



RECIFE, 17 A 22 DE ABRIL DE 2016

11° SEMINÁRIO DOCOMOMO_BR

O CAMPO AMPLIADO DO MOVIMENTO MODERNO

DOCOMOMO.ORG.BR/SEMINARIO2016

do.co_mo_mo_br

Gropius, Lelé & Eisenman: obra arquitetônica obra aberta obra

Irã Taborda Dudeque

Universidade Tecnológica Federal do Paraná, UTFPR

dudeque@uol.com.br

Resumo

Este artigo tenta ampliar a compreensão da arquitetura e o urbanismo das décadas de 1960 e 1970, a partir de sua contextualização com as vanguardas da música, da arte, da literatura, da poesia e da estética. A noção de "obra aberta" e a comparação desse princípio nas várias artes e na arquitetura organiza os argumentos.

Palavras-chave: Docomomo. Umberto Eco. Obra Aberta. Baukasten. João Filgueiras Lima.

Abstract

This article attempts to broaden the understanding of architecture and urban planning of the 1960s and 1970s, from its context with the avant-garde music, art, literature, poetry and aesthetics. The notion of "open work" and the comparison of this principle in the various arts and architecture organizes the arguments.

Keywords: Docomomo. Umberto Eco. Open Work. Baukasten. João Filgueiras Lima.



A disposição gráfica do poema “*Un Coup de Dés*”, que Stéphane Mallarmé publicou em 1897, permite ao leitor a possibilidade de escolher várias sequências de leitura. A partir de 1924, James Joyce passou a publicar “fragments from Work in Progress” em duas revistas da vanguarda parisiense (*Transatlantic Review* e, depois, *Transition*). A expressão “work in progress” pode ser traduzida por “obra em processo” ou “obra em andamento”. Com ela, Joyce tentava esclarecer a divulgação de uma obra de arte que é exibida, exposta ou impressa ainda inacabada, porque não tem um final previsto, ou que pode ser refeita, de acordo com a reação do público ou as análises do artista. Em 1939, Joyce concluiu a “work in progress”, que se cristalizou no livro *Finnegans Wake*, texto circular, que se inicia com uma letra em minúscula, no meio de uma frase cujas primeiras palavras estão na última linha da última página. A leitura pode se iniciar em qualquer ponto (ou, como escreveu Haroldo de Campos, “a obra é porosa à leitura por qualquer das partes através das quais se procure assediá-la”¹). A maioria das críticas ao *Finnegans Wake* variaram da descrença em relação às palavras inventadas, aos trocadilhos e à ausência das estruturas tradicionais do romance. No romance oitocentista, todos os movimentos, ações e peripécias dependiam da trama criada pelo autor, formando uma sequência fixa de eventos que encaminhava para um fim irrevogável. Alexandre Dumas, *père*, por exemplo, pródigo em engendrar surpresas, converteu o desesperançado Edmundo Dantès no Conde de Monte Cristo e, a páginas tantas, fez com que Athos, o mosqueteiro ébrio e reticente, revelasse ser o Conde de La Fère e, a seguir, desmascarasse Milady de Winter, revelando-a como Anne de Breuil, que era a antiga Condessa de La Fère, que era Charlotte Backson e que, ao final de uma existência de maldades, sofreu um julgamento que a condenou à morte numa noite de tempestades. O engenho de Victor Hugo fez com que, em *A Catedral de Paris*, Frollo e Quasímodo assistissem do alto da Notre-Dame à execução de Esmeralda. Mas Frollo sorriu. E Quasímodo se enfureceu com a ironia do sorriso e empurrou o Monsenior, que se espatifou no chão. Séculos depois, soldados encontram o esqueleto de Esmeralda, abraçado por um outro esqueleto de um homem com uma deformidade nas costas. Os soldados tentaram separar as ossadas, mas os esqueletos se converteram em pó. Em vez dessas certezas quanto à trama, Joyce ofereceu uma estrutura circular vagamente inspirada as cosmogonias indianas, onde o fim ou o começo podem estar em qualquer parte.

