IV enanparq
Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

O VALOR ARTÍSTICO NA RELAÇÃO PASSADO-PRESENTE: modos de interpretação do lugar

PROJETO CONTEMPORÂNEO E PATRIMÔNIO EDIFICADO

Fabiola do Valle Zonno
UFRJ – FAU/PROARQ
fabiolazonno@fau.ufrj.br

O VALOR ARTÍSTICO NA RELAÇÃO PASSADO-PRESENTE: modos de interpretação do lugar

RESUMO

O trabalho trata do tema das intervenções contemporâneas em lugares de memória, cujo objeto é a investigação sobre os modos de relação antigo-novo em projetos de ampliação de edifícios monumentais. Se existe uma realidade de estratificação histórica que se consolidou ao longo do tempo, o presente pode se afirmar também como obra de arte, desde que a nova arquitetura considere a análise do ambiente e a cultura como viva. No campo do patrimônio, o discurso com base nos termos “respeito” e “harmonia”, por sua generalidade, muitas vezes não dá conta de articular criticamente a diversidade de abordagens da arquitetura contemporânea. Após os anos 1960, o pensamento arquitetônico dirigiu-se ao tema da contextualização e da proposição do “lugar”, entendido como espaço significado em sua relação com a história e a cultura em um sentido de permanência; recentemente, o tema vem sendo colocado sob novas angulações, que nos obrigam a pensar a produção de lugar na contemporaneidade enquanto dialética entre permanência e invenção, preservação e inovação. Pensando o contexto como “lugar de memória” e toda intervenção como interpretação vemos a possibilidade de criações estéticas que dialoguem com o existente. O trabalho objetiva uma discussão teórica centrada no tema do valor artístico revisitado à luz dos debates contemporâneos em arte *site specific*. Afirma a possibilidade de considerar passado-presente como conjunto indissociável, para o qual se possa reconhecer o valor artístico como constituído numa relação contextual fundada a partir modos de interpretação do antigo, referidos no campo teórico a bases estéticas diversas - fenomenologia, linguística formalista, jogo de linguagem, colagem e discurso e conceituação - e que, podem ser relativizadas como modos de relação de diferenciação consonante ou dissonante.

Palavras-chave: Relação antigo-novo. Valor artístico. Arquitetura contemporânea. Lugar.

ABSTRACT

The work deals with the theme of contemporary interventions in places of memory, whose purpose is to investigate old-new relationship related to monumental building projects. If there is a historical stratification that has consolidated over time, the new architecture can be said also as a work of art, if subjected to environmental analysis and through the perspective of a living culture. In the field of heritage, discourses are conventionally based on the terms "respect" and "harmony" which often do not critically articulate the diversity of approaches of contemporary architecture. After the 1960s, architectural thought addressed the issue of contextualization and proposition of "place", understood as meaning space in its relation to history and culture in a sense of permanence; recently, the issue has been placed under new angles that force us to think about the production of place in the contemporary world as dialectic between permanence and invention, preservation and innovation. Thinking the context as "place of memory" and every intervention as interpretation, which includes the critical and selective prosecution, we see the possibility of aesthetic creations that deal with the existing meaning, valuing and establishing dialogue with it. The work aims a theoretical discussion on the artistic theme in the light of contemporary debates about site specific art. Has hypothesized the possibility of considering past-present as an indivisible whole, for which one can recognize the artistic value as made in a contextual relationship founded on processes that different ways of interpreting the former, referred to different aesthetic bases - phenomenology, structuralism and poststructuralism (conceptual) and, moreover, can be qualified as modes of relationship: consonant or dissonant differentiation.

Keywords: Old-new relationship. Artistic value. Contemporary architecture. Place.

1. O DEBATE ANTIGO-NOVO E MODOS DE RELAÇÃO

O debate sobre a contextualização e a produção de lugar no segundo pós-guerra parte da crítica à visão abstrata e universalista do modernismo. No que se refere ao tema da inserção da arquitetura moderna em sítios de valor patrimonial como uma ação contextual vale lembrar a própria posição de Bruno Zevi, que, como esclarece Beatriz Kühl (2008:160-163), muda de visão a respeito: primeiro, em 1956, defende a presença de edifícios modernos desde que buscando uma continuidade espacial e se inserindo com propriedade em um "diálogo harmônico entre o novo e o antigo"; depois, em 1965, vê o moderno como inconciliável com o antigo e a inserção com contraste como única possibilidade. Zevi criticava então as soluções de um "moderno ambientado"; conforme Kühl: "composições que se desenvolveram retomando volumetrias, ritmos e, muitas vezes de modo simplificado, formas, cores e materiais, resultando numa 'construção domesticada'", "sem personalidade" e "anacrônica", que "evidencia uma 'covardia' proposicional e uma injustificável falta de confiança nos recursos de composição da arquitetura contemporânea".

A proposição contemporânea deve ser valorizada como afirmação histórica do presente, capaz de coexistir com as diferentes camadas temporais que a precederam e, como interpretação do contexto, produzir novos significados.

Roberto Pane (apud Kühl:161) afirma que se existe uma realidade de estratificação histórica que se consolidou ao longo do tempo o presente tem o direito de se afirmar historicamente desde que "a nova arquitetura seja subordinada à análise do ambiente como uma obra coletiva". Defende que todos os tecidos urbanos passaram por alterações no tempo, e que alienã-los da relação com o presente seria o contrário da concepção de uma "cultura viva". Já Kevin Lynch (1972: 173) defende a intensificação do senso de tempo de um lugar, a partir de "justaposições temporais, poderosas o suficiente para evocar a sensação de passado, presente e futuro como misteriosamente coexistentes".

O que se coloca em questão neste artigo é a possibilidade de uma arquitetura contextual capaz de dialogar com o sítio onde se insere, valorizando-o, e ainda valorizar a si como proposição contemporânea, histórica e artística – sem cair seja em uma nostalgia do passado ou seja em uma solução simplista e sem valor próprio. A pré-existência não pode ser vista como limitadora para a criação e reinvenção do lugar; a proposição do diálogo entre o antigo e o novo deve ser encarada como oportunidade para enriquecer a experiência da paisagem.

