pelas cores pastéis, incrustou-se na consciência e, sobretudo, no modo de olhar: a velha obrigação moderna de “ordenar” se perdeu, diante do propósito pós-moderno de “parecer”: o empenho estruturante daquele está ausente em grande parte dos produtos desse.

Figura 3: Escritório SOM  
– Gordon Bunshaft,  
Edifício Pepsi-Cola, Nova  
York, 1960  
Fonte: Helio Piñón



No limite da arquitetura que comento reside aquilo que, há tempos, defini como “pós-modernismo ortogonal”, isto é, a prática do projeto que recorre ao uso sistemático da ortogonalidade como critério estilístico vinculado à aparência, não mais como princípio universal de ordem, relacionado com o modo de entender a forma. Nessa corrente, incluem-se edifícios que apresentam uma estrutura espacial desengonçada, seja pelo ônus da conjuntura, seja pela negligência do projetista, mas que brilha como se moderna fosse. Em outras palavras, responde à idéia moderna exposta por uma galeria comercial. Nesse caso, a ortogonalidade é uma mera circunstância determinada por “questões práticas”.

Tal situação adquire uma evidência particular na obra dos arquitetos que, na maior parte de suas obras, assumem o ângulo reto como disciplina geométrica, mas, em ocasiões especiais, recorrem a “pontas” e “pregas”, “obliquidades sem causa” e outras fantasias similares, por motivos que vão desde um suposto caráter “livre” dos programas até a satisfação de conhecidas debilidades estilísticas dos jurados de concursos de arquitetura. Trata-se de um tipo de ecletismo, ora simbólico, ora pragmático, que se aproveita do prevalente relativismo do meio: impedimento intelectual, moral e estético de nosso tempo ao qual até o papa Bento XVI dedicou palavras em seu discurso de posse.

Não se pode deixar passar que a referida arquitetura tenha sido projetada e construída habitualmente pelo mecanismo dos concursos, por processo de seleção, circunstância que costuma perverter a compreensão do problema.

Figura 4: Mies van der Rohe, Dominion Center, Toronto, 1963-1969  
Foto: Helio Piñón



Efetivamente, o mais sensato para os que concursam é tentar seduzir os jurados os quais, na maioria das vezes, não têm outro critério para escolher senão esforçar-se para distinguir o produto de alguém famoso ou, caso isso falhe, de algo parecido, até o extremo de confundir-se com aquele. Isso os torna jurados particularmente atentos aos afagos e afetações previamente homologados por uma sorte de crítica que, além do mais, pode coincidir com a exercida por alguns no júri. Não vou insistir nesse curioso – e, ao que tudo indica, inevitável – modo de escolha, mas tampouco vou desconsiderar o desserviço que promove e, inequivocamente, sua influência negativa, não apenas sobre obras premiadas segundo essa concorrência, mas sobre toda a arquitetura.

Não bastasse, a situação contemporânea está determinada por uma deficiência no manejo dos programas de arquitetura. De um lado, o programa é reduzido a requisitos funcionais, fenômeno no qual as bases dos concursos têm influído de maneira decisiva, e, de outro, as doutrinas a assumirem a hegemonia sobre a arquitetura das últimas décadas não reservaram às condições programáticas um papel relevante na configuração do edifício. Seja como for, a falta de hábito em conceber a partir de condições específicas do edifício generaliza o uso de um invólucro atraente a alojar os ambientes previstos na lista funcional, no melhor dos casos, um invólucro recheado e, no pior dos casos, socado à força.

Não há nada a opor quando os que projetam invólucros reconhecem a natureza do conteúdo. Em todo o caso, quer se questionar quando esses invólucros mostram-se formalmente ativos ou quando adotam uma configuração arbitrária, isto é, apenas determinada pelas novidades da mídia especializada. O resultado é uma arquitetura inerte e carente da tensão provocada pela contigüidade de dois raciocínios diferentes e irredutíveis – do uso e da forma verificável em qualquer arquitetura autêntica.

