

Joana Barbedo  
*Inception*

*Até que ponto aquilo que sabemos e conhecemos, a nossa memória não é apenas aquilo que os outros querem que seja?*

Viagem e memória. Viajar na memória. Viajar na memória de outros. Regresso ao passado, e ao futuro, no presente.

Aprender através de memória alheia significa ser moldado pelo olhar discreto e longínquo de outros. Redescobrir, *remontar*, redefinir fronteiras e *fazer* memória. São cidades inteiras, *invisíveis*, que flutuam entre a realidade e o imaginário, a *remontagem* (*apud* Tafuri, 1984, p.20) começa.

Na década de 1960 surge a teoria contemporânea de arquitectura, recorrendo ao discurso e à linguística para reescrever a história e a memória, introduzindo novas formas de perceber e reinterpretar o passado, como referiu Jaques Derrida, «este foi o momento em que a linguagem invadiu a problemática universal, o momento em que, na ausência de centro ou origem, tudo se tornou discurso» (Derrida, 1980 [1960], p.280). Textos, ensaios, entrevistas, artigos e simpósios<sup>ii</sup> que cruzam diferentes campos disciplinares começaram a surgir e o poder do discurso ganhou um relevo cada vez mais proeminente. A história começou a ser *remontada* através da colagem de pensamentos, acontecimentos ou objectos, dando origem a uma nova composição. Esta nova possibilidade, que assentava em pensamentos reescritos através de códigos que eram antes considerados extrínsecos ou irrelevantes para a arquitectura (Marxismo, filosofia, psicanálise, semiótica), tornou possível o dismantelar dos textos e dos métodos antigos, pondo no seu lugar conceitos e códigos que interpretam e transformam (*apud* Hays, 1998, p. XI), atribuindo novas significações à arquitectura.

A teoria contemporânea mudou a compreensão da arquitectura, assumindo o discurso e a interdisciplinaridade como meios para criar novos significados, novos sentidos e novas formas de ver. Como Frederic Jameson refere «o novo discurso teórico é produzido pela disposição de dois códigos equivalentes preexistentes, que, numa espécie de troca molecular, se tornam numa nova teoria. Que não deve ser entendida como um resumo ou síntese do anterior par... trata-se de uma questão de ligação de dois conjuntos de termos para que cada um expresse e interprete o outro» (Jameson, 2001 [1991], pp 394-395).

Hays considera que o início deste novo discurso para a arquitectura se encontra no trabalho de alguns autores, dos quais destaca *Intentions in Architecture* (1963), de Christian Norberg-Schulz, que se aproxima muito ao registo do que se considera hoje a teoria contemporânea de arquitectura (*apud* Hays, 1998, p.XIV). Considerando também Robert Venturi e Aldo Rossi e as suas publicações, no final da década de 1960, respectivamente, *Complexity and Contradiction in Architecture*, *Learning from Las Vegas* e *L'Architettura della Città*, que embora se afastem um pouco do tipo de pensamento que se começa a formar nesta altura, indicam novas formas de pensar arquitectura. (*apud* Hays, 1998, p. XIV)

Isto significa que durante o último quarto de século, a teoria de arquitectura contemporânea tem sido produzida, essencialmente, por «indivíduos que cresceram na cultura pop, educados segundo os pensamentos venturianos, (...) e desejam construir, através da linguística e do discurso, uma nova visão de um mundo compreendido como insatisfatório ou incompleto.» (Hays, 1998, p. XIII). E, por conseguinte, o resultado é um grande número de experiências e diversas respostas possíveis, permitindo depois construir um novo mapa de possibilidades para a intervenção arquitectónica (*apud* HAYS, 1998, p.XIII), chegando a novas conclusões que permitem o desenvolvimento do pensamento. Muitos trabalhos são exploratórios, provocatórios e introduzem dados desconhecidos. Por vezes, questionam mais do que respondem mas, ao focarem aspectos da história numa nova perspectiva, com novos filtros e lentes de aumento estão a abrir caminho a novas formas de perceber a arquitectura, com a vantagem que a distância traz e que é essencial para o aparecimento de novas leituras, que permitem pensar no pormenor e não na imagem global e massificada.

