
ARQUITETURA MODERNA^e *pós* MODERNA

Juergen Habermas

Tradução: Carlos Eduardo Jordão Machado

Conferência proferida por Habermas por ocasião da abertura da exposição *A Outra Tradição — Arquitetura em Munique de 1800 à Atualidade*, em novembro de 1981. Publicada originalmente na revista *Der Architekt* n.º 2, 1982, e incluída posteriormente com acréscimos no livro *Die Neue Unübersichtlichkeit*, Frankfurt, 1985, pp. 11-29. Tradução feita do alemão a partir da versão de 1985.

Esta exposição oferece oportunidade para refletir sobre o sentido de um prefixo, pois toma partido, discretamente, no debate em torno do *pós-moderno* ou do *posterior* ao moderno na arquitetura. Com este "pós" querem os protagonistas se desfazer de um passado; à atualidade não podem ainda dar um novo nome, na medida em que para os reconhecíveis problemas do futuro não temos até agora nenhuma resposta. Fórmulas como "pós-ilustração" ou "pós-história" desempenham o mesmo papel. Gestos de despedida apressada como estes são adequados aos períodos de transição.

À primeira vista os "pós-modernos" de hoje apenas repetem o credo dos assim chamados "pós-racionalistas" de ontem. Leonardo Benevolo, excelente historiador da arquitetura moderna, caracteriza da seguinte maneira esta orientação pós-racionalista que se propagou precisamente no meio dos jovens arquitetos entre 1930 e 1933: "Uma vez reduzido o movimento moderno a um sistema de preceitos formais, supõe-se que a origem do mal-estar reside na estreiteza e no esquematismo de tais preceitos acredita-se que o remédio consista em mais uma mudança de tendência formal, em uma suavização

do tecnicismo e da regularidade, no retorno a uma arquitetura mais humana, mais cálida, mais livre e mais diretamente relacionada com os valores tradicionais. A crise econômica faz com que este debate se desenvolva em um tempo brevíssimo; a ditadura nazista que vem em seguida se encarrega de cortá-lo definitivamente e, ao mesmo tempo, atua como pedra de toque, mostrando abertamente quais soluções se acham ocultas por detrás da polêmica estilística¹. Não quero com isto sugerir nenhum falso paralelo, mas apenas lembrar que não é a primeira vez que a arquitetura moderna é dada como morta — e no entanto ela ainda vive.

1 L. Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19 und 20 Jahrhunderts*, 2 vol., Muenchen, 1978, vol. 2, p. 192.

Mas o prefixo que nos coloca diante de tais designações de estilo e de orientação não tem sempre o mesmo significado. O que é comum aos "ismos" que se formam com o prefixo "pós" é o sentido do *tomar distância*. Eles expressam uma experiência de descontinuidade, porém assumem posições diferentes em relação ao passado que distanciam. Com a palavra "pós-industrial", por exemplo, os sociólogos querem apenas dizer que o capitalismo *continuou a se desenvolver*, que os novos setores de prestação de serviços se ampliaram à custa do âmbito diretamente produtivo. Com a palavra "pós-empírico" os filósofos querem dar a entender que determinados conceitos normativos de ciência e de progresso científico foram *ultrapassados* pelas novas investigações. Os "pós-estruturalistas" querem *aperfeiçoar*, mais do que superar, o seu conhecido princípio teórico. Finalmente denominamos de "pós-vanguardista" a pintura contemporânea que utiliza livremente as formas de linguagem criadas pelo movimento moderno, ao passo que *abandona* as entusiásticas esperanças de uma reconciliação entre arte e vida.

Inicialmente a expressão "pós-moderno" designava novas variantes no interior do amplo espectro da modernidade tardia, isto ao ser aplicada nos Estados Unidos, durante os anos 50 e 60, às correntes literárias que se queriam diferenciar das obras do modernismo inicial². O pós-modernismo só se transformou em grito de guerra afetivamente carregado e diretamente político quando, nos anos 70, duas posições contrárias ganharam força de expressão, de um lado, os *neoconservadores*, que gostariam de se livrar dos conteúdos supostamente subversivos de uma "cultura espiritualmente hostil", em defesa do reavivamento das tradições; de outro, os radicais dentre os *críticos do crescimento econômico*, para os quais a Nova Construção (*Neues Bauen*) se havia tornado símbolo da destruição provocada pela modernização. Somente então os movimentos pós-vanguardistas, que ainda partilhavam inteiramente a posição teórica da arquitetura moderna — e que Charles Jencks, com razão, dava como representativos da "modernidade tardia"³ —, são tragados pela atmosfera de conservadorismo dos anos 70 e preparam o caminho para a rejeição intelectualmente lúdica mas provocativa dos fundamentos morais da arquitetura moderna⁴.

2 M. Koehler, Postmodernismus, in *Amerikastudien* 22, 1977, p. 8 ss.

3 Ch. Jencks, *Spaetmoderne Architektur*, Stuttgart, 1980.

4 *Die Sprache der Postmodernen Architektur*, Stuttgart, 1980.

