

SETE PONTO SETE

SUPLEMENTO SEMANAL DO DIÁRIO DE LISBOA. SAI ÀS TERÇAS-FEIRAS. NÃO PODE VENDER-SE SEPARADAMENTE DO RESTO DA EDIÇÃO. RESPONSÁVEL EDITORIAL: JOÃO MENDES. CORRESPONDÊNCIA: RUA LUZ SORIANO 44, 1.200 LISBOA. TELEF. 320271/320272. TELEX: 12363

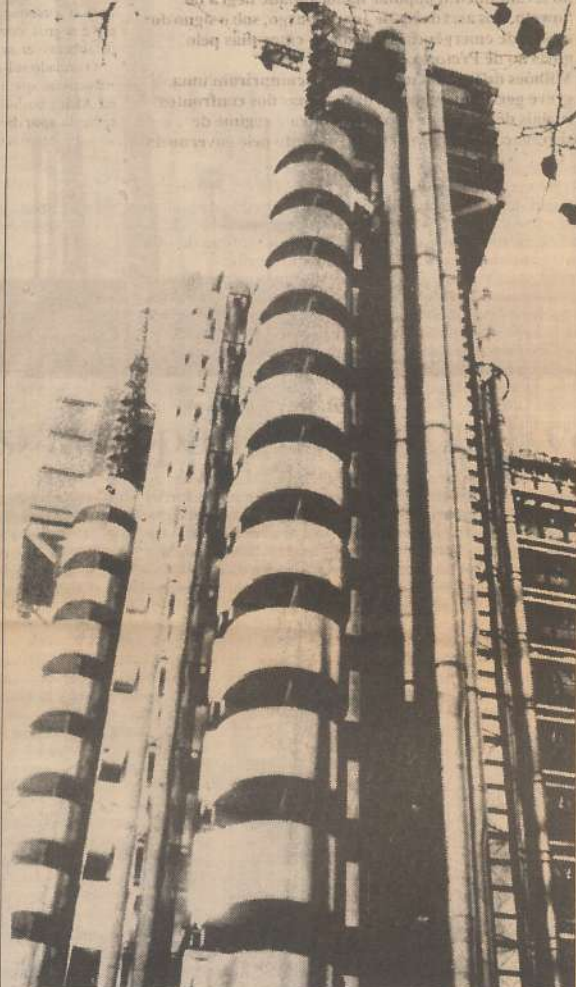
A Inglaterra da sra. Thatcher na era post-petróleo

Pág. 4



«High Tech»

• A crise da arquitectura do humanismo



Págs. 2 e 3



A sucessão de Kim Il Sung

Na gravura: os habitantes de Pyongyang, encabeçados por Kim Ung U, bisavô do grande líder, presidente Kim Il Sung, queimam o «Sherman», navio norte-americano invasor (legenda de uma brochura oficial).

Pág. 6

«Hight Tech», transparência e imagem

A crise da arquitectura do humanismo

O S céus pardacentos da City de Londres foram recentemente enriquecidos com o último «brinquedo» da arquitectura «high tech», um edifício que está a atrair as atenções dos arquitectos um pouco por todo o mundo. Trata-se da nova sede internacional da seguradora Lloyds.

Concebido por Richard Rogers e Associados, arquitectos responsáveis pelo Centro Pompidou em Paris, o edifício é característico desse conjunto de objectos de metal e vidro, polidos, baços e autocontidos, que constituem o universo do design e da arquitectura dita de «alta tecnologia». Representam, com quase todas as intervenções dos arquitectos da «escola de Chicago» nos EUA (nomeadamente o famoso Helmut Jahn), com obras do britânico Michael Hopkins, de arquitectos alemães, franceses e japoneses, a reacção de arquitectura moderna e neo-moderna à hipertrofia da forma característica do «neoclassicismo free style» (expressão de Charles Jencks) ou dos alegres regionalismos e simbolismos ecléticos que se costuma designar, no fácil palraço dos «médias», como pós-modernismo.

