

Anotações sobre o Pós-Modernismo*

SYLVIA FICHER

junho 1984**

“A beleza raramente custa barato.”

Kurt Vonnegut, *Dead-eye Dick*, 1982.

“Um tear ou uma casa de máquina são
construídos com uma perfeita adaptação às
suas finalidades... mas jamais dão origem a um
estilo de arquitetura.”

William Whewell, *Architectural Notes on Ger-
man Churches*, 1842.

“...aquela perpétua e sutil alteração da lingua-
gem, palavras perpetuamente justapostas em
combinações novas e surpreendentes.”

T. S. Eliot, *Selected Essays*, 1917-1932.

ALGUMAS TENDÊNCIAS estéticas, reunidas sob o rotulo único de pós-modernismo, vêm dominando a vanguarda arquitetônica internacional.[1] Sem dúvida, os centros de difusão são os Estados Unidos e, secundariamente, alguns países europeus, em especial a Itália. No caso americano, a retomada de investimentos em construção civil nos últimos cinco anos criou, por questões de marketing, uma demanda de invenções formais.[2] No caso europeu, o tema dominante é a preservação arquitetônica; os projetos de reabilitação urbana e de reutilização de edifícios antigos não só favorecem uma sensibilidade maior para valores atemporais da arquitetura, como se ajustam estrategicamente ao movimento ecológico.

Em arquitetura, porém, explicações econômicas e políticas são necessárias mas não suficientes. É preciso encontrar também no próprio ambiente da prática profissional e na crítica especializada causas que alimentem e razões que esclareçam as alterações que se verificam em uma estética dominante.

A estética do modernismo teve como axioma

central o estabelecimento de uma linguagem arquitetônica suposta racional em relação à técnica contemporânea e suposta ética em relação ao corpo social. A principal consequência foi a prescrição e adoção de formas geométricas arbitrárias quanto às convenções vigentes e até quanto às necessidades efetivas de construção e uso.

Em comparação, o pós-modernismo representa o estabelecimento de uma linguagem aposta tecnicamente ao objetivo construído e que se pretende estética quanto aos temas sociais.

[3] A lógica de seu código formal, fundado no emprego de precedentes, é supra-social ou, em outras palavras, meta-arquitetônica. Os recursos formais comumente utilizados – a inspiração na arquitetura não erudita (primítiva, *folk*, popular, comercial, *kitsch*, *pop* etc.), o retorno à linguagem modernista dos anos 20, o reaproveitamento de elementos ornamentais de outros estilos eruditos – afastam-se radicalmente do código moderno devido a seu decorativismo explícito.[4] Quanto aos recursos técnicos, são empregados os meios correntes na

indústria da construção; as formas pós-modernas não são resultado de técnicas ou materiais inéditos.

Considerando-se esses dois níveis, formal e técnico, o pós-modernismo é um 'historicismo', ainda que seus postulados, assim como os do modernismo, sejam a-históricos.^[5] E tal historicismo é, ao mesmo tempo, uma oposição teórica aos dogmas modernos e uma solução prática para a geração de formas arquitetônicas. Examinemos primeiro as questões de conteúdo. No segundo pós-guerra, o tecnicismo futurista do movimento moderno metamorfoseou-se em um utopismo irrealista ou em tecnolatria, como mostram, por exemplo, as propostas do grupo Archigram e do Metabolismo japonês.^[6] O processo de formalização, revelado o seu caráter instrumental na divisão técnica do trabalho, não pode mais ser sustentado por justificativas de cunho social.^[7] Os compromissos com o progresso técnico, já bastante desgastados devido aos desmandos com o meio ambiente, perdem definitivamente sua razão de ser diante da constatação de que qualquer forma é passível de industrialização, qualquer forma pode ser executada em qualquer material, qualquer função pode ser adaptada a qualquer forma e vice versa etc.

O caos urbano e a carência de habitações dignas – as pragas da sociedade industrial, cuja erradicação constituía justamente o fundamento moral da arquitetura moderna – foram erradicados (nos países desenvolvidos, é claro) não por força de uma política arquitetônica. A grande maioria da população americana mora em *mobile homes* ou em *bungalows* pré-fabricados. A primeira solução é da competência de um ramo especializado da indústria automobilística; a segunda segue uma tradição construtiva colonial que se coaduna até mesmo geneticamente ao modo de produção capitalista.^[8] Ambas, igualmente, independem de projetos arquitetônicos convencionais.^[9] Entre parênteses, note-se que é a valorização desse gênero de arquitetura que inspira as vertentes *pop* e comercial do pós-modernismo.^[10]

Quanto às propostas do movimento moderno para sanar aqueles males – a revolução urbana e a habitação em série – já provaram sua impraticabilidade social. Apesar de a renovação urbana contribuir ativamente para a especulação imobiliária, sua falência adveio menos do repúdio à destruição que causa do que de seus altos custos, patentes após o embargo do petróleo.