A partir da década de 1950, a influência de antecedentes como Mallarmé ou Joyce multiplicou as obras com formas indeterminadas entre a vanguarda da música e das artes plásticas. Na tradicional música de concerto europeia, os compositores grafavam partituras com todos os desenvolvimentos de uma obra, do seu início ao *finale*. Em vez dessas determinações, a partitura da “mallarmeana” *Sonata n.º 3* (1955-57), de Pierre Boulez, apresenta pentagramas dispersos pela página, com trechos que podem ser tocados em sequências diversas, seguindo as indicações de um conjunto de flechas gráficas que indicam possibilidades. Cabe ao intérprete estipular uma ordem durante a execução. Algo semelhante ocorre na *Peça para Piano n.º 11 (Klavierstück XI)*, de Karlheinz Stockhausen. Em *Pli selon Pli*, de Pierre Boulez, para soprano e orquestra, o regente pode unir trechos de maneiras diversas no momento da execução, a soprano pode escolher entre técnicas vocais distintas, o regente e os intérpretes têm liberdade para determinar o andamento, as pausas, a dinâmica, a duração. Henri Pousseur compôs *Scambi* (Trocias, 1957), peça de música eletrônica, a partir de uma sequência de trechos e elementos sonoros. Conforme o título tenta esclarecer, tais trechos podem ser tocados ou organizados em sequências diversas. Isso permite que o ouvinte recrie a peça de várias maneiras. E permite também que outros compositores possam se tornar co-autores. Com essa

¹ Haroldo de Campos. *Panorama em português*. In CAMPOS, Augusto de & _____. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva. 1986 (3ª edição). Coleção Signos. p.23



disposição, Pousseur entregou os trechos para que Luciano Berio e Marc Wilkinson os organizassem de maneiras diversas.

Nestes casos, Boulez, Stockhausen e Pousseur designaram “parâmetros” e os confiaram à iniciativa de cada intérprete, que pode recriá-los no momento da execução.² Ou seja: tais obras convidam o intérprete, o ouvinte ou o “expectador” a participar da construção final do objeto artístico.

A maleabilidade das composições de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen é possível porque as obras citadas foram ideadas de acordo com duas noções em voga, na década de 1960, entre os críticos de arte e literatura: a “*work in progress*” e a “obra aberta”. A referência da segunda são os artigos de Umberto Eco reunidos no livro “*Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*”.³

A intenção desse artigo é, a partir da expressão artística sonora e plástica, retornar a projetos arquitetônicos dos anos heroicos do Movimento Moderno até a década de 1970, a fim de observar a pertinência da aplicação do epíteto de “obra aberta”. Não se pretende estabelecer relações imediatas entre métodos e terminologias da música, das artes plásticas e da arquitetura. Pretende-se, apenas, estabelecer verificações e delimitações do significado, de maneira a determinar em que medida as relações percebidas tenham algum valor para a compreensão da prática arquitetônica.

Segundo a terminologia proposta por Umberto Eco, há obras “clássicas” e obras “abertas”.⁴ Os exemplos citados (da poesia, da música erudita, da literatura) ajudam a esmiuçar tal distinção. Um dos exemplos mais corriqueiros de obra “clássica” (repita-se: segundo as definições de Umberto Eco) é, justamente, o romance tradicional, ao qual James Joyce se contrapôs. Numa obra musical “clássica”, o compositor determina relações definitivas entre um conjunto de sons e as registra numa partitura, guia dos futuros executantes. Obras tão distintas quanto uma fuga de Johann Sebastian Bach, um quarteto de cordas de Ludwig van Beethoven, *La mer*, de Claude Debussy, ou o *Pierrot Lunaire*, de Arnold Schoenberg, são todas “clássicas”. Pode haver interpretações diferentes (mais lenta ou mais rápida, pomposa ou singela), mas não haverá uma mudança substancial das prescrições contidas nas partituras. Além disso, quase todas as peças da música erudita europeia, nos séculos XVIII e XIX, transmitiam abstratas narrativas sonoras, com começos, episódios intermediários e *finales* estabelecidos (como esclareceu José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido*⁵).

Já o compositor de uma peça musical “aberta” abandona a rigidez das etapas e dos fins definidos. Se uma obra musical (como a *Sonata* de Boulez ou a *Klavierstück XI*) dispôr de 4 trechos distintos (ABCD), livremente combináveis no momento da execução, existirão 24 possibilidades diferentes de execução: ABCD, ABDC, ACBD, ACDB, ADCB, ADBC, BACD, BADC, BCAD, BCDA, BDAC, BDCA, CABD, CADB, CBAD, CBDA, CDAB, CDBA, DABC, DACB, DBAC, DBCA, DCAB, DCBA. Trata-se, no caso, do

² ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.39.