Estes exemplos de expressões formadas com "pós" não esgotam o espectro das posições em relação a um passado do qual se quer tomar distância. Só o pressuposto é sempre o mesmo: experimenta-se uma descontinuidade, o distanciamento em relação a uma forma de vida ou de consciência na qual anteriormente se havia confiado de maneira *ingênua e irrefletida*.

Estas são as expressões com as quais a seu tempo Schiller e Schlegel, Schelling e Hegel tentaram compreender as experiências de descontinuidade de sua época. A era da Ilustração rompe definitivamente o *continuum* do presente com o mundo das tradições imediatamente vividas, dos legados tanto grego quanto cristão. A Ilustração, tornada histórica, não esperou o pensamento historicista do fim do século XIX para se fazer sentir. Por outro lado, os clássicos e românticos nascidos no século XVIII não se bastavam com a simples quebra de continuidade: queriam antes, através de uma *apropriação refletida* da história, encontrar o seu *próprio* caminho. É ainda este impulso da filosofia idealista da reconciliação (*Versöhnungsphilosophie*) que anima a busca de um estilo de construção novo e sintético, estilo este que dominou na primeira metade do século XIX⁵. O concurso através do qual Maximiliano II da Baviera, em 1850, convidava os arquitetos

5 M. Brix, M. Steinhauser, *Geschichte im Dienst der Baukunst*, in M. Brix, M. Steinhauser, *Geschichte allein Ist Zeitgemäss*, Gießen, 1978, p. 225.

para uma prova, da qual o desejado novo estilo deveria nascer e do qual a Maximilians-trasse é efetivamente o resultado, hoje parece uma reminiscência daquela aspiração. Só na segunda metade do século XIX o pluralismo dos estilos, objetivados e apresentados pela historiografia da arte, seria efetivamente adotado.

Somente então as grandes realizações das ciências históricas (*historische Geisteswissenschaften*), vindo depois da Ilustração e distanciando o passado pela segunda vez, tomavam a feição de uma *consciência historicista*, com as suas faces de Jano. Por um lado, o historicismo significa uma continuação e radicalização da Ilustração que, como Nietzsche logo reconheceu, define as condições para a formação das identidades modernas de maneira ainda mais estrita e inexorável; por outro lado, o historicismo torna as tradições históricas disponíveis na forma de uma contemporaneidade ideal, e possibilita a um presente inconstante, para si mesmo fugaz, um disfarce na forma de identidades emprestadas. O pluralismo estilístico, que até então fizera figura de incômodo, torna-se pois um trunfo. A resposta a esta situação, que o *Jugendstil* e a modernidade clássica, posterior a ele, encontraram, permanece atual até hoje. O adjetivo "clássica" aliás revela, também ele, a distância que neste meio tempo não deixamos de tomar em relação ao movimento moderno de nosso século. Por isso temos de enfrentar a questão acerca de nossa atitude diante desta descontinuidade nova e agora aberta.

Há dez anos Wend Fischer, como diretor da Neue Sammlung, deu início a uma exposição muito apreciada. Com ela quis ele se contrapor à veneração neo-historicista, ao clima de nostalgia que então reivindicava justamente o ecletismo do século XIX, com a sua "mascarada dos estilos" tão rica em contrastes. Fischer queria tornar visíveis as tendências ocultas da "razão" na medida em que apresentava o século XIX como *pré-história* da construção moderna e funcional. Já agora em Munique, neste espaço que se diria indiferente à modernidade, apesar do muito vidro e do aspecto de mercado central, é bem mais difícil descobrir as pistas da razão — e segui-las até o presente. Mas não é apenas a fraqueza dos sinais que a modernidade deixa sob o sol dos wittelsbacherianos que explica a situação alterada: em comparação com aquela exposição de dez anos atrás os lances defensivos estão hoje mais fortemente em evidência. A luta em torno da pós-modernidade, que não é mais decidida apenas nas revistas de arquitetura, afeta também os pontos de referência de ambas as tentativas de reconstrução. O observatório a partir do qual o olhar adentra na pré-história do movimento moderno está em disputa.

As frentes não são fáceis de deslindar, pois existe acordo geral na crítica à desalmada arquitetura de *container* (*Behälterarchitektur*), à falta de relação com o ambiente, à solitária arrogância dos prédios de escritório, às monstruosas lojas de departamentos, universidades e centros de convenções monumentais, à falta de urbanidade e à misantropia das cidades-satélite, aos colossos da especulação, brutais sucessores da arquitetura de *bunker*, à produção em massa de casinhas de cachorros, à destruição das cidades a bem do automóvel etc.⁶ — tudo palavras de ordem que não provocam dissenso. Siegfried Giedion, que há mais de uma geração defendeu tão apaixonadamente a arquitetura moderna, já em 1964 emitia frases de crítica que, hoje, poderiam ser escritas por Oswald Mathias Ungers ou Charles Moore⁷. Todavia, o que uns expunham como *crítica imanente*, para outros é *oposição à modernidade*; as mesmas razões que animam um partido a dar continuação crítica a uma tradição insubstituível bastam ao outro lado para proclamar uma era pós-moderna. E estes oponentes por sua vez extraem conseqüências opostas, segundo considerem o mal por um ponto de vista cosmético ou de crítica ao sistema. Aqueles de *impostação conservadora* satisfazem-se com disfarçar artisticamente a tendência reinante — seja como o tradicionalista Branca, ou como hoje o artista pop Venturi, que converte o espírito do movimento moderno em citação a ser ironicamente misturada com outras citações, com as quais compõe um luminoso de néon. Os *antimodernistas* radicais, pelo contrário, vão mais a fundo; querem escapar da violência administrativa e econômica da construção industrial, e visam à des-diferenciação da cultura ar-

Estas caracterizações foram tomadas de H. Klotz, *Tendenzen Heutiger Architektur in der Bundesrepublik*, in *Das Kunstwerk* 32, 1979, p. 6 ss. e de J. Paul, *Kulturgeschichtliche Betrachtungen zur Deutschen Nachkriegsarchitektur*, *ibid.*, p. 13 ss.