^[11] A habitação em série, cujo reformismo já fora denunciado por Engels em 1872, tornou-se uma solução inaceitável em sociedades desenvolvidas, onde a qualidade de vida é fator político de peso.^[12]

Ultrapassadas as retóricas funcionalistas e racionalistas veiculadas pelos manifestos de entreguerras, agora todos (leia-se arquitetos de vanguarda) estão convencidos de que a arquitetura contemporânea está pelo menos defasada em relação a outros campos da produção cultural. Paralelamente a esta crise de ideologia, tão bem diagnosticada por Manfredo Tatufi em *Progetto e Utopia*, a arquitetura foi transformada, no âmbito universitário, em objeto de estudo em si.^[13] O conjunto apreciável de conhecimentos imanentes acumulados em estudos acadêmicos nos últimos anos distingue-se da produção das décadas de 30 e 40 pela ausência de partisanismo quanto à afirmação da validade da 'nova arquitetura'. As verdades do modernismo ficaram obsoletas e a tese determinista da inevitabilidade histórica de sua estética, modelarmente exposta por Nikolaus Pevsner em *Pioneers of Modern Design* (1936), não esta mais em voga.^[14] Hoje, as criações mais ubíquas do modernismo – as *glass boxes*, derivadas do plasticismo miesiano, e o brutalismo, derivado da máxima corbusiana "arquitetura ou revolução" levada a seus extremos metafóricos – são alvo de intensa crítica.^[15] Entretanto, não se deve supor que a crítica da arquitetura moderna seja um fenômeno original.^[16] Mesmo sem considerar a postura antimodernista nos meios profissionais por toda a primeira metade do século (a qual foi sumariamente ignorada pelos historiadores, por ter sido sempre considerada reacionária), a simples análise dos temas e discussões dos CIAMs, de 1928 a 1956, permite verificar que entre os 'modernos' jamais existiu concordância doutrinária.^[17] Mas o que aqui nos interessa é constatar que a crítica articulada a partir dos anos 60 se caracterizou pela mudança de ênfase das questões ditas técnicas – de função e racionalidade construtiva – para dar lugar a inquirições sobre as relações entre espaço construído e sociedade, dentro de uma perspectiva cultural.

Foi na Europa que primeiro se manifestou de modo sistemático esse tipo de análise e julgamento arquitetônico, sob a forma de um 'novo humanismo' de tonalidades antitecnológicas e nuanças irracionalistas. "O responsável

pela crítica mais consistente e significativa da arquitetura moderna como parte inseparável do Iluminismo” é Aldo van Eyck, representante do estruturalismo holandês.[18] O neo-racionalismo italiano, que deu origem ao grupo Tendenz, contribuiu com os estudos sobre tipologias de edifícios e morfologias urbanas, instrumentos úteis nas políticas preservacionistas.[19] Outro momento relevante foi a crítica da Gesamtkunst, desenvolvida na Hochschule für Gestaltung (HfG), de Ulm, como reação ao fanatismo ergonômico que dominava aquela escola desde a sua fundação em 1951.[20] Sob a égide da semiótica, esses desenvolvimentos contribuiriam para uma síntese europeia pós-moderna de sabor próprio, *soi-disant* vernacular, mas que se caracteriza de fato pelo recrudescimento da aplicação da estética modernista dos anos 20. O resultado é uma espécie de ‘hiperexpressionismo’, como exemplificado nas obras de, entre outros, Aldo Rossi, Bruno Reichlin e Fabio Reinhardt, Hans Hollein, Mario Botta, Herman Hertzberger e Leon Krier. Mas foi nos Estados Unidos que o pós-modernismo surgiu com vigor. Alguns antecedentes ajudam a compreender a especificidade do contexto arquitetônico americano em relação a outros países ocidentais. Inicialmente, deve-se considerar a existência naquele país, desde meados do século passado, de uma tradição ‘moderna’ nacional, que vai de Richardson a Wright, passando por Sullivan, os irmãos Greene e Buckminster Fuller.[21] Resultado: por um lado, resistências à aceitação incondicional do movimento moderno europeu para além da defesa do classicismo e, por outro, o desenvolvimento de arquiteturas eruditas marginais às tendências internacionais, como a obra de Bruce Goff.[22] Outro fator de grande importância foi a persistência tenaz do sistema de ensino acadêmico até fins da década de 40, situação só comparável com o que se passou na própria École des Beaux-Arts de Paris.[23] Por fim, deve-se considerar que os ideais políticos, de orientação comunista ou ao menos socialistas, que inspiravam os arquitetos europeus, nunca foram completamente assimilados pelos americanos, voltados para uma ideologia democrática ou para questões meramente formais. Acolá, o movimento moderno converteu-se no *international style*. [24] A manifestação estética americana que mais se aproxima da doutrina modernista, em especial da *Neue Sachlichkeit*,

foi a política artística do New Deal, proposta sobre os escombros da Grande Depressão de 1929.[25] Mas na década de 50, – após a conquista do controle da economia mundial pelos Estados Unidos – a pintura realista é superada pelo abstracionismo expressionista e o funcionalismo proletário da WPA (Works Progress Administration, posteriormente Work Projects Administration) por uma arquitetura triunfalista, como mostram os projetos de Louis Kahn e Philip Johnson daquele período.[26]