³ ECO, Umberto. *op. cit.* Na introdução do livro, Umberto Eco explica que a redação do texto iniciou-se em 1958 e, a partir daí, foi “aberta”, pois cada edição lançada em italiano ou em outras línguas apresentava versões diferentes.

⁴ ECO, Umberto. *op. cit.*, p.39.

⁵ WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989. A respeito das abstratas narrativas musicais, ver, em especial, a parte dedicada à música tonal: p.103-157, *passim*.



resultado da função combinatória fatorial $f(n) = n!$, ou seja: $f(4) = 1 \times 2 \times 3 \times 4$. Sinfonias do Século XIX dispunham de quatro movimentos, mas havia uma única sequência “autêntica”: ABCD. Na obra aberta, o uso da análise combinatória possibilita ao intérprete obter um número astronômico de combinações a partir de um número limitado de trechos. Pois, supondo-se a fórmula $[f(n) = n!]$, se existirem 5 trechos distintos, o número de combinações sobe para 120. Com 6 trechos, passa a haver 720 combinações; 7 trechos acarretam 5040 combinações; 12 trechos acarretam 479.001.600 combinações e assim sucessivamente.

Na Arquitetura, a noção “clássica” quase que se confunde com a própria arte. Em meados do século XV, em *De Re Aedificatoria*, Leon Battista Alberti escreveu que a beleza é “a harmonia e a concordância de todas as partes construídas, de maneira que nada possa ser adicionado, ou subtraído, ou modificado, exceto se for para pior”.⁶ No *Timeu*, diálogo de Platão reverenciado pelos renascentistas, lê-se que “jamais será belo o que se parece com um ser incompleto”. A realização da harmonia Albertina-platônica pode ser demonstrada, por exemplo, nos traçados reguladores da fachada da igreja de Santa Maria Novella, em Florença, na qual todos os elementos tentam se justificar em relação aos que estão próximos e em relação ao todo. De maneiras diversas, esse princípio albertiano se impregnou de tal maneira nos raciocínios da arquitetura que igualaria criadores tão díspares quanto Andrea Palladio, Gianlorenzo Bernini, Mies van der Rohe, Oscar Niemeyer e até Max Bill. Na polêmica palestra que realizou em Junho de 1953, na FAUUSP, Max Bill afirmou que

“A arte consiste em tornar uma ideia tão clara e objetiva quanto possível, através dos meios mais adequados. Uma obra de arte deve traduzir essa perfeição, deve expressar tal harmonia, de modo a impossibilitar seu autor de alterar-lhe ou acrescentar-lhe qualquer detalhe”⁷

A única diferença significativa entre Alberti e Bill é a da necessidade de “meios mais adequados”. No mais, ambos se equivalem.

Talvez uma indicação de “obra aberta” esteja na residência que Theo van Doesburg & Cornelis van Eesteren desenvolveram em 1923. Eles se utilizaram de maquetes e perspectivas axonométricas para desenvolver e apresentar o projeto de uma residência cuja composição “elementarista”, com avanços e recuos enfáticos evitava o estabelecimento de qualquer fachada principal (para permitir a visão a partir de todos os lados, a residência deveria ser uma vila suburbana ou campestre). Caso fosse construída, a tentativa de compreensão da residência obrigaria a um percurso constante do observador ao redor dela própria.⁸ Em qualquer ponto que o usuário estivesse, intuiria a coexistência mútua de perspectivas variáveis, convidando a uma contemplação motora que apreendesse a poliedricidade do objeto arquitetônico.

A “obliquidade” necessária para a compreensão da obra assemelha-se ao universo científico moderno, que não apresenta uma regra ideal do mundo, e no qual todas as partes são dotadas de

⁶ “*Ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint: ita ut addi, aut diminui, aut immutari possit nihil, quam improbabilius reddat*” Livro VI, capítulo 2, ed.1485, fol. vii.

⁷ O arquiteto, a arquitetura, a sociedade [palestra realizada em 9/6/1953, na FAUUSP]. In. XAVIER, Alberto (org.): *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.162

⁸ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.55



igual valor e autoridade. Tais características poderiam caracterizá-la como “obra aberta”. Porém, ainda não se poderia trata-la como tal, pois Não haveria a capacidade da obra de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas. O usuário que contemplasse as perspectivas fruiria uma sequência de relações visuais no âmbito de um universo construtivo que lhe seria oferecido já completamente terminado. Não colaboraria para *fazer* a obra.