6 S. Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*. Zuerich und Muenchen, 1978, p. 22 ss. Ch. Moore, *Eine Persönliche Erklärerung*, in G.R. Blomeyer, B. Tietze, in *Opposition zur Moderne*, Braunschweig, 1977, p. 64 ss.

quitetônica. O que para um lado são problemas de estilo, o outro entende como problemas da descolonização dos mundos da vida (*Lebenswelten*) destruídos. Assim, aqueles que querem continuar o projeto incompleto de uma modernidade que derrapa se vêem confrontados com diferentes opositores, os quais se unem apenas na determinação em dizer adeus à mesma modernidade.

Seja como for, a arquitetura moderna, que nos seus inícios se desenvolvia a partir do organicismo bem como do racionalismo de um Frank Lloyd Wright e de um Adolf Loos, para em seguida florescer nas obras mais bem-sucedidas de um Gropius e Mies van der Rohe, de um Corbusier e Alvar Aalto, esta arquitetura, dizíamos, foi o primeiro e único estilo, desde os dias do classicismo, capaz de se impor deveras e até de impregnar o cotidiano. Só ela brotou do espírito das vanguardas, equiparando-se à pintura, à música e à literatura vanguardista de nosso século. Ela continua a tradição do racionalismo ocidental, e foi suficientemente forte para criar modelos, isto é, se tomar clássica e fundar uma tradição que desde o início ultrapassava fronteiras nacionais. Como compatibilizar estes fatos incontestáveis com aquelas deformações unanimemente condenadas, ocorridas após a II Guerra Mundial, que se produziram na esteira e até em nome do estilo internacional? As mencionadas monstruosidades revelam a verdadeira face do moderno, ou são falsificações do seu espírito? Para uma resposta provisória, quero primeiramente enumerar os problemas que se colocaram à arquitetura do século XIX; em seguida, assinalar as respostas programáticas oferecidas pela nova arquitetura; em terceiro lugar, mostrar quais os tipos de problema que *não* poderiam ser solucionados com este programa. Em quarto lugar, estas reflexões devem servir para avaliar a saída que a presente exposição propõe — se é que entendi bem as intenções. Até que ponto é boa a recomendação de adotar imperturbavelmente a tradição moderna e de continuá-la criticamente, em lugar de seguir os movimentos escapistas hoje dominantes — os da tradição teórica do neo-historicismo, os da arquitetura teatralmente ultramoderna, exposta no ano passado na Bienal de Veneza, ou aqueles do vitalismo simplificador, da construção anônima, desprofissionalizada e presa a condições locais?

Ponto 1: ao longo do século XIX, a revolução industrial e a decorrente modernização social acelerada colocaram a arquitetura e o planejamento urbano diante de uma nova situação. Gostaria de mencionar os três desafios mais conhecidos: demanda qualitativamente nova de criação arquitetônica; novos materiais e novas técnicas de construção; finalmente, a sujeição da construção aos novos imperativos funcionais e sobretudo econômicos.

Com o capitalismo industrial surgem novas *esferas da vida*, que se furtam à arquitetura palaciana e eclesiástica, bem como à antiga cultura arquitetônica da Europa urbana ou rural. O aburguesamento da cultura e a constituição de um público mais amplo, artisticamente interessado e cultivado, exige novas bibliotecas e escolas, óperas e teatros. Mas estas são tarefas convencionais. O caso é diverso com a ferrovia e a revolução na rede dos transportes, que não só erigem a locomotiva em símbolo da dinamização e do progresso, mas conferem outro significado à construção de estradas, de pontes e túneis, colocando, com a edificação das estações ferroviárias, um problema novo. As estações obrigam ao contato próximo e variado, mas também anônimo e fugitivo, e são o lugar característico do tipo de interação — carregado de estímulos sensíveis e sala de encontros — que iria conformar o sentimento da vida nas grandes cidades. Como as rodovias, aeroportos e torres de televisão mostram, o desenvolvimento da rede de transportes e comunicação sempre impulsionou inovações.