Quem duvidar que a arquitetura moderna parte da análise do programa para elaborar sua estrutura formal deve consultar, na Park Avenue de Nova York, alguns dos edifícios já mencionados. O edifício Pepsi-Cola, de Gordon Bunshaft, é um excelente exemplo de síntese entre condições urbanas, figurativas, funcionais e construtivas com o qual a arquitetura moderna atual deveria aprender.

A má interpretação da autonomia da forma com respeito ao programa leva, às vezes, à sobreposição dos requisitos programáticos a incorrer em um tipo de “formalismo dogmático” no qual, por paradoxal que seja, comparece escassa condição formal, a pouca obtida no campo da pura imagem, a que rebaixa a identidade do edifício do máximo de qualidades a definirem sua estrutura espacial a um conjunto de simulações as quais determinam sua aparência. Na verdade, a analogia entre a estrutura do programa e a consistência do edifício é condição para que se produza a sintonia necessária entre os critérios de ordem compatíveis e, ao mesmo tempo, autônomos. É, precisamente, a intensificação de tal compatibilidade que provoca a tensão genuína da arquitetura do estilo internacional, e está justamente na ausência dessa tensão uma das limitações de um setor importante da arquitetura que comento.

Sem dúvida, a identidade do edifício é a primeira a ressentir-se do modo que essa arquitetura chega a ser genérica sem ser universal, isto é, homogeneiza as situações em que surge, devido à falta de capacidade para assumir o que é específico em cada uma delas: a redução da noção de forma à mera aparência

apenas disciplinada pela noção operativa de estilo faz com que, freqüentemente, identifique-se o valor de uma obra de arquitetura com a simples correção estilística, o que equivaleria a julgar a obra do escritor pelo esmero de sua caligrafia.

Não. A arquitetura profissional contemporânea não busca a singularidade em cada caso, nem a marca de seu autor, como pretende fazer a arquitetura “emblemática”. Apenas tenta integrar-se a uma imagem genérica, assumida como determinada marca de contemporaneidade. Provavelmente, essa aparência de arquitetura de época, unida à “sensatez estilística” a qual, habitualmente, distingue seus programas, é a razão pela qual se acumulam êxitos em concursos para programas de moradia de interesse social e edifícios institucionais de envergadura limitada.

Relacionado com um componente que se abriga em um setor importante da arquitetura que comento, está o estatuto da construção no processo de projetar, pois é comum o sistema construtivo não ser considerado como um marco de referência para conceber arquitetura, mas só um mero instrumento para resolver situações concretas. O uso instrumental da técnica determina que seus elementos básicos se convertam, quase sempre, em obstáculos a evitar, pelo receio de “sujarem” a idéia: não se pode esquecer que as gerações de arquitetos que mais costumam recorrer a essa arquitetura são as educadas na esfera do “conceito” como estímulo e como referência ideal do projeto.

Subestimar a construção quando se concebe um edifício costuma trazer como consequência uma arquitetura visualmente invertebrada, sem a tensão nem o relevo que a estrutura portante costuma imprimir na estrutura espacial. Depilada, sem as marcas que um sistema construtivo capaz deixa no corpo dos edifícios. Diferente daquilo que apenas é simples, algumas dessas arquiteturas podem parecer simplificadas, isto é, “depuradas” construtivas e, visualmente, pela supressão de seus elementos básicos e irrecusáveis.

No entanto, no estilo internacional se utiliza o sistema construtivo como referencial que estimula, e, ao mesmo tempo, disciplina a concepção, como se pode observar nas imagens de distintos períodos históricos da arquitetura, em que se possa apreciar a representação da estrutura – aquilo que, verdadeiramente, são as ordens clássicas – proporciona pautas sistemáticas sobre as quais se estabelece a estrutura espacial. É durante os anos 60 do século 20 que se abandona a concepção moderna para dar lugar a figurações que se, algumas vezes, dobram-se aos detalhes da construção, outras vezes ignoram a sistematicidade virtual incorporada por qualquer sistema construtivo bem fundamentado: no primeiro caso, não se pode falar em representação da construção, mas em “afetação construtiva” e, no segundo, já que não há outra sistematicidade ou disciplina a qual não seja o registro material de uma intenção, ao ignorá-lo, afasta-se a obra da esfera da arte para isolá-la no âmbito da mera expressão pessoal.