Tendo sempre em consideração a vastidão e a complexidade que envolve a teoria contemporânea de arquitectura, os seus inúmeros campos de trabalho, as suas imensas abordagens e todos os teóricos que participam no desenvolvimento desta nova forma de pensar a arquitectura, é necessário fazer uma abordagem mais próxima aos temas focados por um conjunto particular de teóricos, pela forma como abordam determinados aspectos da arquitectura, e que importam salientar. Estes temas incluem a sexualidade, o poder, a identidade, o corpo, o *voyeurismo*, e são posteriormente relacionados com a fotografia, a pintura, a literatura, o cinema, procurando abrir o leque de possibilidades para discutir a arquitectura, percebendo-a como um mundo de infinitas relações com o *meio* e com o indivíduo. Ou seja, sendo a arquitectura um meio de comunicação é possível estabelecer inúmeras relações entre esta e o que a rodeia, de modo a ser possível obter uma resposta, ou uma análise sobre a primeira usando elementos que de outra forma seriam considerados externos e irrelevantes à arquitectura.

É assim eu se chega a autores como Jane Rendell, Anne Troutman, Victor Burgin, Beatriz Colomina ou Mark Wigley. Aprender através do trabalho que desenvolvem é perceber isso mesmo, é perceber que a memória está associada à publicidade, aos *mass media*, à sexualidade, à identidade, ao poder, ao drama, à própria consolidação da história. Agora que os segredos são desvendados, emerge um novo olhar sobre a memória, a história é sujeita a um novo escrutínio, aprendemos a (re)construir e a *rever* a memória.

Este é o ponto de partida para um *remix* pós-moderno, para ouvir *The Strokes* em vinil, e ir ao cinema ver *The Artist*. E é quase como se estivéssemos lá, mas não estamos. É impossível ver como

se via, mas a distância permite um olhar mais atento. No fim, depois de montar todas as peças recolhidas, estamos perante uma realidade que nasce do enredo construído em torno das evidências ligadas agora por um fio condutor e o resultado é inesperado, a realidade tomou outra forma.

O início da viagem começa com um olhar sobre duas figuras do movimento moderno, Le Corbusier e Mies van der Rohe, ao olhar atentamente, é possível perceber novos factos, novas histórias, construir novamente a memória. Se por um lado, no primeiro é possível descobrir o uso da retórica, o controlo visual e a manipulação para construir e disseminar a sua visão para a arquitectura moderna (*apud* Colomina, 1998, p. 185). No segundo, permite-nos perceber o que está na origem de «um dos exemplos mais claros de continuidade» (Montaner, 2001, p.23), a publicidade.

A aproximação aos factos, com a devida distância temporal, permite um novo tipo de pensamento sobre estas *personagens* possibilitando uma nova abordagem de entendimento sobre os arquitectos e o movimento moderno.

Le Corbusier é conhecido pela sua capacidade de propaganda e é a prova de que a aptidão para a comunicação é uma das principais características do arquitecto. Foi também graças a ela que a sua visão do que deveria ser a arquitectura teve um impacto nunca antes observado. O arquitecto pede emprestados a retórica e as técnicas persuasivas da publicidade moderna para os seus argumentos teóricos (*Apud* Colomina, 1998, p. 185).

É desta forma que o arquitecto consegue disseminar as suas ideias e «parece ter uma capacidade para estimular qualquer pessoa de qualquer lugar e de épocas distintas (...). Uma parte desta força persuasiva provém, sem dúvida, da excepcional natureza da sua capacidade inventiva (...).» (Benevolo, 1999, p.463). Isto pode verificar-se fazendo uma análise ao trabalho que desenvolve na *L'Esprit Nouveau*, nomeadamente a forma particular como conseguia contratos publicitários, uma vez incorporadas as imagens de catálogos industriais nos seus artigos ou introduzidos anúncios publicitários na revista, ele enviava uma carta à empresa com uma cópia da *L'Esprit Nouveau* e pedia o pagamento pela publicidade que a empresa estava a receber. Claro, o pedido não era tão claro, mas disfarçado na retórica bajuladora do arquitecto, sublinhando o facto de o produto ter sido assinalado como representativo do espírito dos tempos (*apud* Colomina, 1998, p.185).