O mesmo valia então para a circulação de mercadorias, que exigia não apenas armazéns e mercados com novas dimensões, mas também implicava tarefas arquitetônicas não-convencionais: grandes lojas de departamentos e pavilhões de exposição. Disto são exemplos fascinantes os primeiros grandes palácios de cristal, das exposições industriais de Londres, Munique e Paris. A produção industrial, com as fábricas, os acampamentos

de trabalho, os bens produzidos para o consumo em massa, faz emergir âmbitos da vida em que inicialmente a busca de forma e a criação arquitetônica não puderam penetrar. A miséria social do início da industrialização prevalece sobre a feiúra; os problemas suscitam a presença do Estado, o reformismo social burguês, e, finalmente, o movimento revolucionário dos trabalhadores, mas não falam à fantasia criativa dos arquitetos — abstração feita dos projetos utópicos para a nova cidade industrial (de Robert Owen a Tony Garnier).

Na segunda metade do século XIX, os produtos de massa de uso diário, que haviam escapado ao molde estilístico do artesanato tradicional, são percebidos pela primeira vez como um problema estético. John Ruskin e William Morris querem superar, por meio de uma reforma das artes aplicadas, o abismo que separou utilidade e beleza no cotidiano industrial (*industrielle Lebenswelt*). Este movimento de reforma orientava-se por um conceito ampliado de arquitetura, voltado para o futuro, que se acompanhava da reivindicação de redesenhar arquitetonicamente o meio ambiente físico da sociedade burguesa no seu todo. Morris, em particular, nota a contradição entre as exigências democráticas de participação universal na cultura e o fato de que, no capitalismo industrial, âmbitos da vida cada vez mais amplos escapam às instâncias culturais formadoras.

Um segundo desafio surge com o desenvolvimento de *novos materiais* (como vidro e ferro, aço e concreto) e de *novos métodos de construção* (sobretudo o emprego de elementos pré-moldados). Ao longo do século XIX, os engenheiros impulsionam a técnica de construção, abrindo à arquitetura possibilidades novas de criação que rompem os limites clássicos da elaboração construtiva de superfícies e espaços. Os palácios de cristal, edificados com peças padronizadas, segundo o modelo anterior das estufas, proporcionam aos contemporâneos fascinados uma primeira impressão das novas ordens de grandeza e dos novos princípios de construção. Revolucionavam os hábitos visuais e o sentimento do espaço dos observadores tão drasticamente como a ferrovia havia transformado o conceito de tempo dos viajantes. O interior descentrado e repetitivo do palácio de cristal londrino deve ter provocado nos contemporâneos um efeito de suspensão de todos os limites conhecidos em espaços organizados pelo homem.

Finalmente, o terceiro desafio é a *mobilização* capitalista da força de trabalho, da edificação e do terreno urbano, ou seja, *condições de vida* metropolitanas em geral. Este processo leva à concentração de grandes massas e à irrupção da especulação no âmbito da moradia privada. O que hoje provoca protestos em Kreuzberg e em outros lugares teve origem naquela ocasião: na medida em que a construção da casa torna-se investimento amortizável, as decisões sobre compra e venda de terrenos, sobre urbanização, demolição e reconstrução, sobre aluguel e rescisão desligam-se da tradição local e familiar; em poucas palavras, tornam-se independentes das orientações fornecidas pelo valor de uso. As leis do mercado da construção e da moradia mudam a atitude em relação ao construir e ao morar. Os imperativos econômicos determinam também o crescimento incontrolado das cidades; resulta daí a exigência de um tipo de planejamento urbano que não pode ser comparado ao projeto de expansão das cidades barrocas. O remodelamento de Paris por Haussmann sob Napoleão III mostra em grande estilo como estas duas espécies de imperativos funcionais, os do mercado e os do planejamento comunal e urbano, estabelecem um entrelaçamento recíproco que envolve a arquitetura em um novo sistema de dependências. Nestas planificações, os arquitetos não tiveram participação digna de menção.

Para entender o impulso a partir do qual nasceu a arquitetura moderna, deve-se ter presente que, na segunda metade do século XIX, a arquitetura não apenas foi dominada por este terceiro desafio do capitalismo industrial, como também não dominou os dois outros desafios mencionados, embora os sentisse.

A disposição arbitrária sobre estilos cientificamente objetivados, arrancados ao seu contexto originário, permite ao historicismo evadir-se em direção de um idealismo

impotente, bem como *separar* das banalidades do cotidiano burguês a esfera da arquitetura. As carências dos novos âmbitos de vida, apartados da criação arquitetônica, são transformadas em vantagem: servem para isentar de exigência artística a arquitetura utilitária. As chances oferecidas pelas novas possibilidades técnicas são levadas em conta apenas para dividir o mundo entre arquitetos e engenheiros, entre estilo e função, entre suntuosa fachada externa e disposição econômica do espaço interior. Por isso mesmo, a arquitetura tornada historicista nada sonha opor à dinâmica autônoma do crescimento econômico, à mobilização das condições de vida nas metrópoles, à miséria social das massas, salvo a evasão representada pelo triunfo do espírito e da cultura sobre os fundamentos materiais (disfarçados). Na sociedade contemporânea os conjuntos habitacionais berlineses transformam-se em impressionante símbolo: "A parte da frente — cuja fachada historicizada deveria garantir o prestígio dos apartamentos e, ao mesmo tempo, aumentar o seguro contra incêndio da edificação — estava reservada à média burguesia, ao passo que nos prédios de fundo habitava a população mais pobre"⁸.