O movimento moderno, entretanto, viria a influir profundamente na arquitetura americana, e isso não só através de seus exemplos e postulados, mas devido também à imigração maciça de arquitetos europeus durante e após a guerra. Os principais expoentes do modernismo foram se estabelecer justamente nas universidades, o que afetou diretamente o ensino da arquitetura. A médio prazo, o sistema *beaux-arts* foi desmantelado. Em seu lugar foram desenvolvidas algumas linhas de ensino – como o pragmatismo gropiusiano de Harvard e o formalismo de Yale – bastante frágeis do ponto de vista teórico, se comparadas com aquela disciplina acadêmica que vieram a substituir.[27]

E foi também nas instituições de ensino que, anos depois, o corpo teórico do modernismo passou a ser examinado criticamente, principalmente em termos da história social e da antropologia cultural (as quais inevitavelmente tratam da técnica, do modo de produção, da configuração especial e mesmo dos significados simbólicos da atividade de construção).[28] Essa tendência foi reforçada pela contribuição dos museus de arte, instituições ricas, com tradição de pesquisa historiográfica e com amplos meios de divulgação. Não é por acaso que inúmeros arquitetos pós-modernos são também *dublês* de professores universitários.[29]

Nesse quadro pode-se perceber como, a partir da revisão crítica dos ‘postulados modernos’, emergiram os principais conteúdos que informam o pós-modernismo. Porém, como novos conteúdos só podem ser aproveitados quando passíveis de formalização, a questão da forma arquitetônica – que devemos examinar agora – não pode ser resolvida apenas pelo recurso a disciplinas tradicionalmente alheias à propedêutica da arquitetura.

Se fosse possível individualizar os eventos que balizaram o surgimento do pós-modernismo como resposta a esse impasse da forma arquitetônica, escolheria o lançamento em

1966 do livro *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi, e a realização em 1975 da exposição ‘The Architecture of The École des Beaux-Arts’, no Museu de Arte Moderna de Nova York.[30] A meu ver, entre esses dois momentos ficou visível – não só em textos de crítica, mas também em projetos e obras construídas – a gradual substituição da ‘engenharia social’ pelo esteticismo como fonte de inspiração dos códigos formais da vanguarda arquitetônica.[31]

Venturi apela para a arquitetura erudita do passado para exemplificar, no mais completo vácuo social e histórico, os atributos da ‘boa arquitetura’: ‘complexidade’, ‘contradição’, ‘ambos’ ao invés de ‘ou’, ‘controle e espontaneidade’ (*sic*), ‘ambigüidade’ etc..[32] Basta examinar os arquitetos que admira, como Michelangelo, Vanbrugh, Lutyens, Hawksmoor e Soane (aqui citados na ordem da frequência com que aparecem no texto) para se perceber a preferência de Venturi pelo maneirismo. Ou seja, aquele gênero particular do classicismo caracterizado justamente pela perversão da lógica e transparência do código clássico.

O extravagante racionalismo francês do século 18 está, sintomaticamente, ausente do livro. Isso porque sua simplicidade geométrica não se ajusta aos objetivos da análise de Venturi: a discussão de quais os elementos que tornam satisfatória, em si, a aparência de obras de arquitetura (vistas, de preferência, em fotografias frontais). Seu lema, “*less is a bore*”, ainda que seja um argumento ferino contra o reductionismo plástico do modernismo, não deixa de ser uma palavra de ordem formalista.[33] E, quando estetas se rebelam, a crise de ‘forma’ e ‘conteúdo’ é aguda.

Na verdade, Venturi recorre à história da arquitetura não como disciplina sistemática, mas como dispensário de formas em sua especulação sobre os rumos do processo de formalização. Nisso residem a sua fraqueza epistemológica e a sua vitalidade arquitetônica. A exposição sobre a École des Beaux-Arts complementa o arrolamento de Venturi ao permitir o contato direto com outra metodologia institucional de projeto que não a moderna. Nessa acepção, o pós-modernismo é nostalgia e sua poética emerge do lirismo com que a pátina do tempo acaba por marcar as produções do passado. A recuperação da tradição, essência romântica dessa arquitetura, contrasta, por exemplo, com o historicismo gótico de um

Viollet-le-Duc, cuja lógica reside mais no anseio por uma edificação racional do ponto de vista da técnica construtiva do que na idealização da Idade Média.[34]

Segundo T. S. Eliot – conforme citado por Venturi – é preciso compreender que “[a tradição] traz consigo, em primeiro lugar, o sentido histórico... este sentido histórico, que é um sentido do atemporal, do temporal e de ambos juntos, fazendo um escritor mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade...”[35] Em tal concepção, o artista (e o arquiteto) encontra seu lugar não na sociedade em que vive ou na classe social a que pertence, mas em uma romântica linha de descendência própria ao universo da arte, corporificada na “tradição”. Não se trata, porém, de uma tradição local e simplória, mas sim de um processo ideal que pode ser aprendido e apreciado apenas por aqueles sensíveis à qualidade de temporalidade e atemporalidade; enfim, por aqueles que pertencem ao pequeno grupo que compreende tais sutilezas. Não é sem razão que Tom Wolfe chamou os arquitetos pós-modernos de escolásticos.[36]