Não faz sentido continuar a discutir se os perfis metálicos das fachadas de Mies van der Rohe constituem estrutura ou moldura, pois a representação da construção pode, ocasionalmente, coincidir com a construção real, como, em outras, não coincidir. Não há dúvida que na primeira dupla de edifícios em Lake Shore Drive (1951), de Mies van der Rohe, os perfis metálicos que percorrem a fachada no sentido vertical têm missão resistente, pelo menos para construir e

Figura 5: Mario Roberto Alvarez, Edifícios Panedile I, Buenos Aires, 1964-1969  
Foto: Helio Piñón



garantir a fachada, como pode comprovar quem consultar um livro idônio sobre o autor. É famosa a foto em que um guindaste aproxima um fragmento da retícula da fachada, com vários módulos de largura e um pouco mais que dois andares de altura.

Não acontece a mesma coisa nos outros edifícios gêmeos e contíguos aos anteriores, construídos apenas três anos mais tarde. A introdução do alumínio nas fachadas causa notável diminuição na capacidade resistente dos perfis; portanto, a solução construtiva é distinta. Essa situação se torna ainda mais evidente no resto de edifícios destinados à moradia que Mies van der Rohe constrói mais ao norte, à beira do mesmo lago Michigan. Efetivamente, os perfis de alumínio da fachada têm reduzida a incumbência resistente, sem apresentarem qualquer enfraquecimento tectônico. Não se trata de “expressar a construção”, nem de exibir as marcas de seu processo material, como pediram alguns dos contrários à modernidade, na década de 1950, senão de dotar os artefatos da “condição do construído”, de entender as obras de arquitetura como universos materiais estruturados segundo critérios de consistência, já que, por tratar-se de realidades vertebradas, essa condição é consubstancial de sua natureza.

Não acredito que alguém, a essa altura, vá recriminar Andrea Palladio (1508-1580) por ter resolvido a fachada da Igreja Il Redentore (1567-77), em Veneza, com a superposição de dois frontões que refletem a estrutura do espaço interior apenas de maneira figurada. De qualquer modo, aos que, apesar de tudo, assaltem-lhes os problemas da consciência, típicos de quem têm dificuldade para distinguir entre critérios da ética e da estética, é aconselhável lembrar que Konrad Fiedler (1841-1895), há mais de um século e meio,

antecipou que o problema da arte está na “verdade” e não na “sinceridade”. Qual é a diferença? Enquanto a sinceridade se ocupa com a adequação da obra a uma realidade alheia, a verdade se baseia na coerência interna da realidade artística considerada.

Além disso, a dificuldade de julgar, de reconhecer os valores do objeto, determinou que os arquitetos pós-modernos renunciassem a qualquer critério que não fosse fiel a uma “idéia”, ou “conceito”, formulada previamente pelo autor, sem outra consideração que os impulsos de seu estado de ânimo; portanto, soltando as rédeas de suas obsessões pessoais. Tal “conceituação” do projeto desdenha outro reconhecimento da obra que não corresponda à identificação da ocorrência que a estimulou e, ao mesmo tempo, concedeu-lhe legitimidade.

Assim, não deve parecer estranho que a confluência da redução do valor da obra à engenhosidade de sua aparência e a instituição da “idéia” como instância relevante da concepção tenham determinado a irrelevância de sua visualização, entendida como instância da inteligência visual, mas que, no entanto, propiciaram o êxito de uma optividade primitiva e banal que desloca a tarefa do arquiteto para a da “criação” publicitária. Tal deslocamento nos critérios de projeto comporta relegar a construção à condição de simples recurso técnico para solucionar os problemas que o projeto sempre apresenta, isto é, abandona-se a noção de sistema construtivo que delimita o âmbito da concepção e da descrição material do projeto.