A própria expressão que se tornou o *slogan* da arquitectura moderna, «*machine à habiter*», tem origens que apontam para a manipulação e para o artifício. Em *Conversas com estudantes*, Le Corbusier, explica a origem da palavra “máquina”, «segundo o dicionário, “máquina” vem do latim e do grego, com uma significação de arte e manha: “aparelho organizado para produzir certos efeitos” (Le Corbusier, 2003 [1943], p. 34).

A janela horizontal, um dos cinco pontos propostos por Le Corbusier para a arquitectura moderna, é o elemento fulcral para que a *máquina* produza os seus efeitos. No entanto, a escolha de Le Corbusier foi bastante debatida por Perret. De acordo com o arquitecto, «uma janela é um homem, fica de pé!»<sup>iii</sup> (Le Corbusier, 2004 (1930) pp.65-66). Segundo o mentor de Le Corbusier, a *porte-fenetre* reproduz uma impressão completa do espaço, porque permite uma vista da rua, do jardim e do céu, dando a sensação de profundidade. A janela horizontal, por outro lado, diminui a percepção e correcta admiração da paisagem. Perret argumentava que a janela horizontal é *enganadora*, corta a perspectiva onde ela é mais interessante: a tira de céu e o primeiro plano, que sustentam a ilusão de profundidade, perturbando assim a leitura que se tem do exterior. (*apud* Colomina, 1998, p.130)

Esta constante manipulação indicia uma permanente procura da provocação, mas sobretudo a criação de uma nova realidade, de uma realidade moderna<sup>iv</sup>. Le Corbusier sempre primou em mostrar apenas aquilo que queria como queria e não hesitava em usar a manipulação, disfarçada de subserviência para obter aquilo que desejava. Durante toda a sua vida e quase invariavelmente, Le Corbusier transformou fotografias, postais, recortes de revistas. Neste trabalho de montagem, de construção, as imagens são arrancadas do seu estatuto, como Beatriz Colomina refere, do seu «santuário», o seu tamanho é alterado e depois de transformadas convenientemente, coloca-as perto de imagens do quotidiano, de jornais e catálogos industriais, que também sofrem alterações consideráveis. Mas a transformação é mais evidente quando ele pensa na janela.

Se a janela for assumida como um *frame*, como Colomina faz, relacionando-a com a fotografia, então podemos perceber como funciona a construção de uma nova imagem que, em última instância, remete para uma nova representação da realidade, para a modernidade. Um exemplo disso é o *frame* da janela horizontal de Le Corbusier que, «como as suas fotografias do Parténon, desilude o observador clássico, precisamente porque corta algo do campo de visão» (Colomina, 1998, p.129). Ora, a restrição de zonas precisas, que o enquadramento manipulado produz, conduzem à criação de uma nova imagem e, simultaneamente, a uma sensação de curiosidade, é necessário recorrer à memória e à intelectualização para descodificar a imagem.

Por outro lado, Mies van der Rohe é tido como «um dos exemplos mais claros de continuidade» (Montaner, 2001, p. 23), no entanto, a sua imagem é o resultado de uma precisa campanha publicitária. As situações em que isto acontece são inúmeras e, assim como os seus arranha-céus parecem transparecer a verdade, também o arquitecto alemão veste uma personagem, levando o público a acreditar na coerência e na clareza que o definem a si e à sua obra.