8 M. Brix, M. Steinhauser, *op. cit.*, p. 220.

Ponto 2: com a arquitetura historicista o idealismo abandonava as suas intenções originárias. É certo que também Schelling e Hegel haviam situado a arquitetura no degrau mais baixo da hierarquia das artes, "pois o material desta primeira arte é o que em si mesmo não é espiritual, a matéria conformável só segundo as leis da gravidade"⁹. Por isso entende Hegel "que o significado espiritual da arquitetura não está situado exclusivamente dentro da obra ela mesma, mas alcançou existência livre fora da arquitetura"¹⁰. Este fim, que a arquitetura deve servir, Hegel o entende como o nexo total da vida e da comunicação social — "na qualidade de indivíduos humanos da comunidade, de povo"¹¹. A arquitetura historicista abandona esta idéia de reconciliação e o espírito, já não sendo força reconciliadora, passa a alimentar o dinamismo compensatório de uma realidade enfeitada e oculta por detrás de fachadas. As tendências de reforma vital do *Jugendstil*, do qual nasceu a arquitetura moderna, manifestam um primeiro protesto contra esta falta de veracidade, contra uma *arquitetura do recalque* e da formação de sintomas. Não por acaso, Sigmund Freud desenvolvia na mesma época as bases de sua teoria das neuroses.

9 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen ueber die Aesthetik, Theorie-Werkausgabe*, vol. 14, Frankfurt, 1970, p. 258 s.

10 *ibid.*, p. 303 s.

11 *Ibid.*, p. 296.

O movimento moderno aceita os desafios a que a arquitetura do século XIX não pudera responder: supera o pluralismo estilístico, bem como as dissociações e especializações a que a arquitetura havia se conformado.

À alienação que separa da cultura os âmbitos de vida do capitalismo industrial, o movimento moderno contrapõe a exigência de um estilo que não se limite a vincar as construções de aparato, mas que impregne a práxis cotidiana. O espírito moderno se deve comunicar à totalidade das exteriorizações da vida social. Para tanto, o desenho industrial pôde se ligar à reforma das artes aplicadas, a concepção funcionalista tirou proveito das experiências da engenharia de transporte e de construções comerciais, e enfim a concepção de zona comercial se valeu dos projetos da escola de Chicago. Além disso, a nova linguagem formal se apropria dos domínios exclusivos da arquitetura monumental, de igrejas, teatros, tribunais, ministérios, câmaras municipais, universidades, balneários etc; de outro lado, expande-se nas áreas-chave da produção industrial, em vilas operárias, moradias coletivas e fábricas.

O novo estilo não teria penetrado em todos os âmbitos da vida se a arquitetura moderna não houvesse respondido com viés estético próprio ao segundo desafio, o das possibilidades técnicas da criação imensamente aumentadas. Como palavra de ordem, o "funcionalismo" circunscreve determinadas orientações, princípios para a construção de espaços, para a utilização de materiais, métodos de produção e organização; o funcionalismo fundamenta-se na convicção de que as formas devem expressar as funções de uso para as quais a construção foi criada. Isto, entretanto, não é tão novo assim; mesmo Hegel, embora classicista, havia escrito: "A necessidade cria formas na arquitetura que são exclusivamente adequadas a fins e pertencem ao entendimento: o retilíneo, o retangular, a superfície plana"¹². Além do que a expressão "funcionalismo" sugere idéias er-

12 *Ibid.*, p. 196.

radas. Ela oculta, por exemplo, que as características da construção moderna a ela associadas são o resultado de uma legalidade específica ao campo estético, buscada com grande conseqüência. Deve-se ao construtivismo, esteticamente motivado e nascido de problemas novos, colocados pela própria arte, o que erroneamente é atribuído ao funcionalismo. Através, do construtivismo a arquitetura moderna acompanhou o impulso experimental da pintura vanguardista.

O ponto de partida da arquitetura moderna é paradoxal. *Por um lado* ela foi sempre uma arte ligada a fins. À diferença da música, da pintura e da lírica, a arquitetura dificilmente se pode desprender das convenções práticas, como também a prosa literária exigente não se pode evadir das praxes da linguagem comum. São artes que permanecem ligadas à rede da prática e da comunicação cotidianas: aliás Adolf Loos via a arquitetura como excluída do âmbito da arte, como tudo que serve a fins. *Por outro lado*, a arquitetura se subordina às leis da modernidade cultural. Ela está sujeita, como toda arte, ao imperativo da autonomização radical, à delimitação (*Ausdifferenzierung*) de um âmbito de experiência estética genuína, âmbito que a subjetividade liberada das obrigações do cotidiano, das rotinas da ação e das convenções da percepção pode explorar através do trato com a própria espontaneidade. Adorno caracterizou a arte de vanguarda — que se desliga da tonalidade musical, do objeto percebido em perspectiva, da imitação ou da harmonia, e que se orienta por seus próprios meios de representação — através de palavras-chave como construção, experimentação e montagem. As obras exemplares se entregam — segundo Adorno — a um absolutismo esotérico, "à custa da funcionalidade real, em que as edificações utilitárias, como pontes ou construções industriais, procuram a lei de sua forma ... A obra de arte autônoma, pelo contrário, funcional unicamente em si mesma, pretende alcançar pela sua teleologia imanente o que outrora se chamava beleza"¹³. Adorno contrapõe portanto a obra de arte funcional "em si" a criações funcionais com "finalidade exterior". Em seus exemplos mais convincentes, contudo, a arquitetura moderna não se encaixa na dicotomia indicada por Adorno.