Situação diferente é a de Walter Gropius e Adolf Meyer, que, no mesmo ano de 1923, apresentaram desenhos, textos e maquetes de um projeto-conceito intitulado *Baukasten im Großen* (termo que pode ser traduzido como “grandes cubos de brincar”). Tratava-se de um sistema industrializado de construção pré-fabricada, baseado num conjunto de seis diferentes módulos, com formas quadradas e retangulares, que permitiam variadas combinações de tamanho. Um módulo básico (denominado “A” na proposta apresentada) fornecia o espaço inicial. Em torno desse módulo podiam se juntar cômodos secundários, resultado em diferentes residências, de acordo com a quantidade de habitantes de uma residência. Em termos sociais, a estandarização proporcionada pela indústria baixava os custos das residências. Em termos formais, a disposição das peças criaria distintos espaços e distribuições, em planta ou corte. Em termos da história da Arquitetura, a industrialização, assumida por Gropius e Meyer, tentava resolver a contradição dos arquitetos ecléticos, que se envergonhavam dos novos recursos e técnicas disponibilizados pela produção em série, por não corresponderem às lições clássicas.

O princípio do Baukasten permitiria a eventuais arquitetos, que não Gropius, à possibilidade de “atos de liberdade consciente”, que os inseriria numa rede de relações formais, entre as quais eles instaurariam sua própria forma, sem serem determinados por prescrições de modos definitivos de organização da obra construída. A determinação de peças utilizadas, a quantidade de módulos, a própria execução da obra tornar-se-iam atos de criação. Nesse sentido, autoria e co-autoria acabariam se confundindo de tal maneira que já não se pode falar de uma obra de arquitetura, mas de várias “obras”.

Formas finais definitivas organizaram a maior parte da arquitetura moderna (basta-nos pensar nas obras de Mies van der Rohe ou, no caso brasileiro, a maioria das obras de Niemeyer). Os elementos do Baukasten formavam uma espécie de “constelação”, cujas modulações mutuamente comuns permitiam variadas e recíprocas relações regidas pelas análises combinatórias.

Se a estética “clássica” impossibilitava acréscimos ou alterações, os arquitetos e as equipes envolvidas com o Baukasten organizaram e estruturaram o aspecto formal definitivo de uma obra no próprio campo da produção. Colaborariam para *fazer* a obra.⁹ Levando-se o princípio de Baukasten ao extremo, cada execução poderia realizar obras diferentes, mas todas seriam complementares entre si. Ou seja: cada projeto daria uma obra completa e satisfatória, mas ao mesmo tempo, incompleto, pois não ofereceria simultaneamente todos os demais resultados com que a obra poderia apresentar.¹⁰

As combinações de elementos antecipam diferentes possibilidades formais, o que permite afirmar que se trata de uma obra de arquitetura “aberta”. E a evocação da “possibilidade” acarreta uma noção filosófica relacionada a uma nova ciência, que abandonou uma visão estática e silogística da ordem, abrindo-se para uma plasticidade de decisões. Por isso, apesar de que nunca terem sido construídos, aqueles desenhos exerceram influência em uma série de projetos posteriores, em especial depois que Gropius migrou para os Estados Unidos.

⁹ ECO, Umberto. *op. cit.*, p.50

¹⁰ Este trecho é uma paráfrase de. ECO, Umberto. *op. cit.*, p.57



No caso brasileiro, uma aplicação aparentemente coerente de tal princípio ocorreu no conjunto das secretarias do Centro Administrativo da Bahia, desenvolvido por João Filgueiras Lima, o Lelé. O conjunto é formado por cinco edifícios. Em todos eles, os volumes que abrigam os ambientes funcionais serpenteiam acima do solo, nas encostas dos morros, relativamente indiferentes aos desníveis do terreno. Tais volumes se apoiam sobre uma plataforma que corre ao longo de uma sequência de pilares retangulares, cada um com 2,20m X 3,30m, com afastamento mútuo de 16,50m entre eles. Consoles laterais partem do lado menor dos pilares, sustentando a plataforma. Vigas transversais em balanço são engastadas na plataforma, alternando-se em intervalos de 2,20m e 1,10m. Os pilares que descem até o solo são ocos, assim como a viga principal apoiada neles, o que os convertem em galeria para as instalações técnicas.