Assim como as artes plásticas poucas décadas atrás, a arquitetura de vanguarda transformou-se em uma metáfora sobre si mesma, cujo significado é acessível apenas a uma casta de iniciados. Parafraseando Leo Steinberg, “seja lá o que for, toda grande arquitetura é, antes de mais nada, um discurso sobre arquitetura”. [37] E o veículo por excelência desse discurso é o desenho. Este, de mediação técnica entre concepção e realização, passou a ser finalidade. O *ethos* do pós-modernismo está na ênfase dada, não à obra construída, mas à sua representação. Tal interesse transparece no grande número de exposições de desenhos arquitetônicos realizadas nos últimos anos. Para listar apenas as de maior repercussão: a citada exposição sobre a École des Beaux-Arts e a mostra de projetos de Le Corbusier (1978), ambas no MOMA; a inauguração, em 1977, do Cooper-Hewitt Museum of Design de Nova York, com a mostra do projeto de Nash para o Pavilhão de Brighton (exemplo precursor de *royal camp*); as exposições para venda de desenhos de projetos pós-modernos na Galeria Leo Castelli, também em Nova York (incidentalmente, a galeria onde a *pop art* foi lançada comercialmente em fins dos anos 50); as várias exposições que têm sido apresentadas na Architectural Association e no Royal Institute of British Architects, em Londres (resultado na

publicação de catálogos valiosos pela diversidade de temas e riqueza iconográfica). O desenho de arquitetura foi transformado em mercadoria em si, para além de seu valor de troca como “caminho obrigatório para a extração da mais valia”. [38] Fica assim revelado outro valor de troca mais sutil, na medida em que aparece como valor de uso – como “belo desenho”. Por sua vez, esse belo desenho afeta a outra mercadoria, a arquitetura, que passa a corresponder ao pitoresco (isto é, pictórico) de sua gênese. Abandonada a pretensão de racionalidade do modernismo, uma arquitetura eminentemente ornamentada como a vitoriana oferece um paradigma formal tentador, principalmente em uma sociedade afluyente, cansada do ascetismo obreiro do estilo internacional e disposta a pagar pela diferença. [39] Reduzido o fenômeno “arquitetura”, em âmbito erudito, a um exercício formal de projeto, a forma arquitetônica passa a resultar da opção, primariamente individual, por determinados códigos autorizados. [40] Quando códigos em vigor perdem sua legitimidade, criam-se novos; ou ajustam-se os existentes, pragmaticamente, às expectativas da ocasião. Diante do impasse colocado pela insuficiência do corpo teórico moderno, torna-se também insuficiente e insatisfatória a sua racional geradora de formas e, portanto, o seu código formal. Na tentativa de introduzir novos conteúdos – no caso, a recuperação da tradição, em contraposição à obliteração impiedosa da especificidade cultural e do passado, defendida pelo movimento moderno –, encontram os arquitetos de vanguarda a técnica historicista de projetar.

E encontraram também sua redenção. Afinal, se deixarmos de lado a defesa intransigente do modernismo e considerações superficiais sobre modas passageiras (como caracterizar o que seja “passageiro” em arquitetura?), poderemos perceber que o pós-modernismo trouxe um brilho, inusitado nestas últimas décadas, para a produção arquitetônica da elite. [41] Mesmo que não represente uma revolução estética nos moldes do movimento moderno, sua linguagem exige uma revalorização da cultura arquitetônica e exerce uma influência libertadora no meio profissional, graças à rejeição do reducionismo formal e material.

Vejamos um exemplo: o projeto de Philip Johnson para a sede da ATT, o ex-maior monopólio americano. O furor causado quando de sua apresentação em 1977 resultou da presença de

elementos decorativos; após mais de trinta anos de hegemonia da geometrização moderna, um de seus mais insígnos representantes projeta um edifício cuja feição mais conspícua é um frontão clássico.

O frontão Chippendale – motivo quinhentista de Vignola, transformado em mobiliário pela fleumática compulsão ao classicismo que dominou a arquitetura inglesa a partir do século 17 – foi uma exigência expressa do cliente. Em entrevista ao *New York Times*, Johnson esclarece que a direção da ATT encomendou, ao invés das obsoletas coberturas planas modernas, algo que destacasse a presença de sua sede no *skyline* nova-iorquino. [42] Mas o projeto possui outro importante elemento historicista, o grande pórtico do andar térreo – outro motivo quinhentista, este de Paládio, inspirado na arquitetura monumental romana e marca registrada do pós-modernismo americano – é coerente com a parte superior do edifício. Essa consistência estilística, tema que aquecia os debates anti-ecléticos do século passado, é uma disciplina há muito esquecida pelos arquitetos e que retorna com o pós-modernismo.