A questão para nós (pesquisa em curso) é investigar, na contemporaneidade, os diversos modos de produzir este diálogo e, em que medida, este fazer contextual pode ser entendido como “artístico”.

Ao tratar do tema de uma “vontade de arte” no século XX, Ignasi Solà-Morales, no texto “Do contraste à analogia – novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica” (1985), reconhece o contraste como base do pensamento moderno, que entende como estética a riqueza na diferença explícita entre o novo e o antigo, quando qualidades podem ser ressaltadas. Este modo de pensar estaria fundamentado na teoria do contraste no nível da percepção, especialmente no que se refere ao tema da experiência da forma e do espaço.

Acompanhando o autor, posturas outras com base na analogia viriam demonstrar uma sensibilidade para a continuidade das formas partindo da ideia de leitura da estrutura formal dominante em um contexto. Nas palavras do autor, “diferença e repetição passaram a ser simultaneamente observadas a partir da manipulação controlada das relações entre similaridade e diversidade” (2006a, p.259). E a analogia difere da tautologia - esta que seria uma espécie de “completar”, quase a apagar o sinal de intervenção.[1]

Sabemos que no campo da linguística a analogia pressupõe uma relação de semelhança entre coisas diferentes, diferente da tautologia que seria um pleonasmo, dizer o mesmo. Assim, podemos tentar entender a analogia como ação artística com base em um conceito mais aberto de mimese: representação que contém em si a invenção (que se distingue do pastiche e do falso histórico).

Solà-Morales afirma ser impossível, na situação contemporânea, articular um sistema estético com validade suficiente para ser aplicável para além de circunstâncias individuais e que a compreensão linguística nos leva a entender a relação entre significado e estrutura – compreensível como jogo e liberação. A analogia seria um modo de interpretação do passado em que diferença e similaridade convivem:

> Como operação estética, a intervenção é proposta livre, arbitrária e imaginativa pela qual se procura não só reconhecer as estruturas significativas do material histórico existente, como também usá-las como marcos analógicos para a nova construção. Da mesma forma que a diferença e a similaridade, a comparação no interior do único sistema possível, o sistema específico que o objeto existente define é a base de toda analogia (Solà-Morales, 2006a, p. 262, grifo nosso).

[1] Segundo o autor, são exemplos diferenciados de analogia, os trabalhos de Aldo Rossi, Giogio Grassi e Carlo Scarpa e de tautologia a ampliação do Banco da Espanha em Madrid, 1980, de Rafael Moneo.

O arquiteto opera criando o novo que se assume como diferença e, ao mesmo tempo, como similaridade retomando formas do passado - interpretação que pode reforçar os sentidos existentes e mesmo criar outros.

Beatriz Kühl (2008, p.65) se coloca em relação ao tema da inserção contemporânea no patrimônio admitindo como legítima a pretensão de obra de arte para o novo, mas enfatizando o respeito ao antigo. Sobre as possibilidades de intervenção, a autora toma como possibilidades a "diferenciação em dissonância" e a "diferenciação em consonância", recorrendo a conceitos da música: na consonância pretende-se conjugar notas diversas num acorde harmônico sem, porém, trabalhar por simples imitação; na dissonância[2] cabe ao arquiteto interpretar como pode contribuir para valorizar o conjunto, explorando a polifonia (mas evitando a cacofonia – a ostentação de sua presença).

No discurso sobre a relação antigo-novo naturalizamos o conceito de harmonia como o equivalente à consonância, muitas vezes entendendo-o como mera reprodução, manutenção do caráter do existente:

> A harmonia não é feita apenas de concordância entre as partes, mas também de dissonância. Como se estuda em acústica, a qualidade de uma nota e o seu timbre são resultantes dos acordes daquela nota, acordes que podem ser também dissonantes àquela nota e acrescentar, precisamente por isso, uma tonalidade vibrante, musicalmente oportuna. As dissonâncias têm, portanto, um valor que deve ser levado em conta (...). (Roberto Papini [1945-1946] apud KUHL, 2008, p.65).

Seria esta a possibilidade de encontrar harmonia mesmo quando trabalhando com formas, materiais e proposição de experiências espaciais distintas, operando com o potencial do contraste, mas não necessariamente como uma ação indiferente ao contexto.

Bernard Tschumi (2004), discutindo de modo amplo o tema da relação entre arquitetura e contexto, contribui para relativizar o contraste ao desdobrar como três as possibilidades de relação: a indiferença, o conflito ou a reciprocidade. Porque afirma que não há arquitetura sem conceito ou ideia, define a indiferença como um tipo de colagem acidental em que elementos coexistem, mas não interagem, podendo vir a caracterizar tanto justaposições poéticas como imposições irresponsáveis. O conflito descreve uma estratégia elaborada para explorar o choque (possivelmente até de modo conceitual e/ou crítico), como numa espécie de batalha em que os protagonistas precisariam negociar sua própria sobrevivência. Devemos interpretar estes termos – conflito, choque, batalha - no discurso de Tschumi como

[2] Para Kühl, exemplar de dissonância é o trabalho de Lina bo Bardi no SESC Pompéia.

a exploração de intensidade da experiência. Já a reciprocidade parte de uma interação próxima, de modo complementar, quando os elementos se tornam uma única e contínua entidade.

O texto de Tschumi não trata do tema do patrimônio. Entendemos, porém, que sua abertura, distinguindo o que seria contraste por indiferença de contraste por conflito, interessa a nossas reflexões sobre a contextualização e ações site-specific (como desenvolveremos).

Vemos o conflito, de modo próximo ao que Merleau-Ponty chamou dialética sem síntese, quando como num movimento de judô o combatente explora a força de seu próprio adversário em seu próprio benefício. Outro entendimento seria a exploração do valor semiológico do contraste segundo os linguistas, como salienta Françoise Choay (2001, p.225): o sentido se constrói na contiguidade com base na diferença, desde que a justaposição se converta em articulação. A arquitetura contemporânea pode buscar, através de uma interpretação que ressalte a diferença através do contraste/conflito, a exploração fenomenológica e proposital da relação entre opostos de modo a destacar o valor de ambos.