Contudo, a ideia de *verdade transparente* que os seus edifícios parecem revelar não podia estar mais em desacordo com o que o seu discurso, a sua postura e a sua obra são de facto. A fabulosa verticalidade dos seus arranha-céus é conseguida através de inúmeros artifícios que enganam a perspectiva e o olho, mas este não é o único momento em que Mies mascara a verdade. As cadeiras *Tugendhat* e *Barcelona*, apresentadas como um produto industrial, foram na realidade manufacturadas e, aquando da construção do Pavilhão de Barcelona, afirma ter conseguido a independência da parede face à estrutura, omitindo o facto de Le Corbusier o ter feito cinco anos antes e que começava a ser frequente na construção de estruturas de ferro. No entanto, é na relutância em falar do início da sua carreira, na mudança de nome, na forma como se veste, que se podem observar os actos publicitários que permitiram a criação de uma imagem credível, clara, racional e precisa.

Mies nasceu em Aachen, era filho de um pedreiro e, se muitos críticos e historiadores sublinham isto como um ponto de partida para explicar o seu gosto pela estrutura, ele é o primeiro a distanciar-se de todos os elos que o ligam ao seu pai. Mies sempre se distanciou da imagem de pretensa humildade que os críticos lhe atribuem.<sup>v</sup>

Enquanto era pequeno, ajudava a família nas férias, fazendo trabalhos de grafismo para pedras funerárias, nota-se portanto uma predisposição para as artes gráficas. É curioso que os primeiros trabalhos pagos foram nesta área, muito distantes da imagem sólida de «mestre da estrutura» (Colomina, 1994, p. 199). Também é interessante perceber que a sua carreira não começou exactamente com os edifícios que mais comumente lhe são associados. Durante a década de 1920, ao mesmo tempo que desenhava arranha-céus construía casas conservadoras. Portanto «havia uma enorme discrepância entre o que conseguia fazer enquanto arquitecto e aquilo que conseguia fazer enquanto artista/arquitecto *avant-gard* no mundo da publicação.» (Colomina, 1994, p. 102). Isto pode ver-se pelas revistas que editava e pelas competições e exposições em que participava; grande parte dos trabalhos mais conhecidos foram projectados para lugares imateriais ou temporários, como é o caso do Pavilhão de Barcelona, «um dos seus edifícios mais famosos, é para uma feira temporária» (Colomina, 2004, p. 102), mas que, como com o tempo e através das sucessivas publicações, se foram tornando mais permanentes. Pode então afirmar-se que os edifícios de Mies surgiram dos *media*.

Olhando para a carreira de Mies, é fácil reconhecer que o papel determinante que alcançou na história da arquitectura se estabeleceu com uma série de cinco projectos, que nunca chegaram a ser construídos (ou sequer podiam ser construídos – não estavam desenvolvidos a esse ponto), tornados públicos através de exposições e publicações durante a primeira metade da

década de 1920. Estes cinco projectos eram os dois arranha-céus de vidro de 1921 e 1922, o Reinforced Concrete Office Building de 1923, as casas Concrete e Brick Country de 1923 e 1924 (*apud* Colomina, 1994, p.204). Foram estes cinco projectos, desenhados no papel, juntamente com o aparato publicitário que os envolvia, que tornaram Mies numa figura histórica. Segundo Colomina, no início da década de 1920 ele destruiu os desenhos de quase todo o seu trabalho anterior a essa data, construindo uma “imagem” muito precisa dele mesmo, todas as incoerências foram apagadas. E, «em 1947 Mies não permitiu que Philip Johnson publicasse a maior parte do seu trabalho inicial na monografia que Johnson estava a prepara e que constituiria o primeiro livro sobre Mies.» (Colomina, 1994, p.208)