Ao contrário das *glass boxes*, caracterizadas pela volumetria, no edifício da ATT a relação de cheios e vazios típica do modernismo foi invertida e a marcação da seqüência de janelas esta francamente exposta. Trata-se de um projeto clássico, mas de um classicismo específico, inspirado no estilo de Schinkel. [43] Neste caso, porém, a composição monumental de grande massas, a articulação regular das superfícies e a simplificação ornamental são realçadas ainda mais pelo recurso à estilização *art-deco*, que não deixa de ser um “gosto moderno”.

Estamos diante da gênese da quarta geração do arranha céu americano: a primeira representada pela Escola de Chicago; a segunda, pela arquitetura *art-deco*; e a terceira, pelas estruturas de aço revestidas por cortinas de vidro. [44] A solução comumente adotada pelos pós-modernos é o reaproveitamento do *art-deco*, justamente o estilo que nos anos 20 e 30 contribuiu para a definição do perfil de Nova York, com edifícios como o Chrysler, o Chanin, o Graybar e o Empire State. Vejam-se as obras pós-modernas mais publicadas: a Transco Tower (Houston), também de Johnson; o edifício Portland (Portland) e o Humana Hospital (Louisville), ambos de Michael Graves; o North Western Terminal (Chicago), de Helmut Jahn. Na outra vertente, os projetos de Peter Eisenman, como

as residências III e IV, da Architectonica, como o Hennesley Center e The Atlantis (Miami), ou os de William Perderse, como o 333 Wacker Drive Building (Chicago), são reminescentes de Rietveld, Lurçat, Mendelsohn e mesmo Le Corbusier, ampliados para uma escala gigantesca. Entre estes dois extremos – o historicismo estilizado do neo-*art-deco* e o neomodernismo dos anos 20 –, seja em grandes ou pequenas obras (como a residência em Westchester, de Robert Stern), a tendência é clara: historicismo, impacto visual, monumentalidade, efeitos pitorescos e de massa, uso de cores fortes e materiais brilhantes, e eventual decoração aplicada, ainda que sem abandono da fórmula “estrutura e vedação”.

Quanto à vertente vernacular da vanguarda, em todas as suas diferentes configurações, repete uma metarquitectura semelhante, que recorre a teorizações estruturalistas sobre a natureza do “texto” e do “contexto” como referência para a arquitetura. Mesmo sendo a mais “democrática” das manifestações pós-modernas, passa também pelo crivo do gosto e não dispensa o aval do *establishment* intelectual. O primitivismo possui uma linhagem impecável, com raízes no esteticismo *fin-de-siècle* e aceitação definitiva graças ao cubismo; o *kitsch* foi sancionado por uma série de estudos eruditos e transformado em tema de *expertise*; as formas *pop* e comercial, antes de chegarem à arquitetura, já haviam sido depuradas de conotações populares pelo mercado de arte que glorificou Jasper Jones, Rauschenberg e Warhol. [45] Esgotado o campo de validade das legitimacoes que sustentaram por mais de sessenta anos a prática arquitetônica erudita, assiste-se hoje ao surgimento de uma arquitetura que não configura um “estilo novo”, no sentido convencional da expressão, mas que se serve da elaboração de atributos de estilos preexistentes. [46] Com o risco de simplificar demais, pode-se dizer que esta arquitetura “pós-moderna” é o produto de uma teoria esotérica, articulada a partir da década de 60 por alguns grupos intelectuais europeus e em algumas escolas de arquitetura americanas (em especial a de Filadélfia e a de Princeton), ao abrigo do estruturalismo. Com tal *background* ideológico não é surpreendente que prescreva a substituição do reformismo modernista por um discurso convenientemente apolítico e uma prática inescapavelmente estetizante, onde o popular e o erudito só se encontram mediados pela academia.

Assim como outros movimentos vanguardistas, o pós-modernismo demonstra como, no universo da divisão técnica do trabalho, manifestações artísticas podem contribuir como novas justificativas estéticas para a manutenção de uma velha ordem social. Como tal, seu irracionalismo é mais um exemplo do ocaso do cientificismo que permeia a ideologia burguesa neste fim de século. ■