13 T.W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Ges. Werke 7. Frankfurt, 1970, p. 96.

Muito pelo contrário, o funcionalismo da arquitetura coincide com a lógica interna de um desenvolvimento artístico. Os problemas que resultaram da pintura cubista foram tratados principalmente por três grupos — o dos puristas em torno de Corbusier, o círculo dos construtivistas em torno de Malevitch, e sobretudo o movimento De Stijl (com Van Doesburg, Mondrian e Oud). Assim como Saussure na época investiga as estruturas da linguagem, os neoplasticistas holandeses, como eles se denominam, estudam a gramática dos meios expressivos e construtivos, bem como das técnicas mais gerais das artes figurativas, a bem de uma estruturação arquitetônica global do meio ambiente, ou seja, da obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*). "No futuro — diz Van Doesburg — a realização figurativa da expressão pura na realidade tangível de nosso ambiente substituirá a obra de arte"¹⁴. Nos primeiros projetos de casa de Malevitch e Oud pode-se observar como a relação experimental com os meios de configuração leva a criações do tipo da arquitetura funcionalista da Bauhaus. Em 1922, Van Doesburg muda-se para Weimar, onde polemiza com os professores da Bauhaus, reivindicando os fundamentos construtivistas da arquitetura e da criação funcionalistas. Apesar das controvérsias, a linha evolutiva é clara, pois também Gropius aspira à "nova unidade de arte e técnica". Já no *slogan* de Bruno Taut — "o que funciona bem tem boa aparência" — se perde o *viés estético do funcionalismo*, que nas construções do próprio Taut se expressa tão claramente.

14 L. Benevolo, *Geschichte der Architektur*, ed. cit., vol. 2, p. 34.

Embora o movimento moderno reconheça o desafio das carências qualitativamente novas e das novas possibilidades técnicas de criação, e em princípio lhes responda bem, o mesmo não se dá quando em face da dependência sistêmica dos imperativos da administração planejada e do mercado, onde a sua resposta é inerme.

Ponto 3: o conceito ampliado de arquitetura, que inspirou o movimento moderno desde William Morris e encorajou a superação do pluralismo estilístico desligado da realidade cotidiana, não foi tão-somente uma bênção. É certo que chamou a atenção pa-

ra as importantes conexões entre o desenho industrial, a decoração, a arquitetura residencial e o planejamento urbano; contudo este conceito serviu também de padrinho quando os teóricos da Nova Construção quiseram ver estilos e formas de vida subordinados *na totalidade* aos ditames de sua tarefa de criadores. Mas as totalidades desta ordem escapam à intervenção do planejador. Quando Le Corbusier pôde finalmente realizar seu projeto para uma *unité d'habitation*, quando pôde dar forma concreta à idéia de uma *cit  jardin verticale*, justo as instalações comunitárias não foram utilizadas — ou foram suprimidas. A utopia de uma forma de vida *pré-concebida*, que já inspirara os projetos de Owen e Fourier, não se pôde encher de vida. E isto não apenas por causa da aprecia o irremediavelmente subestimada da multiplicidade, complexidade e mutabilidade dos modernos mundos da vida, mas também porque as sociedades modernizadas, com suas conexões sist micas, excedem a dimensão que a fantasia do planejador acaso pudesse medir. As manifesta es hoje evidentes de crise na arquitetura moderna remontam menos a uma crise dela própria e, mais, ao fato de que ela se deixou voluntariamente sobrecarregar.

Além do que, os pontos obscuros da ideologia funcionalista deixavam a arquitetura moderna mal armada diante dos perigos que a reconstru o após a II Guerra Mundial — período em que o estilo internacional se impôs em grande escala — trouxe consigo.   certo que Gropius sempre sublinhou o entrelaçamento ótimo de arquitetura e urbanismo com a indústria, a economia, o transporte, a política e a administra o. Ele dava-se conta também da natureza processual do planejamento. No marco da Bauhaus, contudo, estes problemas apareciam em formato adequado a fins didáticos. E os  xitos do movimento moderno induziram os pioneiros   infundada expectativa de que a "unidade de cultura e produ o" se pudesse estabelecer também num *outro* sentido: as limita es econ micas e político-administrativas a que a remodela o do meio ambiente está sujeita aparecem, por este prisma idealizante, como mera questão de organiza o. Quando, em 1949, a associa o dos arquitetos americanos quis incorporar ao seu estatuto a determina o de que os arquitetos não deveriam atuar como empreiteiros, Gropius protestou, não contra a ineficácia do recurso, mas contra o propósito e o fundamento da moço. Ele persistia em seu credo: "A arte, transformada em fator geral de educa o, saber  conferir ao meio social a unidade que constitui a base autêntica de uma cultura, a qual abarca todo e qualquer objeto, desde uma simples cadeira a uma casa de ora es"¹⁵. Nesta grande síntese desaparecem as contradi es que caracterizam a moderniza o capitalista justamente no âmbito da planifica o urbana — contradi es entre, por um lado, as necessidades de um mundo da vida formado, e, por outro, os imperativos cujos meios são o dinheiro e o poder.