Todo o conjunto de edifícios se organiza a partir do módulo de 1,10m.

1	1,10m
2	2,20m
3	3,30m
4	4,40m
5	5,50m
6	6,60m
7	7,70m
8	8,80m
9	9,90m
10	11,00m
11	12,10m
12	13,20m
13	14,30m
14	15,40m
15	16,50m

Supondo-se a totalidade das medidas, pode-se qualificar a medida de 1,10m como “Micromódulo” e a medida de 16,50m (quinze vezes 1,10m) como “Macromódulo”, intervalo o qual todos os itens construtivos se repetem. Seria como um dominó enfileirado. Na parte superior, os macromódulos são idênticos. Na parte inferior, os pilares são mais altos ou mais baixos, de acordo com a distância até o terreno. Os pilares retangulares e a plataforma contínua formam uma espécie de mesa. As lajes sobre essa plataforma são compostas de placas planas (em 90º) ou em ângulo. Isso permite três variações nas plantas dos macromódulos: reto, curvado em sentido horário, curvado em sentido anti-horário.

Pode-se somar mais macromódulos à estrutura estandardizada. Supondo a percepção humana, o aspecto dos edifícios se equivalem (a diferença mais evidente entre eles é a cor dos elementos metálicos de fechamento). Porém, o princípio idêntico permite que os edifícios não tenham uma escala longitudinal definitiva. O módulo de 16,50m pode se multiplicar indefinidamente. Utilizando-se das curvas, um eventual edifício poderia formar um quadrado de cantos arredondados. Essas possibilidades permitem qualificar os edifícios das Secretarias como uma “obra aberta”.



Num primeiro momento, pareceria estranho colocar Peter Eisenman ao lado de Walter Gropius e Lelé. Em contextos diferentes, o Baukasten e o conjunto das Secretarias representam o otimismo da arquitetura moderna, que, graças aos meios industrializados, previa a fabricação e construção de edifícios para usuários variados. Eisenman, ao contrário, preocupou-se com as definições da arquitetura entendida os sistemas de signos, o que o levou a explorar os limites epistemológicos da conceituação e da prática arquitetônica. Das casas que projetou, Eisenman conseguiu construir algumas poucas, e os proprietários costumavam se queixar das dificuldades para viver, dos castigos do clima e dos vazamentos. A aplicação estrita de teorias e diagramas formas o levou a projetar buracos nos pisos, escadas que encaminham para lugar nenhum e uma coluna no meio no meio do dormitório, na Casa II, construída em 1969.

Para tentar obter fórmulas projetuais que conectassem diferentes momentos da história da arquitetura, Eisenman explorou diagramas projetuais baseados nas análises formais de Colin Rowe, em especial “as matemáticas da villa ideal”. Da Arte Conceitual, Eisenman trouxe para a arquitetura as formulações de que a ideia é mais importante do que a execução, o que acarretou a valorização do processo, dos inícios, das “pegadas” e a rejeição do resultado definido e limitado.

No projeto da Casa II, Eisenman colocou em atrito duas malhas: uma estrutural e outra sem função estrutural. Num projeto corriqueiro, os vãos estruturais, as colunas e as paredes poderiam estabelecer os espaços interiores. Mas Eisenman transformou o confronto das duas grelhas num labirinto estrutural.

A julgar pelos textos (e ao que foi afirmado acima), Eisenman estava mais interessado no desenvolvimento do projeto do que na construção de uma obra acabada. A eventual construção seria apenas uma “parada” no desenvolvimento do projeto, a fim de verificar a validade dos princípios e dos desenvolvimentos. Realizada a obra, ela passava a ser tratada como uma espécie de maquete 1:1, de um projeto que seguia adiante, perenemente provisórios.¹¹ A arquitetura eventualmente construída não era uma síntese, “mas uma parada arbitrária numa série que poderia continuar indefinidamente através de deslocamentos sucessivos”.¹² Na literatura, um exemplo conceitualmente semelhante pode ser encontrado no interior de “*O jardim dos caminhos que se bifurcam*”, uma das “ficções” de Jorge Luís Borges (ao longo da década de 1960, os textos de Borges serviam cada vez mais às vanguardas). Em meio a uma trama de guerra, os personagens comentavam um suposto romance, considerado caótico, que teria sido escrito por um chinês chamado Ts’ui Pen. Antes de ser assassinado, o sinólogo esclarecia a estrutura do romance. O caos aparente devia-se às ininterruptas ramificações dos eventos. Se o personagem A decidisse matar o personagem B, havia vários desenlaces possíveis: ambos morriam; ambos se salvavam; A matava B; B matava A etc.. Em vez de escolher uma versão, Ts’ui Pen reunia várias possíveis, e cada versão gerava outras, até que os roteiros atingiam cifras inumeráveis.