Fácil ver que o reduzido tectonismo de grande parte da arquitetura que comento é produto imediato da combinação das duas características às quais me acabo de referir. Sem dúvida, a ênfase na aparência – no lugar da consistência formal – e o uso da técnica como solução particular, não mais como sistema de relações que disciplina a configuração, transformaram grande parte da arquitetura contemporânea em um produto baseado na ficção construtiva, que apenas com base na improvisação e no desperdício consegue alcançar a mínima verossimilhança física que a demanda exige.

Tampouco se pode desvalorizar a generalização de uma falsa idéia de abstração, na hora de reconstruir a genealogia da falta de tectonismo essencial em grande parte da arquitetura contemporânea: uma concepção equívoca da “pureza moderna” leva a recusar elementos construtivos pelo receio de interferirem ou desvirtuarem “a idéia”. Jamais havia se visto tanto empenho da parte de certa arquitetura para esconder elementos estruturais: algumas vezes, os pilares ficam vergonhosamente absorvidos nos alojamentos mais inconfessáveis, ou são superdimensionados para que o conceito seja expresso com mais evidência, o que supõe equivalente insensibilidade. Seja como for, a estrutura aparece, com frequência, como um estorvo que só quando for desfigurado pode parecer aceitável.

Essa desconsideração da estrutura é estendida aos outros elementos construtivos, com a supressão de coroamentos e pingadeiras, a falta de atenção às descontinuidades materiais – a atenção excessiva e tópica aos arremates irrelevantes ilustra um menosprezo similar pelo olhar – e provocam, muitas vezes, uma arquitetura próxima da dos cenários de *videogame*, necessariamente simplificados, e acentuam seus traços mais banais, para provocar o “maior impacto” com o mínimo de consumo de memória.

Na arquitetura do estilo internacional, a definição do detalhe é tarefa prévia da concepção, já que, ao corresponder à intensificação da construção, à síntese construtiva, estabelece o âmbito em que ocorre a possibilidade de forma. O edifício da prefeitura de Rodovre (1956), de Arne Jacobsen, não pode ter sido concebido à margem da solução de caixilharia das fachadas envidraçadas: apenas pessoas com olhar disperso associarão esse edifício a uma lâmina anônima, fechada por uma caixilharia *standard* ou de catálogo. A condição de todas as folhas serem móveis e a necessidade de travamento dos extremos dos balanços sobre os quais está montado o fechamento vítreo obriga o arquiteto a projetar uma solução exemplar: a decisão de usar um perfil de aço inoxidável em “T” para alojar os montantes de aço da esquadria e, ao mesmo tempo, providenciar os tirantes das lajes, com seu acabamento brilhante na espessura que aparece no exterior, resolve os requisitos da organização estrutural e provoca, paradoxalmente, a máxima leveza visual em um conjunto de elementos cuja soma total, entre montantes da esquadria e o perfil “T”, aproxima-se dos dez centímetros.

É suficiente o comentário do edifício em Rodovre para sugerir o modo particular de concepção da arquitetura do estilo internacional a partir de um sistema construtivo já experimentado, resultado da evolução de outro já conhecido ou projetado outra vez para a ocasião. Um sistema construtivo que, como foi visto,

Figura 6: Mies van der Rohe, Westmount Square, Montreal, 1965-1968  
Foto: Helio Piñó



desempenha uma atribuição importante na disciplina material do edifício, tem, também, uma incidência definitiva na realidade visual do mesmo. O estilo internacional culmina em uma arquitetura que consegue incorporar a clareza formal do classicismo, a perfeição material do artesanato e a subjetividade transcendente que pressupõe o ato de conceber sem ater-se ao “tipo” convencional.

Diretamente relacionada com o anterior, em certos setores da arquitetura que comento, aprecia-se uma clara tendência ao esnobismo, a uma alegre autocomplacência em sua banalidade essencial: nesses casos, um prazer hedonista pelo detalhe, como objeto de culto em si mesmo, quase à margem da obra, parece tentar compensar o patente descuido com as outras escalas do edifício. A afetação – que, em outros casos, converte a obra inteira em um trejeito constante – adquire, aqui, um virtuosismo capaz de confundir leigos. Aqui a engenhosidade se esgota no detalhe o qual, incapaz de compreender a obra – recorde-se Mies van der Rohe –, manifesta sua irrelevância e, na medida em que não consegue fecundar a totalidade, está condenado ao exibicionismo isolado.