Acrescenta-se a isto um mal-entendido ling stico, ou melhor, um erro categorial. Denominamos "funcionais" os meios apropriados a um *fim*.   neste sentido que se entende o funcionalismo quando pretende construir edifica es conforme os fins dos usuários. Contudo, dizemos também "funcionais" as decisões que estabilizam uma conexão an nima de resultados de a es, sem que a existência deste *sistema* fosse desejada ou sequer considerada por qualquer um dos participantes. O que neste sentido   *funcional do ponto de vista sist mico* para a economia e a administra o — por exemplo, o adensamento do centro da cidade com aumento de preço dos terrenos e eleva o da tributa o — comprova-se como "nada funcional" do ponto de vista do mundo da vida tanto dos habitantes quanto da vizinhança. Os problemas do planejamento urbano não são primariamente de organiza o espacial, mas de insuficiência gestiona ria, de represamento e orienta o de imperativos sist micos an nimos, que interferem nos mundos da vida cidadinos e ameaçam-lhes consumir a substância urbana.

Hoje a reflexão sobre a cidade européia antiga está na boca de todos. Mas Camillo Sitte, um dos primeiros a comparar a cidade medieval   moderna, já advertia, em 1889, contra as *naturalidades forçadas*: "Pode-se — assim pergunta ele — inventar, planejar e

15 Ibid., p. 506.

construir as mesmas casualidades que a história produziu ao longo dos séculos? É possível o prazer real e sincero diante de uma tal *ingenuidade mentirosa*, ou de semelhante *naturalidade artificial*?"¹⁶. Sitte parte da idéia do *restabelecimento da urbanidade*. Mas depois de um século de crítica à cidade grande, depois de um século de inumeráveis e sempre frustradas tentativas de manter a urbe em equilíbrio, de salvar o centro, de organizar os espaços urbanos em quarteirões residenciais e em quarteirões comerciais, em instalações industriais e área verde, de articular os âmbitos privado e público, de construir cidades-satélite habitáveis, de sanear cortiços, de canalizar razoavelmente o tráfego etc., impõe-se perguntar se o próprio *conceito* de cidade não está ultrapassado. As marcas da cidade ocidental, como Max Weber a descreveu, da cidade burguesa na alta Idade Média européia, da nobreza urbana na Itália do Norte renascentista, da capital dos principados, reformada pelos arquitetos barrocos da casa real, estas marcas históricas confluíram em nossas cabeças até formarem um conceito difuso e multiestratificado. Este pertence ao tipo identificado por Wittgenstein como parte dos hábitos e da autocompreensão da prática cotidiana: nosso conceito de cidade liga-se a uma forma de vida. Esta contudo se transformou a tal ponto que o conceito dela derivado já não logra alcançá-la.

16 C. Sitte, *Der Stadtebau*, Leipzig, 1889.

Enquanto um mundo abarcável, a cidade pôde ser arquitetonicamente formada e representada para os sentidos. As funções sociais da vida urbana, política e econômica, privada e pública, da representação cultural e eclesiástica, do trabalho, do morar, da recreação e da festa, podiam ser *traduzidas* em fins, em funções de utilização temporalmente regulada dos espaços configurados. Contudo, no século XIX ao mais tardar, a cidade torna-se ponto de intersecção de relações funcionais de *outra* espécie. Ela é inserida em sistemas abstratos que, enquanto tais, não podem mais alcançar uma presença esteticamente apreensível. As grandes exposições industriais, projetadas entre meados do século e final da década de 80 como eventos arquitetônicos extraordinários, revelam um impulso que hoje faz sorrir e que as Olimpíadas recordam. Os governos organizavam mostras internacionais dos produtos da indústria, arranjados festivamente em espaços grandiosos, com vistas na opinião pública: tratava-se literalmente de encenar o mercado mundial e recuperá-lo para as dimensões de um mundo da vida. Mas as próprias estações ferroviárias já não conseguiam tornar palpável para os passageiros a rede de tráfego a que davam acesso; nada que se comparasse à clareza com que outrora os portões da cidade sugeriam as ligações concretas com as vilas adjacentes e a cidade mais próxima.

Além de que os aeroportos, por bons motivos, hoje ficam longe das cidades. Os edifícios de escritórios, sem face definida, que dominam o centro, os bancos e os ministérios, os tribunais e as corporações administrativas, as editoras e a imprensa, as burocracias pública e privada, todos enfeixam conexões funcionais, a que entretanto não dão visibilidade. O desenho das marcas comerciais e do reclame luminoso mostra que as diferenciações têm de se realizar em um meio *outro*, que não o da linguagem formal da arquitetura. As conseqüências disto foram tiradas por Venturi — com os "chalés decorados", com as *duck-houses* ao longo da autopista erigidas em programa, que escarnecem da unidade de interior e exterior, beleza e utilidade, preconizada pela arquitetura moderna. Outro indício de que o mundo da vida urbano se encontra cada vez mais mediatizado por *conexões sistêmicas não configuráveis* é o malogro do mais ambicioso dos projetos da Nova Construção: até hoje, fábricas e conjuntos habitacionais de cunho social não puderam ser integrados à cidade. As aglomerações urbanas emanciparam-se do velho conceito de cidade, ao qual no entanto se apegam o nosso coração. Este não é um fracasso da arquitetura, moderna ou outra.