Em síntese, analisando as ideias destes autores, e pensando a relação com o patrimônio, entendemos que a visão de “analogia” se aproxima das de “diferenciação em consonância” e “reciprocidade”, quando se assegura a similaridade e a continuidade, mas também a criação como uma mimese mais aberta. Já a “diferenciação em dissonância” explora o aspecto estético do contraste, quando as características de cada qual são valorizadas, porém, sem demonstrar indiferença em relação à pré-existência; seriam estratégias de “conflito” a articular como um jogo de opostos o novo e o antigo. O risco de macular o próprio valor artístico são os extremos: a tautologia no limite do falso histórico ou da simples imitação, negando o valor criativo do presente; ou, em prol de demasiado conflito através da “cacofonia”, pôr em questão ou eclipsar o valor do passado.

2. A INTERVENÇÃO COMO INTERPRETAÇÃO E VALORIZAÇÃO ARTÍSTICA *IN-SITU*

Importa aprofundar o entendimento sobre os diferentes modos de diálogo que como ações contextuais poderiam ser consideradas ações artísticas. Após os anos 1960, observa-se a valorização da arte não só em seus aspectos plásticos, mas também como ideia, conceito, proposição de experiências e reflexões interpretando a própria paisagem, quando a arte passa a ser bastante explorada em sua relação com o espaço público e com a cultura de modo ampliado.

De modo geral, a noção de interpretação se apresenta nos discursos contemporâneos sob o entendimento de que toda intervenção comporta o reconhecimento de valores e ajuizamento. Pensando o contexto como “lugar de memória”, vemos através de ações artísticas (que incluem a arquitetura) a possibilidade da constituição de uma visão dialógica entre o passado e presente – reconhecendo-se a diferença entre ambos, mas uma possível construção de sentido, evocativa da memória e da temporalidade em nossa experiência do lugar. Afirmamos que lidar com o contexto não constitui uma limitação, mas a possibilidade de vislumbrar a arte como proposição de diálogo e discurso, seja formal seja conceitual, como parte de uma poética singular, interpretação de cada artista/arquiteto.

Conforme aponta Solà-Morales:

> Todo problema de intervenção é sempre um problema de interpretação de uma obra de arquitetura existente, porque as possíveis formas de intervenção que se colocam sempre são formas de interpretar o novo discurso que o edifício pode produzir. Uma intervenção é tanto pretender que o edifício volte a dizer algo e o diga em determinada direção (2006 b, p.15).

Fundamental no debate sobre o valor artístico do patrimônio é a contribuição de Alois Riegl (1903) que se opõe à ideia de um valor artístico absoluto e trata a visão estética como historicamente subjetiva e referida ao presente. No campo da preservação, Riegl apontou que a “vontade de arte” moderna relativiza o valor artístico conferido aos monumentos do passado: as obras do passado podem ter reconhecido seu valor enquanto “concepção, forma e cor que são especificamente as delas”, sendo possível que diferentes tempos reconheçam valor artístico para diferentes obras. Ele reconhece que é impossível que a vontade artística antiga seja idêntica à moderna, mas que os aspectos que nos sejam simpáticos se afirmam sobre os demais e que retirar do nosso pensamento as obras do passado equivaleria a um empobrecimento de nossas possibilidades frente ao presente (2013, p.58-60).

Como esclarece Françoise Choay (2001, p.26), o conceito de “vontade” ou “desejo de arte” permitiu a Riegl marcar a distinção entre o valor artístico próprio ao monumento e seu valor na história da arte, pois dirigindo-se à nossa sensibilidade artística, o monumento se torna parte constitutiva do tempo vivido. Pensando a relação antigo-novo, Riegl admite a convivência de elementos de vários tempos históricos e mesmo a validade de obras atuais criticáveis pelo juízo do presente.

Se admitirmos que, após os anos 1960, a ideia de “vontade de arte” torna-se uma noção multiplicada, liberta de um único paradigma e aberta à pluralidade dos tempos, podemos

colocar o tema sob nova luz. O arquiteto pode reconhecer como valor contemporâneo algo que o monumento do passado possui e buscar interpretá-lo no presente. A vontade de arte se centra na postura individual/subjetiva do artista/arquiteto e em seu desejo de produzir diálogos com o existente e a cultura. O arquiteto, frente ao desafio de dialogar com uma obra do passado, pode buscar através de sua intervenção a exposição/valorização de determinado(s) aspecto(s) para os quais reconhece valor na obra.

É certo que Riegl afirmava o valor artístico a partir de uma ênfase ao fenômeno em sentido plástico-formal, mas é possível que o desdobremos considerando também a sensibilidade para a materialidade, incluindo a tectônica compreendida como poética, e até o valor da arte como proposição de um conceito na relação com o significado social e valor imaterial.

Vemos como valorosa a contribuição dos trabalhos artísticos de *site specific* que ativam a esfera de significação da obra a partir do local onde se inserem. Muitas das obras consideram o existente como oportunidade de reinvenção da própria paisagem e de valorização da experiência em suas múltiplas formas de poética.

Miwon Kwon contribui para uma abordagem multiplicada do conceito. Interessa-nos, em espacial, o de "*site specific* fenomenológico" que caracteriza a proposta de relação entre a obra e o contexto no sentido de presença física na paisagem, como "realidade tangível" em seus elementos particulares: espaço, topografia, forma, matéria, luz, sons etc. Também valorizamos o "*site-oriented*" ou "discursivo", propostas em que as obras que buscam um "engajamento expandido com a cultura", inserindo-se em diferentes debates socioculturais, institucionais e teóricos, além daqueles envolvendo comunidades e condições históricas, dialogando com campos discursivos de disciplinas diversas.