NOTAS

- *. Este artigo já estava concluído quando li *The Language of Post-Modern Architecture* (Rizzoli, 1977), de Charles Jencks, e *United States of America* (in Warren Sanderson, ed., *International Handbook of Contemporary Developments in Architecture*, Greenwood Press, 1981), de Eugene Johnson. O livro de Jencks, que divulgou o rótulo “pós-modernismo” e deu destaque internacional para a arquitetura americana dos anos 70, oferece uma leitura marcada pela originalidade na escolha de obras em geral esquecidas nos manuais. O elitismo do autor é assumido: logo na introdução, desinibidamente afirma que “um edifício pós-moderno é... aquele que fala em pelo menos dois níveis ao mesmo tempo: para outros arquitetos e uma minoria interessada que se preocupa com significados especificamente arquitetônicos, e para o público em geral ou os usuários locais...” (p. 6). O artigo de Johnson oferece uma caracterização clara das origens do pós-modernismo nos Estados Unidos.
- **.. Publicado originalmente como: Sylvia FICHER, Anotações sobre o Pós-Modernismo, Projeto, n. 74, pp.35-42, abr. 1985. Esta reedição do texto complementa a entrevista na revista mdc 4 em: <http://www.mdc.arq.br/mdc/mdc04/mdc04.htm>
1. Apenas como índices, consideremos as premiações anuais da *Progressive Architecture* na categoria de projetos arquitetônicos. Em 1982 foram atribuídas apenas catorze menções; destas, nove são pós-modernas (PA, jan. 1983). Em 1983 foram atribuídos quatro prêmios e treze menções: os quatro projetos premiados são pós-modernos; das treze menções, oito são pós-modernas (PA, jan. 1984). No entanto, o pós-modernismo é considerado por muitos críticos, inclusive o júri de premiações daquela revista, um modismo: “Este ano, por exemplo, os jurados... tinham pouca simpatia pelos exemplos mais flagrantes de pós-modernismo” (*op. cit.*, p.88).
2. O artigo “The Sky is the Limit” (*Newsweek*, 8/11/1982), de Douglas Daris e Maggie Malone, apresenta um quadro da retomada da construção civil em larga escala nos Estados Unidos e da importância do pós-modernismo do ponto de vista comercial.
3. A questão da estetização da política foi discutida por Walter Benjamin em 1936, no famoso ensaio “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica” (*in Discursos Interrumpidos*, Taurus, 1973, pp. 15-57).
4. Projetos modernos também possuem elementos decorativos, porém introduzidos veladamente, sob uma aparente lógica construtiva ou funcional. Em especial após a Segunda Guerra Mundial, inúmeros arquitetos modernos passaram a adotar uma série de soluções, tais como marquises recortadas, *brise-soleils* desnecessários ou inúteis do ponto de vista da insolação, pilares de formas bizarras etc., cuja razão de ser é, antes de mais, nada decorativa.
5. “Historicismo”, em arquitetura, refere-se à reutilização de elementos formais de estilos prévios; “postulados a-históricos” implica a aceitação de um conjunto de regras de projeto considerado universal ou “correto” em si, aplicável a qualquer situação, independentemente de considerações de ordem social e histórica. O classicismo, por exemplo, funda-se em um cânone organizado a partir de colunas e entablamentos, as ordens da arquitetura. No caso do modernismo, afirmações tais como “a forma segue a função” ou “menos é mais” são consideradas critérios finais de qualidade arquitetônica.
6. Kenneth Frampton, *Modern Architecture, A Critical History*,