É interessante observar como, em arquiteturas que incorrem nessa patologia, o detalhe costuma enfrentar-se com um critério formal alheio – contraditório, às vezes, – ao que rege o conjunto do edifício: por isso, é freqüente ver edifícios “expressionistas” com soluções particulares claramente “neoplásticas”. É uma demonstração de como o ecletismo, que tanto êxito colheu nas últimas décadas, oferece dupla fisionomia à promessa de liberdade sobre a qual se baseia: de um lado, atua com total disponibilidade estilística, ou seja, em cada caso, um estilo, em função “do caráter e da dignidade do edifício”, como faz há um século, mas, por outro lado, desperdiça horas em um alarde de disponibilidade: cada elemento com seu estilo, de maneira que a arquitetura se converte em uma salada apetitosa, seja por sua variedade, seja por seu tempero escabroso.

Relacionada com a peculiaridade anterior está a insistência na “textura”, entendida como tessitura inerte de natureza óptica, que acaba, de um lado, desprezando qualquer problema de “estrutura formal”, isto é, do sistema de relações a suportar a identidade do artefato e, do outro, homogeneizando a variedade de recursos que confluem na obra.

Tal textura – que, ao que se percebe, converteu-se em emblema de contemporaneidade – reduz-se, habitualmente, à certa sistematicidade aleatória que anuncia liberdade e desembaraço, ainda que, em realidade, homogeneize as obras a destacarem-se, introduzindo, na cidade, uma tonalidade primaveril, quase mediterrânea, claramente impertinente em determinados cenários urbanos, por sua incompetência para responder ao assentamento ou por motivos de caráter urbano.

A redução dos valores da arquitetura à simples “explicação” de seus produtos – conseqüência direta do processo de conceituação tipicamente pós-moderno – determina a pobreza visual de grande parte da arquitetura contemporânea que se considera moderna: é relativamente habitual o descontrole das escalas, o descuido da relação entre as partes e o todo, a ausência de variações nos arremates entre materiais. É como se, ao descobrir a “textura”, encontrada a solução do problema de unidade, porque, em efeito, muita da arquitetura que comento está presa à questão da unidade: sua matriz

Figura 7: Marcos  
Acayaba, Residência  
Milan, São Paulo, 1972-  
1975  
Foto: Helio Piñón



pós-moderna projeta sombra sobre a questão da identidade – correlato moderno da unidade classicista –, o que determina esse caráter genérico e internacional, no pior sentido da palavra. Gostaria de assinalar, a esse respeito, a sutileza formal e visual que havia alcançado o estilo internacional quando era acusado, precisamente, de desvario estilístico e insensibilidade visual: a qualificação de “racionalista” serviu para – fazendo um alarde sem precedentes de negação à evidência – ensombrecer os valores de uma arquitetura cuja precisão e consistência ocorrerem contadas vezes na história, dando a entender que eram produto imediato da razão em convivência diabólica com a lógica da máquina.

Não creio ser necessário insistir no que já está evidente: poucos duvidarão, nesse momento, que, por exemplo, haja mais sensibilidade no vestíbulo da Lever House (1952) do que em meia dúzia de capas das mais vendidas revistas de arquitetura contemporânea.

De todos os modos, se a sensibilidade for colocada em seu devido lugar e a simulação em outro, basta verificar em qualquer obra projetada nos anos 50 ou 60 por Arne Jacobsen, Egon Eiermann ou Gordon Bunshaft, apenas referindo-me a três arquitetos da mesma geração, além de Alejandro de La Sota, Rafael de La Hoz ou Francesc Mitjans, referência a alguns espanhóis contemporâneos deles, para dissipar qualquer dúvida acerca da riqueza visual da arquitetura “racionalista”.