Se imaginarmos a dimensão fenomenológica como possibilidade de interpretação do patrimônio, em sua dimensão material, podemos reconhecer como o novo pode suscitar em sua relação com o antigo a valorização artística (seja por reciprocidade/consonância ou conflito/dissonância) de características morfológicas, de materialidade e especialmente mobilizando sua apreensão pelo "corpo", incluindo todos os sentidos.

Já no que se refere à modalidade *site-oriented* onde há uma ligação com a noção da arte como proposição conceitual, mas também como engajamento participativo (e crítico) do *socius*. Se considerarmos esta dimensão discursiva e orientada como possibilidade de interpretação do patrimônio, em sua dimensão imaterial e engajamento com a cultura da

memória, podemos reconhecer como o novo pode suscitar questionamentos sobre o valor simbólico dos lugares, valor instrumental e de uso.[3]

3. O LUGAR REINVENTADO PELA INTERVENÇÃO

Partindo do valor artístico como fruto da relação contextual, *site specific*, entre o novo e o antigo, passado e presente, nossa reflexão desdobra-se sobre as diferentes bases estéticas que sustentam princípios de relação contextual na contemporaneidade, em especial, em projetos de ampliação de edifícios monumentais. Estas chaves são apenas formas de aproximação, não constituindo categorias fechadas (as quais em nossa pesquisa em curso já entendemos como ainda mais multiplicadas).

3.1 FENOMENOLOGIA DA FORMA E DOS MATERIAIS

Nos debates sobre o tema do contexto, a fenomenologia[4] tem sido bastante requisitada, especialmente recorrendo-se ao sentido de lugar a partir de leituras de Heidegger que define o habitar como atividade fundacional compreendida a partir da experiência vivida do indivíduo.

No campo teórico Christian Norberg-Schulz (1976), interpretando Heidegger, teoriza o "fenômeno do lugar" e afirma que a totalidade das coisas concretas – materialidade, forma, textura e cor - determinam uma "qualidade ambiental" que é seu caráter peculiar, assim também *como* são as relações entre os elementos, os métodos de construção, sua articulação formal e o exercício do detalhe. A abordagem do autor pressupõe o reconhecimento e a valorização pelo arquiteto deste caráter, algo que pode ser aproximado da relação de diferenciação em consonância.

Rafael Moneo é um dos arquitetos contemporâneos que se pautam em bases fenomenológicas em sentido de reciprocidade. Fala de seus trabalhos como "respostas apropriadas às condições dos tecidos urbanos onde se inserem (...), respeitosos ao lugar e pretendendo formar parte dele, ainda que criem uma nova percepção do que eram as condições prévias" (1999, p.23). Com sensibilidade para o tema da forma, contrapõe-se às visões desta como fragmento e como não-forma, defendendo a "compacidade" - a manutenção da regularidade dos perímetros dos edifícios, mas através de uma sensibilidade para o lugar.

[3] Na pesquisa que coordenamos, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da FAU-UFRJ, temos nos dedicado a investigar não só intervenções arquitetônicas, mas também artísticas e temporárias como forma de valorização do patrimônio.

[4] Em bases fenomenológicas, o fazer e a experiência da obra de arte se afirmam a partir da percepção do fenômeno quando de sua apresentação. Nas obras modernas, é possível reconhecer a própria forma enquanto fenômeno que se apreende a partir da experiência.

Exemplar é expansão do Museu do Prado (2008), onde incorpora como espaço interior do museu o antes abandonado claustro dos Jerônimos, iluminando-o com uma grande claraboia e definindo os limites da edificação nova a partir do contorno deste elemento, alinhando a construção também aos da igreja gótica em um preciso exame de *como* as superfícies novas e antigas deveriam se articular. O trabalho é uma diferenciação em consonância, mantendo as relações de volumetria e densidade do espaço urbano e optando pela conexão direta entre o edifício do museu antigo em nível inferior, preservando assim o espaço livre para a contemplação do conjunto antigo-novo que expressa de modo a "deixar ser" cada elemento na paisagem, afirmando continuidade, mas também a singularidade de cada tempo.

Figura 1 – Ampliação do Museu do Prado. Foto da autora: Zonno, 2012.

Já no Museu de Arte Romana de Mérida (1986), paredes e arcos revestidos de tijolos, como à época romana, definem claros eixos de caminhada banhados pela luz natural através de claraboias zenitais. Moneo valoriza e reinterpreta não só forma e espacialidade, mas também a expressão construtiva e material como um valor do passado – artístico no sentido de *téchne*, ressaltando a experiência da arquitetura não só no sentido visual, mas também tátil.

A valorização do aspecto material também é destaque no trabalho de Peter Zumthor. Ao tratar do tema da arquitetura como um fazer "atmosferas", o arquiteto pensa na "consonância dos materiais", no "som do espaço", na " temperatura do espaço", na luz entrelaçada às coisas (2006, p.23). O sentido da arquitetura capaz de emocionar seria

traduzido pelo “silêncio do edifício”, “deixar que as coisas sejam elas mesmas: sejam por elas mesmas” (2006, p.67).

Na intervenção realizada em Colônia, 2008, nas ruínas de um edifício gótico da Igreja de Kolumba e de uma insula da época romana, a materialidade e o aspecto construtivo possuem grande ênfase. Ele não teme a relação direta com as ruínas (preservadas em seu estado original), tocando os seus limites. Desenvolve tijolos feitos à mão e inflamados com carvão para adquirir uma tonalidade específica que se harmonizasse à existente em uma sugestão de consonância com as paredes originais. Os tijolos são previstos cuidadosamente em suas dimensões para que o detalhe dos encontros entre os materiais novos e antigos preservasse a continuidade. O modo como são assentados, permitindo a entrada da luz entre os vazados, se traduz em efeitos de sombra sobre as ruínas o que ao mesmo tempo cria entre os diferentes tempos um “entrelaçamento” e remete ao caráter sublime das ruínas – reinterpretando-as poeticamente.