A arquitectura «hight tech» procura, de certo modo, recolocar na ordem do dia as melhores tradições do Movimento Moderno, passadas pelos crivos do «estilo internacional» dos anos 50 e 60 e das críticas que lhe foram e têm sido formuladas nas duas décadas seguintes.

O seu clamoroso sucesso de encomenda e projecção publicitária é de molde a fazer-nos duvidar das certezas de óbito que têm sido incansavelmente passadas ao modernismo; no campo da arquitectura mas não só...

O edifício Lloyds compreende 11 pisos de escritórios e «A Sala» — um enorme espaço único inspirado nos «trading floors» que proliferam pela City e outras praças financeiras do frenético mundo do Capital. A ideia é que os bancos e as seguradoras (e ainda outros géneros de empresas que, nos EUA, nomeadamente, desempenham o mesmo tipo de funções) devam ser dotadas de um local onde um elevado número de pessoas possam estar sentadas frente a terminais de computador que transmitem informações dos mercados financeiros e de mercadorias do mundo inteiro.

Rogers e os seus sócios tiveram que enfrentar, portanto, um problema particularmente interessante por aquilo que revela sobre os destinos da arquitectura na nossa época: o local onde se trabalha com os terminais



Edifício Lloyds (R. Rogers and Partners)

tem de ser grande e não interrompido por quaisquer elementos arquitectónicos — porque as pessoas têm que ver-se umas às outras para poderem responder de imediato a qual-

quer sinal de excitação que detectem. A excitação do colega de trabalho pode ser essencial para os negócios que cada um está a tentar levar a cabo.

A espacialidade «moderna» tradicional possui já de si grande número de características adaptadas a esta compulsão à visibilidade e transparência que começou por ser, nos anos 10 e 20 mais um imperativo ideológico que uma necessidade propriamente funcional. O edifício moderno é essencialmente, como se sabe, um conjunto de pisos de betão sobrepostos sobre pilares, não desempenhando as paredes qualquer função estrutural e podendo, no limite, ser completamente dispensadas a não ser como «cortinas».

Mas, no caminho dos raios desta «visibilidade total» e das panorâmicas desta arquitectura «racional» e «minimal», surgiam ainda os pilares; e as caixas de elevador, as escadas, as casas de banho, as arrecadações, etc. R. Rogers tirou isso tudo da frente. «A Sala» e os pisos foram desenhados para não serem interrompidos por pilares. Um «átrio» envidraçado eleva-se à altura dos 11 andares que o rodeiam.

Os suportes estruturais, as escadas, os elevadores, etc. estão todos do lado de fora do edifício. O grandioso e cambiável espaço interno está assim contido dentro de um arranjo variegado de torres exteriores. Os elevadores são caixas de vidro do lado de fora do prédio (como no Centro Pompidou, aliás) e qualquer passante estará em condições de observar a gentil e suave ascensão e queda das (e dos) escriturárias (os)...

P ODERÃO os mais optimistas dizer que esta reactivação dos «panoptikon» arquitectónicos (de que o edifício Lloyds é apenas o exemplo mais interessante e recente) não traz nada de novo, relembrando-nos as «Igrejas Salão» do final da Idade Média ou até os grandes espaços cobertos da arquitectura romana.

E, de facto, não há nada de radicalmente novo nos resultados espaciais do edifício Lloyds (embora não se possa dizer o mesmo acerca dos meios arquitectónicos postos em prática para aí chegar). Mas a tradição que nele se retoma não é evidentemente a romana ou a tardo-gótica. É a tradição modernista.