O facto de pensar constantemente sobre o que pode e como pode ser tornado público, reforça a ideia de Josep Montaner, que considera Mies «um dos exemplos mais claros de continuidade com o método internacional» (Montaner, 2001, p.22). O percurso consistente de Mies deve muito ao seu cuidado com a imagem. E isto não se aplica apenas à imagem da sua obra, a sua própria imagem é alvo de discussão por parte de vários teóricos e historiadores. A imagem do arquitecto esteve sempre relacionada com a massividade, a rigidez e o detalhe.<sup>vi</sup> Quase sempre olha para um desenho, através de uma maquete ou volta-se de costas, nunca enfrenta a câmara. Além da sua postura, também as suas roupas são indissociáveis da sua imagem, a sua roupa é extremamente elegante e com um excelente corte, a maioria dos seus fatos são feitos na *Knize*. Mies apreciava os bons materiais e um bom corte, não só na roupa como nos materiais que usa na construção (*apud* Colomina, 1994, p.197). Fazendo um paralelo com a análise feita por Rendell, em *Ramblers and Cyprians, mobility, visuality and the gendering of Architectural Space*, a propósito da importância e da preocupação com o vestuário, é possível verificar situações em que a roupa é usada como escudo da realidade. A roupa, fosse o excesso ou falta dela, estava associada à imoralidade porque mascarava a realidade (Rendell, 2000, p. 149), assim como as roupas elegantes de Mies o afastam das suas raízes humildes e o aproximam da arquitectura que faz. Mais uma vez, a coerência da imagem é reflectida na personalidade (personagem) e na obra.

E isto também se pode observar na forma como Mies desenha a janela. Mies escreveu, “ eu corto aberturas nas paredes onde preciso de uma vista ou de iluminação” (*apud* Colomina, 1994, p.217). Mas, como em quase tudo o que fez, nada podia estar mais longe da sua arquitectura. As janelas de Mies nunca são vazios nas paredes. A parede deixa de ser um longo plano perfurado por janelas, para ser um longo plano transparente. Isto é, as paredes foram desmaterializadas, diminuídas com as novas tecnologias de construção e substituídas por janelas extensas, linhas de vidro cujas vistas definem o espaço. A janela de Mies expõe o interior do edifício, expõe o seu esqueleto, e este esqueleto é, como se sabe,

obtido através da ilusão de óptica, da manipulação visual e por meios tecnológicos que dobram o aço e escondem os remates, e têm acabamentos em Travertino.

Na obra de Mies, tudo é planeado e pensado como uma manobra publicitária ou como um ensaio fotográfico. Apesar de parecerem verdadeiros, os edifícios e o próprio Mies, não o são de facto. Isto é, não passam de personagens. Percebe-se então que o importante, aquilo que interessa no trabalho de Mies, não é a forma como os edifícios são construídos mas o que parecem ser.<sup>vii</sup>

No fim, temos uma visão nova de Le Corbusier e Mies van der Rohe, uma espécie de lado lunar, que reajusta as sombras que desenham no chão e revela uma nova perspectiva a considerar, um novo tom que surge de uma nova forma de pensar e que aponta novas direcções para arquitectura e para a teoria em arquitectura.

O conjunto de características que definem a forma como Le Corbusier se faz representar perante o olhar dos outros, toda a manipulação, a distorção da realidade, a *remontagem* dos factos, para que estes contem uma história diferente fazem do arquitecto uma espécie de dona de casa desesperada. Le Corbusier apresenta-se uma figura inconstante entre o início e fim do seu trabalho, que vai desde a parede lisa e imaculada da *ville Savoie* à parede rugosa de *Ronchamp*, da tarte de maçã à janela ao *vicodin*, é tentador e quase impossível deixar de pensar numa adorável dona de casa de *Wisteria Lane* que nos convida a entrar na casa perfeita e, aparentemente, nada desesperada.

Por outro lado, a obra de Mies está pontuada por momentos que comprovam que a imagem é mais importante que a realidade e cada detalhe da sua apresentação é pensado ao pormenor para *parecer*. Mies encobre a verdade, e isso pode comprovar-se pela relutância com que fala da sua carreira, pela mudança de nome, pelas roupas que veste, pela forma como se deixa fotografar. Todas estas coisas podem ser vistas como actos publicitários para criar uma imagem coerente. Mies é o verdadeiro *mad man* da arquitectura moderna, e cada passo que dá é pensado de acordo com a imagem que definiu para si mesmo.

É sempre assim o fim de cada viagem. O regresso ao presente permite a redefinição da fronteira, a memória ganha novos contornos, expande-se. Mas, depois de tantas viagens, seremos capazes de saber onde acaba, afinal, a memória e começa a verdade?