Figura 2 –Museu Kolumba. Fotos da autora: Zonno, 2015.

Tal experiência, quando emerge o sentido de relação entre o passado e o presente, é alcançada a partir da percepção. Nas palavras de Merleau-Ponty, somos capazes de alcançar o sentido pois, “a ideia musical, a ideia literária, a dialética do amor e as articulações da luz, os modos de exibição do som e do tato falam-nos” (2003, p.121).

Buscando uma abordagem pontiana, o arquiteto Steven Holl (1989, p.10-12) defende o conceito de *anchoring* relacionando a criação em arquitetura como entrelaçada à experiência do lugar através de um elo poético que relacione ideia e fenômeno. Em suas palavras: “arquitetura e sítio devem possuir uma conexão experiencial (...). Quando sítio, cultura e programa são dados, uma ordem, uma ideia pode ser formada”.

No projeto de expansão do Museu Nelson Atkins (1999), Holl conceitua a relação antigo-novo a partir de uma desejada percepção do contraste de peso na relação com a materialidade – “the stone and the feather”. O edifício antigo de caráter acadêmico de 1933 é interpretado como “templo clássico de pedra” ao qual se opõe a leveza e transparência das “lentes de vidro” que constituem o novo. Não só o caráter material é explorado como conflito, mas a própria relação das formas e do espaço, a partir da proposição da experiência da caminhada. O corpo em movimento percebe o sentido de jogo polarizado entre um espaço estático e um espaço dinâmico, da proposição de efeitos de paralaxe em que continuamente se percebe o conjunto antigo-novo como fenômeno. O sentido emerge da relação entre estas diferenças claramente marcadas numa espécie de “contraste complementar” configurando um “lugar complexo” (Zonno, 2014:191). Podemos aproximá-lo da diferenciação em dissonância e de um conflito, dialética sem síntese, explorada fenomenologicamente.

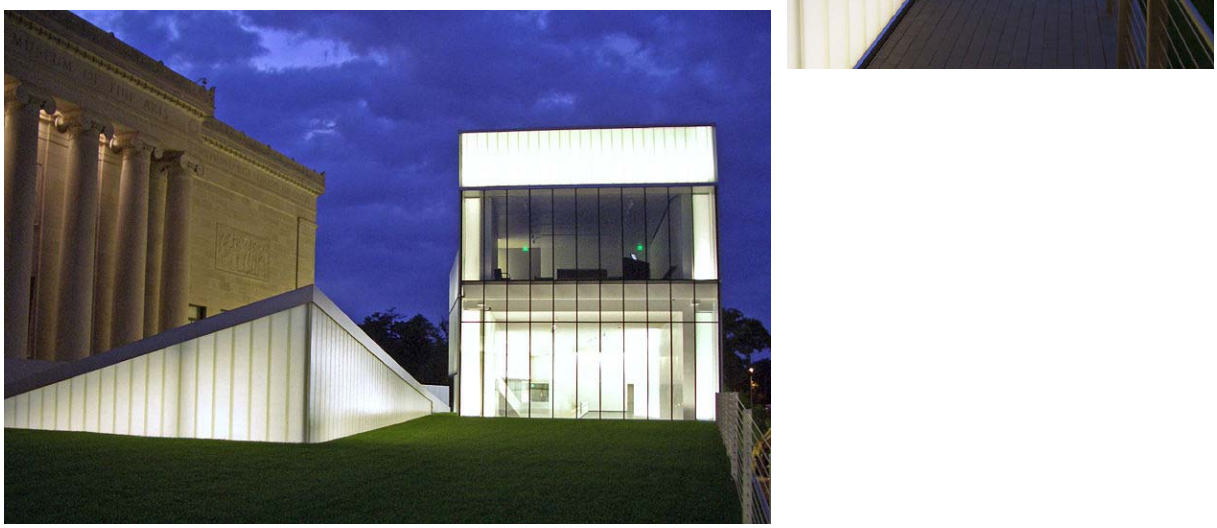

Figura 3 – Museu de Arte Nelson Atkins. Fonte: ZONNO, 2014, p.190.

3.2 ESTRUTURALISMO E LINGUÍSTICA FORMALISTA

O debate contextual a partir de bases estruturalistas pode ser identificado na compreensão da cultura humana segundo a ideia de que os fenômenos individuais só podem ser entendidos dentro dos contextos das estruturas gerais de que fazem parte. O mundo é construído pela linguagem, que é uma estrutura de relações - esta pode ser submetida a um método material de análise dos objetos e de suas relações internas.

Em texto que trata do movimento italiano Tendenza, Solà-Morales refere-se ao problema da transposição do método de análise das estruturas de linguagem para o projeto, colocando o tema da mimese e da metalinguagem:

> Em sua elaboração mais depurada, a noção de imitação supõe que o conteúdo da arquitetura não se inventa nem se cria a partir de novas convenções linguísticas que o arquiteto viria propor em cada projeto, mas que este conteúdo só é viável quando se refere à arquitetura mesma, à sua tradição, de modo que se constrói como metalinguagem; uma operação redundante pela qual a arquitetura fala de si mesma e, nesta apresentação renovada, realiza a ação estética básica de imitar seu próprio fazer. (SOLÀ-MORALES, 2003, p.237)

O recurso à metalinguagem, à estrutura da forma ou à figuratividade, na relação antigo-novo, pode ser tomado como operação analógica que pode se dar de modos diferentes. Precursor é o projeto de Gunnard Asplund (1931-37) para a ampliação do prédio da municipalidade de Göteborg, exemplo para Solà-Morales por interpretar as características dominantes da pré-existência e fazê-las ressoar na parte acrescentada. Norman Foster, no Projeto Carré d´Art (1993), no entorno da Maison Carré em Nimes, parece sensível ao entendimento da estrutura da linguagem clássica, reinterpretando-a de modo análogo como sintaxe, ao mesmo tempo marcando sua distinção material.