A espacialidade do Panteão dito de Agripa ou de edifícios como o coro da Catedral de Gloucester ou a igreja de S. Francisco de Évora (com a sua nave única não interrompida por pilares) definiam-se antes de mais pelos limites que as encerravam, enquanto que a panvisibilidade e total transparência defendida pela

teorização modernista (nomeadamente a do Corbusier) pressupunha, pelo contrário, a ausência de limites ou a sua concepção como moduladores do espaço mais que como seus definidores. Ou seja: enquanto que para os arquitectos romanos ou tardo-góticos (e depois para os do classicismo e do barroco) as paredes, pilares e colunas se destinavam a separar áreas ou a aproximá-las e integrá-las, para os teóricos do Modernismo o espaço é um continuum que os «acidentes» arquitectónicos (incluindo os próprios edifícios como um todo) se limitam a «trabalhar». Uma das utopias do Movimento Moderno era mesmo a de uma quase completa dissolução do objecto arquitectónico na atmosfera e na paisagem de que as esquinas «abertas» de Gropius, a parede de vidro de Mies, exprimem exemplos da tentação prática. Não dizia um dos professores da Bauhaus que a cadeira ideal deveria ser um jacto de ar?

Deve assinalar-se, aliás, que a noção de espaço como conceito-chave da arquitectura é uma criação modernista utilizada por historiadores como Gideon ou Pevsner para efeitos de legitimação histórica e estilística do Movimento Moderno. Não tenho a certeza absoluta de que essa noção seja totalmente pertinente ou não-enganadora na análise da arquitectura da Antiguidade, da Idade Média ou da Idade Clássica. Com a consciência um pouco assustada de estar a ser «herético», diria que as noções de cheio, de limite e de objecto são mais esclarecedoras que a de espaço para a compreensão da arquitectura não-moderna — até porque permitem dar conta do problema do ornato e sua articulação com as estruturas (não espanta muito que os modernistas preferissem falar de espaço e só se referissem marginalmente aos efeitos «espaciais» do ornato — Loos escreveu o «Ornamento e Crime», não é verdade?)

Por exemplo: P. Portoghesi escreveu há anos algumas linhas muito duras sobre o aspecto decadente que os edifícios modernos adquirem com grande rapidez em comparação com as construções antigas; atribuiu o facto aos materiais com que uns e outros são construídos. Mas também há edifícios antigos revestidos de cal ou tinta em vez de pedra; e mesmo quando o revestimento começa a cair e apodrecem as molduras dos vãos, mantêm-se uma certa «dignidade» de aspecto. Creio que isso se deve a que são objectos limitados; cornijas e beirais, cunhais reforçados por pilstras ou sublinhados a cantaria, clara delineação dos vãos, exibem uma estrutura de que as superfícies apare-

Lá dentro, as massas deslocam-se incessantemente no meio da decoração e das lojas — e são oferecidas, como espectáculo, a si próprias e ao seu gosto frenético pelo consumo das imagens, mais que das mercadorias...

cem como de mero preenchimento ou, sendo em pedra, «decorativas»; isto é, vibrantes de substancialidade. Os edifícios modernos, pelo contrário, tendem a parecer «incompletos», abertos a constantes modificações, não separados do contexto — des-estruturados?

A arquitectura «de torres e barras» de certo Movimento Moderno e a sua simplificação e empobrecimento pelo «estilo internacional», representam um ideal de existência mínima dos objectos. Penso que só tendo isto em consideração se pode compreender a insistência da teoria modernista nas questões da luz, do ar puro, dos «espaços verdes»; mas creio também que a regressão do Movimento Moderno verificada por toda a Europa nas décadas de 30 e 40 não se deve somente à ascensão do movimento operário e à imitação dos seus gostos artísticos pelos vários fascismos, mas também (ou principalmente) à permanência no gosto e hábitos de vida das massas das noções clássicas de habitação e monumento que se opunham evidentemente à redução ao mínimo dos objectos arquitectónicos.

O que quero dizer com isto é que a teorização de Gropius ou de Corbuser estava profundamente desajustada das condições materiais e ideológicas que vigoravam na sua época e continuaram a vigorar nas duas décadas seguintes (é até por isso que nos parece tão «exagerada» a mitologia dita «futurista» da velocidade, do automóvel, do avião, da luz — e tão actual, afinal de contas...).