No caso de Eisenman, o conceito da Casa II permitia ramificações semelhantes no projeto. A Casa II é como um jogo. Mas um jogo de xadrez, e não de baralho, de dados ou roleta. A roleta ou os dados dependem da sorte. Nos jogos de baralho, a sorte junta-se ao blefe. O xadrez, ao contrário, é considerado um esporte porque suas regras obrigam que todas as informações necessárias para se alcançar um resultado favorável estejam à vista dos contendores. Todas as variações do projeto da Casa II são diferentes. Os procedimentos propostos por Peter Eisenman não as tornam gratuitas.¹³ O

¹¹ FIVE ARCHITECTS: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Méier. New York: Oxford University Press, 1975. p.15-37, *passim*.

¹² Arantes, Otilia Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EdUSP: Studio Nobel, 1993. p.79.

¹³ Para uma crítica das possibilidades e dos limites dessa obra ver GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1987, p.163-164. Na década de 1950, Pierre Boulez dedicava-se ao “serialismo integral”, quando compôs peças em que todos os aspectos do som (timbre, altura, intensidade,



conceito arquitetônico estabelecido no início permite que, como Proteu, a Casa II suporte metamorfoses contínuas mantendo sua substância inalterada. Trata-se, portanto, de um projeto que não apenas pode ser qualificado como “aberto”, mas que, aparentemente, recebeu influência direta das formulações de Umberto Eco. Aquilo que estava latente num projetista como Gropius, tornou-se programa de ação em Eisenman.

Desde a atuação “plutarquiana” dos renascentistas florentinos, o senso comum da estética ocidental costuma exigir um autor para a obra arquitetônica. Seja no Baukasten, nas Secretarias de Lelé, seja na Casa II, de Eisenman, a negação de um resultado definitivo não significa um caos de relações conceituais, mas a demonstração das regras que organizam tais relações. Trata-se de obras sempre passíveis de transformações. Nos casos citados, os autores estabelecem a fórmula para obras sem um fim determinado, que podem se alongar em extensão (em Lelé) ou nas intermináveis fases do projeto (em Eisenman) ou na multiplicidade de peças encaixadas (no Baukasten). Após a morte de Gropius e Lelé, novos executores podem imaginar maneiras diferentes de finalizar a obra. Eisenman pode realizar novas transformações da sua obra ou entregá-la para outros arquitetos. Mas, apesar de todas as variantes, a obra construída ou projetada será, sempre e apesar de tudo, uma obra derivada da autoria inicial. No caso de Gropius, o princípio do “Lego” garantiria combinações formais variadas. No caso de Lelé, um construtor poderia alongar o projeto, por léguas, curveando-os pelos morros soteropolitanos. No caso de Eisenman, a Casa II poderia passar por co-autorias semelhante: dois ou mais arquitetos distintos poderiam receber o projeto numa determinada fase e, a partir dela, conceberem transformações que levassem adiante diferentes versões das várias versões já configuradas. Se mesmo na ausência dos “autores”, a genética inicial do projeto asseguraria uma autoria para obras seguintes, até a noção de autoria poderia ser ampliada.

Tal raciocínio convertia o projeto de qualquer edifício num processo sem fim, invertendo o princípio de Alberti e de grande parte da história da arquitetura. Os exemplos literários e musicais (que as vanguardas da década de 1960 trataram como protótipos) facilitam o entendimento das propostas apresentadas. E mostram como algumas noções se impregnaram diversos campos da arquitetura moderna.