**Referências bibliográficas:**

- Benevolo, L. (1990). *História de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. [6ª ed.: 1960].
- Colomina, B. (1998). *Privacy and Publicity; Modern architecture as mass media*. Cambridge (Mass.): MIT Press. [4th ed.]
- Colomina, B. (1994). Images: Mies not. In Mertins, D. (ed.), *Presence of Mies* (pp. 192-221). New York: Princeton Architectural Press.
- Derrida, J. (1980). *Writing and Difference*. Chicago: University of Chicago Press. [1967].
- Hays, K. M. (ed). (1998). *Architecture Theory since 1968*. New York: The MIT Press.
- Honey, S. (1986) Mies in Germany. In RUSSELL, F., *Mies van der Rohe, european works*. London : Wiley.
- Jamson, F. (2001) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of the late Capitalism*. Durham : Duke University Press. [10 th.: 1991].
- Le Corbusier. (1994). *Por uma arquitetura*. São Paulo: Editora Perspectiva. [5ª ed.: 1923].
- Le Corbusier. (2003) *Conversa com os Estudantes das Escolas de Arquitectura*. Lisboa: Cotovia. [1943].
- Le Corbusier (2004) *Precisões sobre um estado presente da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify. [1930]
- Montaner, J. M. (2001). *Depois do Movimento Moderno, arquitetura da segunda metade do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili. [1993]
- Rendell, J. (2000) *Ramblers and Cyprians: mobility, visuality and the gendering of Architectural Space*. In DURNING, Louise; WRIGLEY, Richard, (ed.), *Gender and Architecture*. Chichester : Wiley..
- Tafuri, M. (1984). *La Esfera y el Labirinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Wigley, M. (1995). *White Walls, Designer Dresses: the Fashioning of Modern Architecture*. Londres: MIT Press.

---

<sup>ii</sup> Vejam-se por exemplo as conferências de 1993, em Princeton University, NY, aquando da aprovação dos novos regulamentos que conferiam o direito de acesso aos companheiros homossexuais de alunos licenciados às residências universitárias, um direito concedido apenas aos companheiros de estudantes casados. Estas conferências subordinadas ao tema da sexualidade e do espaço deram a origem a *Sexuality and Space*. Ou, o simpósio de 1992 sobre o vigésimo-quinto aniversário do Toronto-Dominion Centre, de Mies van der Rohe, que reuniram inúmeros oradores, alguns dos quais não arquitectos. Mais tarde, os textos dos participantes foram compilados e publicados, também pela Princeton Architectural Press.

---

<sup>iii</sup> É curiosa esta afirmação, pois Perret usa uma expressão á de Loos para definir o lugar do homem no mundo: «um traço horizontal, a mulher jacente; um traço vertical: o homem (...)» segundo a lógica loosiana pode concluir-se que a janela de Le Corbusier é uma mulher, frequentemente, e ao longo de muitos anos, relacionada com a manipulação e com a *manba*.

<sup>iv</sup> «(...) a todo o momento, seja directamente, seja por intermédio dos jornais e das revistas, somos apresentados a objectos de uma novidade surpreendente. Todos estes objectos da vida moderna acabam por criar um estado de mente moderno» (Le Corbusier, 1994, p.197)

<sup>v</sup> «Ele era um pessoa muito ambiciosa, não um humilde artesão mas alguém que entendia o poder dos *media* e explorava-o, usando-a como a sua voz. (...)» (Colomina, 1994, p.208)

<sup>vi</sup> «Nas fotografias, ele aparece enorme, um “homem massivo” uma presença física imponente, por vezes fumando o seu lendário charuto. Olha sempre para baixo. As palavras que acompanham estas imagens insistem em como ele era grande e depois rapidamente acrescentam que ele é tímido, reservado, taciturno, fleumático (...)» (Colomina, 1994, p. 195-196).

<sup>vii</sup> « (...), mesmo no caso de Mies, o movimento moderno está muito pouco relacionado com autenticidade, com a verdade dos materiais, (...) e tudo com reprodução e publicidade. Mesmo que essa publicidade seja sobre a autenticidade.» (Colomina, 1994, p. 217)