Aprofundando o debate, Aldo Rossi (1966) contribui para uma singular abordagem da cidade como obra de arte que, por sua finalidade estética, impõe-nos estudá-la, pois é "tarefa de qualquer construção se colocar em relação direta com a própria cidade" (2001, p.39). Daí a consideração do entendimento do valor do *locus* como possibilidade de conjugar história e invenção, o antigo e o novo: "fato singular determinado pelo espaço e pelo tempo, por sua dimensão demográfica e por sua forma, por ser sede de acontecimentos antigos e novos, por sua memória" (2001, p.152).

Figura 4 –Teatro do Mundo. Fonte: Archiobjects.org.

Rossi, ao recorrer aos tipos, mobiliza em suas obras para além da memória coletiva a memória individual - realiza assim um “salto subjetivo”, para usar as palavras de Solà-Morales. Ao definir seu trabalho nas bases da analogia fala, a partir de Jung, do contrário de um pensamento “lógico” - como uma meditação sobre os temas do passado, um monólogo interior, com algo de “arcaico” – o que constitui sua poética singular.

Assim vemos, na obra do Teatro do Mundo (1979) em Veneza, a analogia à forma da cidade através de uma volumetria simples (tipo) que guarda similaridade e diferença com a paisagem em questão, assumindo poeticamente seu caráter. Observa-se a consonância formal e, ao mesmo tempo, uma exploração do sentido teatral, colorido, efêmero e flutuante de seus carnavais, numa interpretação do arquiteto das dimensões material e imaterial da memória.

3.3 JOGO DE LINGUAGEM E COLAGEM

O tema da linguagem não se esgota na abordagem da linguística formalista. Segundo Wittgenstein, não há uma linguagem ideal que represente a essência do que se quer dizer; é possível, através de “jogos de linguagem”, expor que o significado das palavras é compreendido através do seu uso e no seu uso (Zonno, 2014, p.117).

Influenciado pelo pragmatismo norte-americano, Robert Venturi (1966) trata da linguagem como este “jogo” de signos, numa apropriação comparável à das imagens pela arte *pop*, problematizando o significado através do “estranhamento familiar” – mote para a evocação

da percepção e da significação a partir da relação entre elementos em um “todo difícil”, complexo.

Figura 5 – Expansão da National Gallery. Foto da autora: ZONNO, 2016.

No projeto de expansão da National Gallery (1988-91) em Londres, Venturi “reproduz” na fachada do edifício novo as principais divisões da estrutura e elementos do antigo edifício do século XVIII. Os volumes do passado e do presente estão separados (limitados por um pano de vidro lateral), mas “amarrados” de modo inflexivo. Com liberdade maneirista, Venturi promove rupturas e apagamentos dos signos e altera a sintaxe. Os elementos aparecem como fragmentos cujo “sentido” passa a ser questionado como parte de um todo – instaura-se uma dúvida sobre o novo como elemento “autêntico”. A “vontade de arte” de Venturi é expor a própria condição da linguagem enquanto apropriada pelo cotidiano, quando signos podem ter seus significados alterados ou mesmo “esvaziados”. Não se trata de uma intervenção do tipo pastiche ou falso histórico que tenta sustentar seu valor a partir do referente, mas sim de uma paródia que, numa operação artística conceitual, expõe a própria condição de valor do passado e do presente. Do conjunto da praça, a intervenção explora a continuidade de volumetria e cor; porém, a operação não pode ser resumida à consonância, pois que se trata de um jogo em que a relação entre signos e estrutura é exposta,

assumindo também uma dissonância profunda em relação à própria estrutura enquanto arranjo dos elementos como conjunto.

Outra estratégia da contextualização, nascida das reflexões sobre a paisagem a partir da relação entre elementos figurativos e fragmentados, pode ser reconhecida na colagem, também uma abordagem reconhecível como complexa por tentar articular regimes distintos.

O discurso de Colin Rowe e Fred Koetter, em Cidade Colagem (1975), defende a superação não só da "visão profética" do movimento moderno, mas também da "nostalgia do passado":

> A cidade ideal, agora possível de ser postulada, deve comportar-se a um só tempo como teatro da profecia e teatro da memória" (...) As tradições têm a importante dupla função de não só criar uma determinada ordem ou algo parecido com uma estrutura social, mas também a de nos dar alguma coisa com que possamos trabalhar; algo que possamos criticar e modificar. (Rowe e Koetter, 2006, p.298-299).

Esta visão abre possibilidade para um método de combinação de elementos das cidades tradicional e moderna, a partir da perspectiva da "bricolagem" - acúmulo dos mais variados fragmentos numa espécie de "*discordia concors*", uma combinação de imagens dessemelhantes ou uma descoberta de semelhanças ocultas em coisas aparentemente díspares. Isto não quer dizer que a colagem seja a ampla aceitação da cacofonia. Conforme assinalam os autores, como técnica, ela insiste na intenção de "pôr em equilíbrio", em constituir um "intercâmbio em que todos os componentes retêm uma identidade enriquecida pela ação recíproca" (Rowe e Slutzky, 2006, p.317-321).

Kevin Lynch aventa a "arte da colagem" não como simples mistura do antigo com o novo, mas como um projeto sofisticado: "produto de um juízo estético, a deliberada justaposição de elementos aparentemente díspares de modo que a forma e o significado de cada um são ampliados e, contudo, um todo coerente é mantido" (Lynch,1972, p.173).

Estas aproximações ao tema da colagem incitam-nos a uma reflexão sobre a relação antigo-novo, muito embora possamos reconhecer que a abordagem metodológica figura-fundo desenvolvida a partir deste discurso não seja necessariamente reconhecível como estética.