- Oxford University Press, 1980, pp. 281-84.
7. Sérgio Ferro, *O Canteiro e o Desenho*, Projeto, s.d.
 8. James Martson Fitch, *American Building, The Historical Forces that Shaped it*, Schocken, 1966, pp. 9-11, 60 e 121.
 9. Casas pré-fabricadas e *trailers* requerem, obviamente, um projeto; esse, entretanto, não é realizado pelos mesmos profissionais que tratam de “obras de arquitetura”. Sobre a divisão técnica entre projetistas populares e eruditos, ver Tom Wolfe, *The Kandy-kolored Tangerine-flake Streamline Baby*, Farrar, Straus, Giroux, 1965.
 10. Ver, por exemplo, Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, 1972.
 11. A renovação urbana no Brasil teve seu apogeu com a política econômica dos anos do “milagre”. Em São Paulo, o edifício Mendes Caldeira foi implodido em 1970, como parte das vastas demolições que foram consideradas necessárias para a construção do sistema de metro da cidade.
 12. Friedrich Engels, *A questão do alojamento*, Cadernos para o Dialogo 3, 1971. O repúdio pela habitação em série é exemplificado pela implosão, em 1972, de parte do conjunto habitacional de Pruitt-Igoe (projeto de Minoru Yamasaki, concluído em 1955), em St. Louis, devido aos problemas sociais que facilitava, como os altos índices de assaltos e estupros em suas extensas áreas comuns (T. Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, Farrar, Straus, Giroux, 1981, pp. 80-82).
 13. Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, Laterza, 1973.
 14. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Penguin, 1976 (1ª edição: *Pioneers of the Modern Movement*, Faber & Faber, 1936). “Razões da Nova Arquitetura” (*Revista da Diretoria de Engenharia*, nº 1, v. 3, p. 3-9, jan. 1936), de Lúcio Costa é um dos primeiros ensaios a apresentar esse tipo de análise. Lúcio Costa interpreta a história da arquitetura ocidental como um processo natural e inexorável em direção ao programa proposto por Le Corbusier em *Vers une Architecture* (Crès, 1923). Sobre a importância propagandística do livro de Pevsner, ver David Watkin, *The Rise of Architectural History*, The Architectural Press, 1980, pp. 170-71.
 15. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 10. Em *Form Follows Fiasco, Why Modern Architecture Hasn't Worked* (Little, Brown, 1977), Peter Blake sintetiza as principais restrições apontadas pelos críticos. O autor, conhecido por seus trabalhos apologéticos sobre a arquitetura moderna, faz de seu livro uma autocrítica: como explica no prefácio, “este livro é, em grande parte, uma denúncia – das ofuscantes falácias propostas pelo Movimento Moderno e daqueles que, como eu, as engoliram e mesmo as promoveram em seu todo” (p. 7).
 16. Tanto quanto saiba, os primeiros ensaios a analisar a teoria da arquitetura como, discurso ideológico são “Le Corbusier e o Imperialismo” (*Fundamentos*, nº 17, jan. 1951) e “Os Caminhos da Arquitetura Moderna” (*Fundamentos*, nº 24, jan. 1952), ambos de J. B. Vilanova Artigas. A esses dois trabalhos semanais segue-se *Le Origini dell'Urbanistica Moderna* (Laterza, 1963), de Leonardo Benevolo, espécie de revisão crítica de sua *Storia dell'Architettura Moderna* (Laterza, 1960).
 17. A guerra entre “historicistas” e “modernistas” foi sempre relatada do ponto de vista dos vencedores, isto é, o movimento moderno. No Brasil, o primeiro grande embate se deu em 1931 – quando da indicação do modernista Lúcio Costa para a direção da “acadêmica” Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro – e foi vencido pelos acadêmicos, em especial o arquiteto Archimedes Memória, que assumiu a direção da escola ainda naquele ano. Da revanche saiu vencedor o modernismo, graças a duas ações quase simultâneas, em 1936: a reforma de ensino da ENBA e a anulação do resultado do concurso para a sede do recém-criado Ministério da Educação e Saúde. Sobre os CIAMS, ver, por exemplo, *Congrès International d'Architecture Moderne* 8, 1952, *The Heart of the City, Towards the Humanisation of Urban Life* (Jaqueline Tyrwhitt, Josep L. Sert, Ernesto N. Rogers, ed.), Lund Humphries, 1952.
 18. K. Frampton, *op. cit.*, p. 273. Os trabalhos mais conhecidos de van Eyck são “The Interior of Time” e “A Miracle of Moderation” (com Paulo Parin e Fritz Morgenthaler), publicados em Charles Jencks e George Braid, ed., *Meaning in Architecture*, Barrie & Jenkins, 1969, e “The Wheels of Heaven”, em *World Architecture*, nº 3, pp. 121-29, 1966.
 19. Sobre o neo-racionalismo, ver Aldo Rossi, *L'Architettura della Città*, Marsilio, 1966, e Giorgio Grassi, *La Costruzione Logica dell'Architettura*, Marsilio, 1967.
 20. Ver Tomás Maldonado e Gui Bonsiepe, “Science and Design”, *Ulm*, nº 10-11, pp. 10-29, maio 1964, e Claude Schnaidt, “Architecture and Political Commitment”, *Ulm*, nº 19-20, pp. 27-34, ago. 1967.
 21. A bibliografia sobre o tema é extensa. Apenas como indicação: Henry-Russell Hitchcock, *The Architecture of H. H. Richardson and his Time*, The MIT Press, 1966, e *19th and 20th Century Architecture*, Pelican, 1977; Peter Blake, *Frank Lloyd Wright, Architecture and Space*, Pelican, 1960; Carl W. Condit, *Rise of the Skyscraper*, The University of Chicago Press, 1952; Karen Current, *Greene and Greene, Architects in the Residential Style*, Morgan & Morgan, 1974; Syeue Mottel, *The Improbable Dome Builders*, Drake, 1973.
 22. Ao contrário do que ocorreu nos Estados Unidos, a aceitação do movimento moderno no Brasil foi relativamente fácil. As razões e conseqüências de tal fato são discutidas em “Arquitetura pelo Avesso” (*Arte em Revista*, nº 7, pp. 71-5, ago. 1983), de Anne Marie Summer. Sobre Bruce Goff: David DeLong, *The Architecture of Bruce Goff, Buildings and Projects, 1916-1974*, Garland, 1977, e *Architectural Design*, nº 10, v. 48, 1978.
 23. Sobre o ensino de arquitetura nos Estados Unidos: Spiro Kostof, ed., *The Architect, Chapters in the History of the Profession*, Oxford University Press, 1977, cap. 8, 9 e 11, e Paul Rudolph, “Architectural Education in America” (*The Voice of America, Forum Lectures, Architecture*, s.d., pp. 64-8). Sobre a crise do ensino acadêmico francês, Donald E. Drew, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, Princeton University Press, 1980, cap. 4.
 24. Henry-Russel Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style, Architecture since 1922*, Norton, 1932. Foi este livro que emprestou seu título ao modernismo nos Estados Unidos e simultaneamente o expurgou de quaisquer conotações políticas ao descrever as obras dos principais arquitetos do movimento moderno em termos apenas formais.
 25. K. Frampton, *op. cit.*, p. 242.
 26. Romaldo Giurgola e Jaimini Mehta, *Louis I. Kahn*, Artemis, 1975; Charles Noble, *Philip Johnson*, Thames & Hudson, 1972.
 27. Paul Rudolph, *op. cit.*
 28. Os resultados desse enfoque podem ser apreciados em inúmeros trabalhos: Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, 1964, e *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, 1979; Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects*, Doubleday, 1964, e *The Prodigious Builders*, Harcourt, Brace & Jovanovich, 1977; Amos Rapoport, House, *Form and Culture*, Prentice Hall, 1969; *Shelter*, Shelter Publications, 1973; Paul Olivier, ed., *Shelter, Sign & Symbol*, Barrie & Jenkins, 1975.
 29. Robert Stern e Romaldo Giurgola são professores na Universidade de Columbia; Charles Moore foi diretor da escola de arquitetura de Yale. Formado por Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduck, Richard Meier e Charles Gwathmy, o *New York five* – ou *whites*, como ficaram conhecidos devido ao revivalismo da obra de Le Corbusier que iniciaram nos primeiros anos da década de 70 – é típico: Eisenman fundou e dirige o Institute for Architectural and Urban Studies e Hejduck dirigiu a Cooper Union School of Architecture, onde ainda leciona (Colin Rowe, *Five Architects*, Oxford University Press, 1972).
 30. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, 1966, e Arthur Drexler, ed., *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, The Museum of Modern Art, 1977. Como seu “Gentle Manifesto” e a apoteótica introdução de Vincent Scully (Scully considera o livro de Venturi a obra teórica mais importante para a arquitetura ocidental desde *Vers une Architecture*, de Le Corbusier), o primeiro destes livros é extremamente elucidativo quanto a estética pós-moderna, apesar de um tanto repetitivo em seus exemplos. O papel