A arquitetura que tento interpretar costuma apoiar-se mais no “gosto”, entendido como fidelidade a certas preferências figurativas, do que no “sentido da forma”, isto é, confia mais na capacidade de reproduzir clichês reconhecidos do que em captar as relações a ordenarem a configuração da realidade sensível e conceber estruturas formais adequadas e consistentes.

A circunstância anterior tende a identificar e englobar “sensibilidade” e “afetação”, de modo similar ao dos anúncios de detergente, que costumam insistir na fragância como evocação metonímica da limpeza. Passa a impressão de, muitas vezes, aspirar-se a uma arquitetura mais “asseada” do que “precisa”, na qual, determinada fotogenia, associada ao “minimalismo”, propicia uma tendência ao “escasso”, que nem sempre coincide com o que é “justo”.

Argumentar que os arquitetos do estilo internacional procederam de modo similar, repetindo uma e outra vez o mesmo edifício, com idênticas soluções técnicas e estilísticas, é como manifestar a vontade de converter a miopia em categoria crítica. Com razão, a similitude entre determinadas arquiteturas do estilo internacional, incrementada pela contribuição do olhar desatento, deve-se ao uso de sistemas construtivos análogos para conceber edifícios os quais devem resolver programas parecidos, em condições urbanas semelhantes e segundo critérios estéticos equivalentes. Estou convencido que as mudanças em determinadas soluções, com decisiva incidência em aspectos visuais, que determinaram a passagem do Edifício Seagram (1958) para o Federal Center de Chicago (1959-1974), edifícios literalmente consecutivos e, como é sabido, do mesmo autor, estão suscitando e continuarão a suscitar, por mais que continue a decair essa produção literária, mais teses de doutorado do que suscitará a maioria dos edifícios emblemáticos, isto é, “surpreendentes, complexos e imaginativos” das últimas décadas.

Depois de tudo o que foi apontado, ninguém deve estranhar que a arquitetura comentada por mim tenha sido concebida e projetada com escassa consciência visual da arquitetura do século 20. A idéia de modernidade da arquitetura contemporânea é pobre e deficiente: reduzida a poucos traços mais relacionados com a forma, transmitidos por escolas e, sobretudo, por revistas, convencidas que a modernidade em arquitetura não foi nada mais do que um “realce na linguagem”. Traços recebidos por jovens arquitetos que formaram sua sensibilidade nas praças de alimentação e parques temáticos, cenários inculcados diariamente pela televisão.

Por um lado, o mito da inovação constante e, por outro, o recurso ao “conceito” que substitui a visibilidade como critério de verificação do projeto – e da vida – determinaram a incultura visual sobre a qual, em geral, apóia-se a existência. Na realidade, essa arquitetura se alimenta de materiais iconográficos acumulados em um período máximo de oito a dez anos, provocando a evidente precariedade de recursos os quais leva ao abuso de soluções inadequadas, em todo o caso sempre vistosas, nas situações menos indicadas.

Não deixo escapar o perigo inerente a uma caracterização tão genérica como a que acabo de concluir: a identificação dos traços comuns provoca, quase sempre, a perda de variedade. Entre a arquitetura que participa do fenômeno que tratei de analisar, existem obras de qualidade e interesse desigual. De modo algum deve ver-se, na consideração conjunta, o propósito de forçar a realidade para conferir verossimilhança ao comentário, isto é, abusar do

olhar injustamente homogeneizante, pouco atento aos atributos de obras concretas. Tal simplificação seria frontalmente contrária ao espírito que anima estas páginas.

De qualquer maneira, ao ver o fenômeno desde a perspectiva que a passagem do tempo propicia, torna-se paradoxal que, quando se está próximo dos 50 anos de abandono do estilo internacional, para, assim, liberar a arquitetura de coações que pudessem comprometer seu livre destino – entendido, em função do que já foi visto, como puramente arbitrário; as atitudes as quais parecem mais comprometidas com a missão ordenadora do projeto convergem para um “estilozinho” idêntico nas áreas geográficas e culturais mais distantes, costumando confundir o “sistemático” com o meramente “regular”, o “peculiar” com o “pitoresco”, a “singularidade” com a “simplificação afetada”. Uma arquitetura acentua a componente operativa em comparação com a estética, que parece encarar cada projeto com o único propósito de sair de uma enrascada, de desembaraçar a situação de vez: uma arquitetura, ao final, que advém “genérica” sem ser “universal”.