Ponto 4: se este diagnóstico não estiver errado, ele primeiramente confirma a perplexidade dominante e a necessidade de se buscarem novas soluções. Ele faz duvidar também das reações suscitadas pelo desastre da Nova Construção, com a sua arquitetura ao mesmo tempo sobrecarregada e instrumentalizada. Para me orientar pelo menos pro-

visoriamente no nebuloso terreno das contracorrentes, introduzi uma tipologia, certamente simplificadora, distinguindo três tendências que têm uma coisa em comum: em oposição à continuação autocrítica do modernismo, que esta exposição veladamente defende, elas levam à ruptura o estilo moderno, na medida em que desvinculam a linguagem formal vanguardista e o fundamento funcionalista intransigente. Do ponto de vista programático, forma e função voltam a se separar. De modo trivial isto é verdade para o neo-historicismo, que transforma um conjunto de lojas numa rua medieval, ou o poço de ventilação do metrô em uma *vila paladiana* com as dimensões de um livro de bolso. Este retorno ao ecletismo oitocentista deve-se, como naquele tempo, a necessidades compensatórias. Este tradicionalismo conforma-se ao modelo do neoconservadorismo político na medida em que redefine, como sendo questões de estilo, problemas que se localizam em *outro* plano, com o que os subtrai à consciência pública. A reação evasiva liga-se a tendências afirmativas: *tudo* mais deve permanecer como está.

A separação de forma e função se aplica também ao movimento pós-moderno, na acepção de Charles Jencks, esta perfeitamente livre de nostalgia — seja que Eisemann e Grave autonomizem artisticamente o repertório formal dos anos 20, seja que Hollein e Venturi utilizem os meios de criação modernos à maneira de um cenógrafo surrealista, para extrair efeitos pictóricos da mescla agressiva de estilos¹⁷. A linguagem desta arquitetura de efeitos cênicos entrega-se a uma retórica, a qual tenta expressar, ainda que cifradamente, as conexões sistêmicas a que a configuração arquitetônica já não tem mais acesso.

Finalmente, a unidade de forma e função é também rompida por aquela arquitetura alternativa que parte das questões da ecologia e da preservação de setores urbanos historicamente sedimentados. Estas aspirações, ocasionalmente caracterizadas como "vitalistas"¹⁸, visam em primeira linha conectar de mais perto a configuração arquitetônica a contextos espaciais, culturais e históricos imediatos. Algo aí se conserva, embora em versão defensiva, das inspirações do movimento moderno. São dignas de atenção, sobretudo, as iniciativas visando a uma arquitetura comunitária, as quais invocam — e não se trata apenas de retórica — os diretamente interessados em participar do processo de planejamento, e tratam de planificar setores inteiros da cidade em diálogo com os clientes¹⁹. Se no planejamento urbano os mecanismos do mercado e da administração funcionam de maneira a trazer conseqüências disfuncionais para o mundo da vida dos afetados — cancelando o "funcionalismo" originalmente visado —, é mera prova da conseqüência fazer que o diálogo entre os participantes, bem como a vontade que se forma a partir dele, entre em concorrência com as esferas do dinheiro e do poder.

A nostalgia de formas de vida menos diferenciadas às vezes confere a estas tendências a tintura do antimodernismo. Nestes casos elas se combinam ao culto da tradição local e à veneração da banalidade. Esta ideologia da infracomplexidade renega o potencial racional e o sentido específico da modernidade cultural. O elogio da construção anônima e da arquitetura sem arquitetos é o preço que este vitalismo se dispõe a pagar pela sua crítica ao sistema, ainda que tenha em mente um espírito do povo diverso daquele cujas idealizações no passado complementavam à perfeição o monumentalismo da arquitetura dos Grandes Líderes (*Fuehrerarchitektur*).

Esta oposição ao moderno encerra uma boa dose de verdade: ela acolhe problemas irresolvidos que colocaram a arquitetura moderna em posição dúbia — penso na colonização do mundo da vida pelos imperativos de sistemas econômicos e administrativos autonomizados. Contudo, estas oposições todas nos ensinarão alguma coisa somente se não esquecermos o principal. Num momento feliz, a arquitetura moderna permitiu que se unissem livremente o viés estético do construtivismo e a vinculação a finalidades do funcionalismo estrito. A tradição viva depende de momentos como este, do qual vive também o que na perspectiva desta exposição de Munique se apresenta como "a outra" tradição.

17 V.M. Lampugnari, Theorie und Architektur in den USA, in *Architekt* 5 1980, p. 252 ss.

18 W. Pohl, Plaedoyer fuer eine Unbefriedete Tradition, in *Bauwelt* 19/20, 1981, p. 768 ss.

19 L. Kroll, Stadtteilplanung mit den Bewohnern, in Blomeyer, Tietze, *In Opposition zur Moderne*, ed. cit, p. 160 ss.