de Virgílio, no roteiro arquitetônico de Venturi, é desempenhado por Kahn, cujas opiniões sobre arquitetura são constantemente lembradas; entretanto o arquiteto mais citado é Le Corbusier e a obra, sua Ville Savoye.

31. A arquitetura moderna pode ser compreendida a partir da idéia do projeto arquitetônico como instrumento de aprimoramento social ou do “mito do determinismo físico-espacial, no sentido de que o desenho, qual uma *engenharia social*, pode transformar os comportamentos do homem e da própria sociedade” (A Formação dos Recursos Humanos para o Planejamento Urbano”, 1974, em Miguel Pereira, *A arquitetura e os caminhos de sua explicação*, Projeto, 1984, pp. 87-106).
32. “Eu não faço qualquer tentativa de relacionar a arquitetura com outras coisas... Tento falar da arquitetura mais do que em torno dela” (R. Venturi, *op. cit.*, p. 20).
33. *Ibid.*, p. 25.
34. “Viollet-le-Duc and the Rational Point of View”, em John Summerson, *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*, Norton, 1963, pp. 135-58.
35. R. Venturi, *op. cit.*, p. 19.
36. T. Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, p. 103 e ss.
37. “Whatever else it may be, all great art is about art”, citado em T. Wolfe, *The Painted Word*, Bantam, 1978, p. 81.
38. S. Ferro, *op. cit.*, p. 11.
39. T. Wolfe, *From Bauhaus to Our House*, pp. 3-7.
40. Esse processo se inicia, *grosso modo*, na Renascença e faz parte do esforço de valorização, na estratégia classista da divisão técnica do trabalho, da atividade artística. Rudolf e Margot Wittkower examinam a questão detalhadamente em *Born under Saturn, The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Norton, 1969.
41. “A Funny Thing Happened” (*AIA Journal*, pp. 66-8, jan. 1980), de James M. Fitch, é um exemplo da indignação causada pelo pós-modernismo.
42. Paul Goldberg, “The New Age of Phily Johnson”, *New York Sunday Times Magazine*, 14/05/1978, pp. 26-7 e 65-73.
43. H-R Hitchcock, *19th and 20th Century Architecture*, cap. 1 e 2.
44. Existe uma longa bibliografia sobre o assunto. Apenas como indicação: Manfredo Tafuri e outros, “Vie et Mort des Gratte-ciels”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n° 178, pp. 1-64, mar./abr., 1975, e C. Condit, *op. cit.* Sobre a art-deco: Don Vlack, *Art Deco Architecture in New York, 1920-1940*, Harper & Row, 1974.
45. Sobre a influência da arte dita primitiva na pintura européia: H. H. Amason, *A History of Modern Art*, Thames & Hudson, 1969. Sobre o *kitsch*: Gillo Dorfles, ed., *Kitsch, an Anthology of Bad Taste*, Studio Vista, 1969, e Abraham Moles, *Le Kitsch, l’Art du Bonheur*, Mame, 1971. Sobre *pop art*: Hilton Kramer, *The Age of the Avantgarde*, Secker & Warburg, 1973.
46. O surgimento de um “estilo novo”, ou seja, a criação de um repertório decorativo original, foi tema dominante na teoria arquitetônica do século 19. Em nosso século, arquitetos e teóricos consideraram a polêmica sobre quais os mecanismos sociais que regulam o aparecimento de formas arquitetônicas inéditas definitivamente encerrada com o advento do movimento moderno. Ver John Summerson, *Victorian Architecture in England, Four Studies in Evaluation*, Norton, 1970.