Não se pretende afirmar, aqui, que noções musicais ou literárias possam ser transpostas para a arquitetura, apenas porque se assemelham. Há evidentes distinções epistemológicas entre literatura, música e arquitetura. A literatura pode sugerir ramificações infinitas no tempo (Borges, por meio de Ts’ui Pen), ou o tempo circular das cosmogonias indianas (o *Finnegans Wake*, sem começo e sem fim), ou um tempo estacionado (o Chapeleiro Louco, de *Alice no País das Maravilhas*, preso à hora do chá; ou um tempo fluindo ao revés, do futuro para o passado (a Rainha Branca, de *Alice através dos espelhos*, que lembra o que ocorreu dali a duas semanas e cujos gritos de dor cessam no momento em que se machuca), ou o conhecimento do futuro e a ignorância do passado (Tirésias, consultado por Ulisses no canto XI da *Odisséia*). Trata-se de interessantes temas para a cultura humanística, mas de difíceis resultados na prática da arquitetura.

Por ser realizada com relações matemáticas abstratas, a música permite possibilidades quase ilimitadas de indeterminação: as improvisações sobre um tema (o jazz), os cálculos de probabilidades da música aleatória ou a intuição mística e sensorial, totalmente desprovida de regras. As tentativas de atingir uma indeterminação total vicejaram na música erudita das décadas de 1950 e 1960. John Cage “compôs” obras sugeridas pelas varetas oraculares do I-Ching; uma das peças mais anárquicas de Mauricio Kagel é *Match für 3 Spieler* (1964), que, o título esclarece, é um jogo, de tênis no caso,

duração e ataque) eram pré-determinados com exatidão. A possibilidade de execução das peças mostrou-se quimérica. Somente computadores poderiam controlar com exatidão a variação de intensidade entre os *pppp* e *ppppp* ou os *ff* e *fff* grafados nas partituras.



no qual dois violoncelistas executam seus instrumentos como raquetes e um percussionista atua como juiz; a “partitura” de *Aus den Sieben Tagen* (Dos Sete Dias), de Karlheinz Stockhausen, determina que os músicos jejuem imóveis por sete dias (a fim de esvaziar a mente) e depois toquem seus instrumentos sem pensar no que estão fazendo, buscando sintonias “corporais e atômicas” com os outros intérpretes.¹⁴ No caso da arquitetura moderna, essa recusa de formas ou procedimentos poderia conduzir ao ultra-expressionismo de Hermann Finsterlin ou à ausência de forma da “Open House” (1983), da dupla de arquitetos Coop Himmelblau, igualmente restritos na prática arquitetônica.

Não se pretende aqui, afirmar que as obras “abertas” sejam mais modernas ou melhores do que as obras não-abertas. Citando Umberto Eco, pode-se afirmar que “tal noção indica não propriamente como são resolvidos os problemas artísticos, mas como são propostos.”¹⁵ Mas interessa notar as diferenças entre as três obras tratadas (o *Baukasten im Großen*, as Secretarias de Lelé, a Casa II de Eisenman¹⁶) e aqueles edifícios e conceitos herdados da tradição clássica. Os caminhos abertos por Stéphane Mallarmé, por Walter Gropius, James Joyce, Karlheinz Stockhausen ou Pierre Boulez mantêm-se prenhes de possibilidades.

REFERÊNCIAS

- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EdUSP: Studio Nobel, 1993.
- CAMPOS, Augusto de & Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva. 1986 (3ª edição). Coleção Signos.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FIVE ARCHITECTS: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Méier. New York: Oxford University Press, 1975.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1987.
- Max Bill. O arquiteto, a arquitetura, a sociedade [palestra realizada em 9/6/1953, na FAUUSP]. In. XAVIER, Alberto (org.): *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira* [edição revista e ampliada]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Aus den Sieben Tagen*. Hamburg: Deutsche Grammophon. LP. n° de série 2530 256. Texto explicativo.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras: Círculo do Livro, 1989.
-
- ¹⁴ STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Aus den Sieben Tagen*. Hamburg: Deutsche Grammophon. LP. n° de série 2530 256. Texto explicativo.
- ¹⁵ ECO, Umberto. *op. cit.*, p.26
- ¹⁶ O tamanho do artigo não comporta outras análises, mas um eventual desenvolvimento poderia incluir quase toda a produção do Archigram, o projeto vencedor para a sede da Agricultura do Estado de São Paulo (1968, de Arnaldo Martino, Antonio Bergamin, José Savoy de Castro, Paulo Bruna, Jurandyr Bueno Filho, Ana Maria de Biasi), o Plano Urbanístico para Curitiba, de Jorge Wilhelm (1965) e muitos outros.