Arriscaria assim a seguinte hipótese/ previsão:

A uniformização/ minimalização dos objectos de arquitectura só é possível materialmente e desejável ou indiferente ideologicamente se o movimento e a velocidade a que são submetidas ou se submetem gostosamente as massas deixar de ser a ocasião excepcional para se tornar o estado das coisas (na prática e nas representações mentais) e se a imagem e o «interface» com a imagem substituírem a experiência poli-sensorial e «distanciada» do mundo como relação privilegiada do sujeito com este.

Tais condições não estavam reunidas até ao desenvolvimento massivo do automóvel, dos transportes públicos e da aviação, à Televisão, às teleconferências e aos jogos de vídeo, etc.

Os críticos e historiadores da arquitectura falam ainda de «ler» um edifício ou de o «interpretar».

Mas tal como a leitura se torna cada vez mais uma coisa obsoleta (ou tendendo para a narratividade e apenas esta), as massas vêem a arquitectura e experimentam-na por flashes — o que lhes importa nela é crescentemente aquilo que a teoria arquitectónica clássica e modernista designa como ornamento (hoje claramente deslocado para o campo dos neons, dos ecrãs de vídeo, da parede-suporte de imagens — veja-se a recente experiência de J.M. Jarre em Houston; isto é, para uma quase anti-arquitectura, no sentido em que esta é tradicionalmente algo de perene e estático).

SIMPLIFICO?

Talvez, um pouco. Acrescentaria, em todo o caso, que me parece manifestar-se nisto tudo a necessidade de se pensar uma nova concepção do sujeito (da arquitectura entre outros aspectos) diferente simultaneamente da do anti-humanismo teórico de Corbuser e da dos «novos» huma-

nismos ditos «pós-modernos» (que, neste aspecto, são mais uma tendência «retro» que outra coisa).

Creio, de facto, que existe algo de patético nas tentativas de pensar uma arquitectura que prenda a atenção das massas, que erga objectos apelando a memórias históricas e regionais, que seja «habitável» ou monumentalizante.

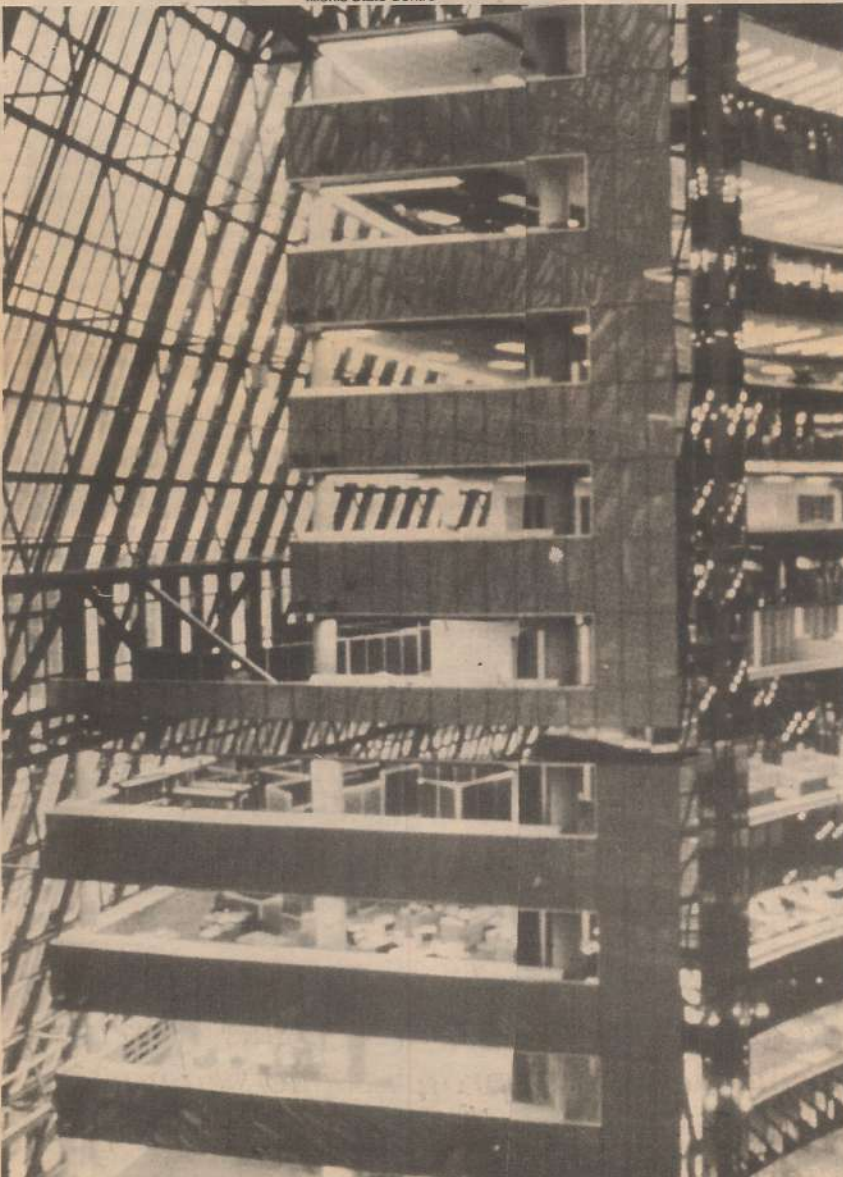
Dois exemplos da complexidade desta situação (em Portugal...):