A esse respeito, torna-se, pelo menos, revelador constatar que, após 50 anos de desorientação artística e doutrinária, percorridos por uma frenética fuga para aonde for, visando escapar dos rigores de uma arquitetura que, pelo visto, superou o horizonte estético dos setores mais inquietos da profissão e da crítica, os arquitetos tratam de sair de seu desconcerto, praticando uma sorte de “estilização” a incorporar a maioria dos vícios os quais, em meados dos anos 50, atribuíram-se ao estilo internacional. Vícios inexistentes naquela arquitetura

Figura 8: Eduardo de Almeida, Residência Define, São Paulo, 1978  
Foto: Helio Piñón



e denunciados por alguns arquitetos e críticos, cuja inquietude, precipitação e, diga-se de passagem, insensibilidade, impediu valorizar a dimensão estética e histórica da arquitetura que quiseram aposentar.

Na realidade, o fenômeno, em seu conjunto, pode ser descrito dizendo que o abandono da modernidade foi compensado pelo interesse na “lógica conceitual da aparência da obra”, em lugar de centrar-se na “lógica visual – formal – de sua configuração”. Uma lógica conceitual mais relacionada com a categorização do propósito pessoal que com a abstração de valores universais do objeto. Tal conceituação se mostra livre pela falta de determinação, quando, freqüentemente, sua desorientação se deve à falta de critério.

O anterior tem sua origem na mudança radical da noção de arte que se instalou a partir dos anos 60 do século 20: ao abandonar “as formas de modernidade”, renunciou-se à idéia de arte construtiva, formal, sobre a qual está baseada a arquitetura moderna, para adotar uma prática animada pelo espetáculo ligeiro e hedonista, isto é, populista e banal. Não se deve estranhar, portanto, o deslocamento da atividade de projeto baseada na construção da identidade do objeto para a mera gestão de sua imagem.

Não sei se a descrição do fenômeno tem mais importância do que a mera constatação da complexidade dos ciclos históricos: não creio servir para retificar, no sentido de tornar reto, os itinerários da história, um processo construído pela articulação de grandes ciclos, como se sabe. De qualquer maneira, a leveza dos princípios e interinidade dos critérios visuais constatados em grandes setores da arquitetura que comento – sua dependência estilística, no sentido mais banal do termo –, provocam-lhe um estado de clara indefensabilidade ante os embates da conjuntura: a qualquer momento pode aparecer uma doutrina de emergência, capaz de fazer cambaleiar convicções tão precárias e, assim, recuperar o itinerário errático e habitual da arquitetura dos últimos 40 anos.

Provavelmente, a pretensão de referir a arquitetura a mitos coletivos não é mais do que obstinação dos que possuem uma idéia viciada das relações entre arte, sociedade e seu tempo histórico, aos que não se resignam em aceitar que, em momentos como o presente, a prática artística dificilmente supera o âmbito do compromisso pessoal com a história e consigo mesmo. Nesse caso, qualquer hipótese de uma convenção estilística, mínima mesmo, seria apenas um espelhamento provocado pela vontade de agradar, em uma sociedade que não está adestrada para apreciar, senão para consumir, de uns profissionais sem outro horizonte estético a não ser o da tênue reverberação, desfigurada pela rarefação da cultura atual, do último grande episódio da história da arte.

**Nota do Editor**

Data de submissão: outubro 2009

Aprovação: abril 2010

---

**Luis Espallargas Gimenez**

Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo

EESC-USP – Avenida Trabalhador São-Carlense, 400

13566-590 – São Carlos, SP

(16) 3373-9283

espallargas@globocom