Arriscamo-nos a criticamente aproximar da noção de colagem o projeto da Ampliação do Museu Reina Sofia (2001), em Madrid, de Jean Nouvel. O arquiteto afirma que o papel da intervenção nova era expressar respeito e pertencimento, uma vez que toda inserção de um edifício contemporâneo em um sítio existente só é bem-sucedida se ela destaca o que a envolve, e vice-versa, se é destacada por seu entorno, constituindo uma "poética situacional". O projeto reconhece e reproduz o entorno imediato em sua altura e, além disso, reinterpreta o partido/figuratividade do edifício em pátio de modo mais aberto ao

espaço da cidade. Na proposta, a implantação dos novos volumes se complexifica incorporando a fachada do antigo na configuração de um espaço livre, um pátio outro, aberto à rua e coberto – *discordia concours*. É criado um espaço onde é possível experienciar ambas temporalidades, reconhecendo ao mesmo tempo familiaridade e diversidade.

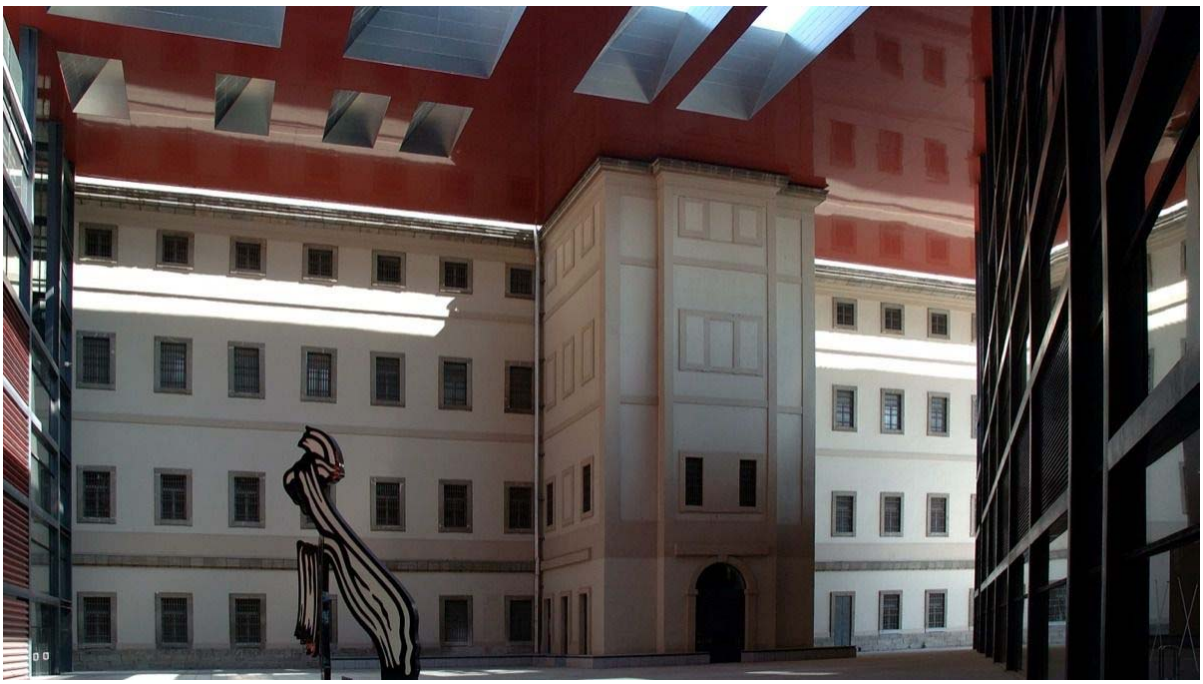

Figura 6 – Museu Reina Sofia. Foto da autora: Zonno, 2012.

3.4 DISCURSO E CONCEITO

A reflexão filosófica pós-estruturalista contribui para a compreensão da paisagem como intertextualidade, como uma matriz onde se leem objetos-discursos que se sobrepõem. Para Michel Foucault todo discurso que se intitula como “verdade” expressa normas sociais e políticas como produto de relações de poder, quando a linguagem assume um papel disciplinar. Pensar o saber como uma “arqueologia” seria considerar a formação discursiva não como uma totalidade, mas como o que contém lacunas, vazios, contradições em si. Neste sentido, pensar o contextual como uma operação estética passa pela compreensão da crítica da linguagem do pré-existente como verdade e da possibilidade de explorar a intertextualidade através de outras formulações discursivas (conceituais e/ou ficcionais).

Bernard Tschumi (2004) sugere que a postura do arquiteto como arqueólogo[5] é desconstruir o que existe analisando as camadas históricas que precedem a intervenção, adicionando outras camadas para criar a paisagem como um palimpsesto. É nesse sentido que podemos entender a sua assertiva de que o contexto não é um dado, mas algo definido pelo observador, sempre uma questão de interpretação. Ele não é só visual, mas frequentemente ideológico, e por isso pode ser qualificado ou desqualificado por conceitos.

Quanto ao modo de atuação, Tschumi levanta duas hipóteses: “contextualizar um conceito”, adaptando-o às circunstâncias de um sítio particular, ou “conceituar um contexto”, que significa fazer de uma situação a força propulsora do desenvolvimento de uma ideia.

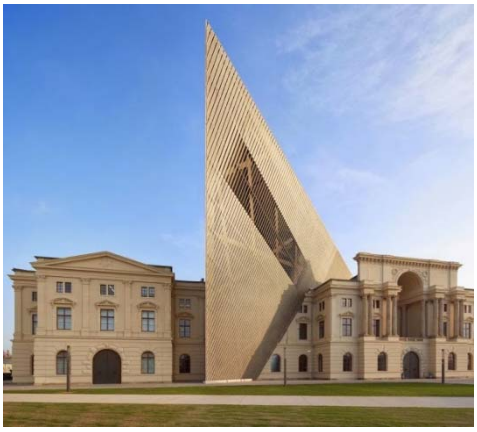

Figura 7 – Museu Judaico. Foto do Autor: ZONNO, 2013.
Figura 8 - Museu de História Militar de Dresden. Fonte: www.huftonandcrow.com.