— A Sede do BNU na Av. 5 de Outubro/ Av. de Berna em Lisboa era apenas um desinteressante «caixote» moderno em pisos de betão sobrepostos sobre pilares. O arquitecto T. Taveira «pegou» na obra e dotou-a de fachadas (cenográficas e inúteis estruturalmente mas existentes), acrescentou-lhe remates simbólicos e muito visíveis, etc. O edifício hoje pode ver-se — e até com prazer.

— De T. Taveira é também (como toda a gente se cansa de saber) o complexo das Amoreiras; trata-se basicamente de um conjunto de peças de cenário instalado num local completamente artificializado, uma «ilha» por entre as correntes do tra-



Illinois State Centre



Illinois State Centre (interior)

fego automóvel, um lugar de desembarque e ejeção destinado antes de mais a ser visto segmentariamente e à distância movente dos carros e dos aviões. Lá dentro, as massas deslocam-se incessantemente no meio da decoração e as lojas — são oferecidas, como espectáculo, a si próprias e ao seu gosto frenético pelo consumo das imagens (mais que das mercadorias...).

Estes exemplos são particularmente significativos porque é exactamente isso que a arquitectura «high tech» (partindo de pressupostos diferentes e até, por vezes, opostos) acaba por produzir: também ela é o palco transparente, luzido e lúdico do espectáculo da tecnologia (ou da tecnologia como espectáculo) e das massas.

O destino da arquitectura mais «séria» (no sentido de procurar também reactivar a noção de habitação, as sensações de paragem e desfrute do espaço e da decoração, as memórias da história e dos locais) não se me afigura muito diverso dos destes exemplos.

Porque me parece que o ideal modernista da existência mínima dos objectos se viu virado do avesso (o que não quer dizer negado) pela história e pelo acesso das massas à hegemonia do gosto e das formas — acabando por reverter na abolição do objecto a não ser como imagem ou suporte de imagens.

Os grandes espaços únicos do edifício Lloyds destinam-se, de facto, à troca de olhares e à contemplação, no instantâneo, da imagem vídeo. Um pouco do mesmo modo que o móvel mais importante (e pela primeira vez à letra «móvel») de um número impressionantemente crescente de «lares» é o receptor de TV, que o «loft» é cada vez mais, na sua «abertura» interna total, o lugar ideal de habitação, que os telefones-vídeo e os ecrãs de teleconferência, ao abolirem distâncias e tempos, minimalizam também a interioridade, a intimidade e a perenidade dos espaços e dos objectos.

Paulo Varela Gomes

(a seguir em «A crise da arquitectura do humanismo», Função e Ornato, a propósito de Adolf Loos, e Gaudi, da fantasia e do futuro)