Emblemático exemplo de uma relação de conceituação do contexto, entendendo-o como “site discursivo” conforme Kwon, é o projeto de Daniel Libeskind para o Museu Judaico de Berlim (1999), cuja estratégia “entre as linhas” explora referências do campo da cultura alemã e judaica. Trata-se de uma leitura intertextual e complexa, reescrevendo Berlim a partir de uma narrativa fragmentada, constituída como um processo “arqueológico” que superpõe extratos da memória material e imaterial. Sugerindo uma continuidade entre o passado e o presente, a entrada do novo museu se dá através do Museu da Cidade, construção barroca restaurada. Do ponto de vista morfológico e material, a edificação nova é completamente dissonante, conflitante a partir da visão do alto, mas ajustada em relação ao gabarito do entorno para a percepção do pedestre que reconhece a participação da edificação antiga em uma narrativa. São duas vozes diversas e conflitantes, porém, o novo não oculta do valor do antigo.

[5] Ao analisarmos a obra de Peter Eisenman reconhecemos sua clara identificação com a postura de um “arquiteto arqueólogo”. Exemplar é o projeto do edifício que realiza no IBA, na área do Checkpoint Charlie (1979), reconhecendo no valor da memória das diferentes Berlins daquele mesmo lugar a possibilidade de uma poética intertextual ao escavá-las e trazê-las à tona.

Já no Museu de História Militar de Dresden, 2011, também de Libeskind, o expressionismo da forma nova, mesmo que partindo de uma suposta conceituação do conteúdo do museu, parece um conflito desmesurado que acaba por eclipsar em parte o valor do passado.

Por fim, no Museu da Acrópole de Atenas, 2009, Tschumi sugere tanto a conceituação do contexto como do conteúdo, partindo de uma leitura tanto fenomenológica como discursiva, através de uma sequência de eventos programados como um percurso narrativo cujo ápice é o contato visual com a Acrópole, afirmando o valor e interdependência entre passado e presente.

Figura 9 – Museu da Acrópole. Foto do Autor: Zonno, 2014.
Figura 10 – Museu da Acrópole. Fonte: nytimes.com

Observando o conjunto da Acrópole, distinguimos claramente estes 3 estratos: a rocha, a muralha de pedra e o conjunto clássico. A divisão em 3 partes também é observável no antigo museu. A decisão foi interpretar de modo análogo a forma dos três estratos sobrepostos, claramente perceptíveis em função também de suas materialidades distintas: um volume na base que paira sobre as escavações arqueológicas e se alinha às ruas e ao antigo museu; um intermediário que guarda coleções de arte grega; e um no topo, transparente, que replica a posição do Parthenon para que as peças de lá extraídas sejam expostas em referência direta à sua localização original, como numa dialética artística "site-non site"[6].

4. LUGAR E VALOR ARTÍSTICO NA RELAÇÃO ANTIGO-NOVO

A relação antigo-novo em intervenções contemporâneas deve ser entendida antes de tudo como a produção de *lugar*, intrinsecamente relacionado à valoração do patrimônio em um

[6] O artista Robert Smithson, através da dialética site-nonsite em seus trabalhos, problematizava a relação entre a obra no sítio específico e a obra no espaço do museu.

sentido interpretativo que conjugue tanto aspectos históricos como artísticos. Se é lugar todo o espaço que possui significado pois que se distingue pelo seu(s) valor(es) – reconhecidos para o passado e reconhecidos para o presente - devemos entender a inserção de arquitetura contemporânea em situações de valor patrimonial como renovada interpretação do lugar, que implica tanto em “vontade de memória” como em “vontade de arte”. Vontade de memória como desejo intencional de afirmar o valor do patrimônio, porém, ressaltemos, como parte de uma memória viva, com significado no presente. Vontade de arte como desejo de afirmação tanto da arte do passado como da arte do presente, na medida em que a própria poética artística contemporânea, numa visão *in-situ* (contextual), busque uma relação de diálogo entre os diferentes tempos, tomando também a significação como uma construção de memória no presente. Acreditamos que podemos vislumbrar a possibilidade de intervenções que mobilizem tanto dimensões fenomenológicas quanto discursivamente orientadas ao valor cultural, material e imaterial dos lugares de memória. Se a intervenção nasce enquanto interpretação do próprio existente, como ação contextual, ela pode atingir o potencial da arte reinventando a paisagem e instaurando novas relações poéticas capazes de evocar novas leituras, reafirmar e criar valores.

BIBLIOGRAFIA

Choay, F. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Editora UNESP, 2001.

Holl, S. *Anchoring*. New York: Princeton, 1989.

Kühl, B. M. *Preservação do Patrimônio Arquitetônico da Industrialização* - problemas teóricos de restauro. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

Kwon, M. One place after another: site specific art and local identity. London: MIT Press, 2004.

Lynch, K. *What time is this place?* London: The MIT Press Cambridge, 1972.

Merleau-Ponty, M. *O visível e o invisível* (1964). São Paulo: Perspectiva, 2003.

Moneo, R. “Paradigmas fin de siglo – los noventa, entre la fragmentacion y la compacidad”. *Arquitectura Viva*, n.66, mayo-junio, 1999.

Norberg-Schulz, C. “O fenômeno do lugar” In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.443-461,

Riegl, A. *O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos* (1903). Lisboa: Edições 70, 2013.

Rossi, A. *A arquitetura da cidade* (1966). 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Rowe e Koetter. “Cidade colagem” (1975).In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura* – Antologia teórica 1965-95. São Paulo: Cosac, 2006. p.293-322.

Solà-Morales, I. ____. “Do contraste à analogia – novos desdobramentos do conceito de intervenção arquitetônica” (1985). In: NESBITT, K. *Uma nova agenda para a arquitetura* – Antologia teórica 1965-95. São Paulo: Cosac, 2006a. p.252-264.

____. *Inscripciones*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

____. *Intervenciones*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2006b.

Tschumi, B. *Event Cities 3* - Concept, Context, Content. Cambridge: MIT Press, 2004.

Zonno, F.V. *Lugares complexos, poéticas da complexidade* – entre arquitetura, arte e paisagem. Rio de Janeiro: FGV, 2014.

Zumthor, P. *Atmósferas* (2003). Barcelona: Gustavo Gili, 2006.