

DANCING BUILDING: ESTÉTICA DESCONSTRUTIVISTA

DANCING BUILDING: DECONSTRUCTIVIST AESTHETICS

BRENO DE LIMA ANDRADE ⁵⁸

Resumo

Este artigo busca o resgate histórico e a compreensão estética do edifício Dancing Building, marco da arquitetura desconstrutivista de Frank Gehry. Localizado na cidade de Praga, capital da República Tcheca, o prédio de escritórios foi idealizado e construído na década de 1990, no contexto da dissolução da União Soviética. Se hoje o edifício é tido como referência indissociável de Praga, seu surgimento causou intenso debate na sociedade local pela eleição de um partido disruptivo em meio a uma determinada ambiência estética. Nosso esforço de entendimento da obra se divide em três partes: primeiro, situamos o edifício quanto à sua historiografia, ressaltando a polêmica instaurada em torno de seu surgimento; em seguida, visualizamos o prédio segundo a metodologia dos pares conceituais de Heinrich Wölfflin; por último observamos como essa edificação responde a conceitos típicos da arquitetura contemporânea, sobretudo na dimensão em que arte e arquitetura se dissolvem e se confundem.

Palavras-chave: estética; arte e arquitetura; pares conceituais de Wölfflin; arquitetura desconstrutivista; Frank Gehry.

Abstract

This article seeks to provide a historical overview and an aesthetic understanding of the Dancing Building, a landmark of Frank Gehry's deconstructivist architecture. Located in Prague, the capital of the Czech Republic, the office building was designed and built in the 1990s, in the context of the dissolution of the Soviet Union. Although the building is now conside-

red an inseparable reference to Prague, its emergence sparked intense debate in local society due to the election of a disruptive party in the midst of a specific aesthetic environment. Our effort to understand the work is divided into three parts: first, we situate the building in terms of its historiography, highlighting the controversy surrounding its emergence; then, we view the building according to Heinrich Wölfflin's methodology of conceptual pairs; finally, we observe how this building responds to concepts typical of contemporary architecture, especially in the dimension in which art and architecture dissolve and merge.

Keywords: aesthetics analysis; art and architecture; Wölfflin conceptual pairs; deconstructivist architecture; Frank Gehry.

1. INTRODUÇÃO



Figura 1: Dancing Building e o contraste com os arredores. Visão do Rio Moldava. Fonte: arquivo pessoal, 2020

⁵⁸ Estudante de arquitetura da Universidade de Brasília. Jornalista formado pela Universidade Estadual Paulista. E-mail: 170002071@aluno.unb.br

Em meio à arquitetura típica da cidade de Praga, capital da República Tcheca, uma edificação de meados dos anos 1990 se destaca. Trata-se do Dancing Building – também conhecido como “Dancing House” ou “Fred and Ginger” – situado em uma área nobre, à beira do rio Moldava, e a cerca de 1,5 quilômetro do marco zero da cidade.

Idealizada pelo arquiteto Frank Gehry, com participação de Vlado Milunić, a edificação se inscreve como uma obra pós-modernista, de matiz desconstrutivista (FAZIO, MOFFET, WODEHOUSE, 2009, p. 544). A definição do que seja uma “arquitetura desconstrutivista” é tomada emprestada de JOHNSON e WIGLEY (1988, p. 11):

Desconstrução não é demolição ou dissimulação. Enquanto diagnostica certos problemas estruturais em estruturas aparentemente estáveis, essas falhas não levam ao colapso das estruturas. Elas não podem ser removidas sem as destruir; elas são, na verdade, estruturais.

Um arquiteto desconstrutivista não é, portanto, aquele que desmonta as edificações, mas aquele que localiza os dilemas inerentes aos seus interiores. O arquiteto desconstrutivista coloca as formas puras da tradição da arquitetura no divã e identifica os sintomas de uma impureza reprimida. A impureza é trazida à superfície por meio de uma combinação de persuasão suave e tortura violenta em que a forma é interrogada.

Nossa experiência com essa arquitetura data do início de 2020. Nessa época, o edifício já havia tido sua função redefinida, passando de uma torre de escritórios privados a um cobijado hotel. A mudança imprimiu uma nova dinâmica à obra, acentuada pela presença de um restaurante e de um bar na cobertura, ambos abertos ao público em geral.

Os momentos de observação da relação da edificação com usuários e transeuntes não deixam dúvidas: há ali uma espécie de reverência imposta, já que não há como passar por ela sem um misto de espanto e admiração. Afinal, não é todos os dias que vemos

uma edificação “dançar” em nossa frente, impondo seu próprio ritmo de forma despreziosa, como que a desafiar o regulado ambiente circundante e a expectativa humana de buscar uma certa ordem em seus elementos estruturais e de fachada.

Esse invólucro abertamente provocativo traz rebates à experiência vivida no interior do edifício, já que o dançar da edificação se imprime, por exemplo, na perda de ortogonalidade das paredes e nas janelas a diferentes alturas do piso. Essa memória sensorial nos instiga a buscar entender o significado dessa edificação, o que fazemos com suporte de referencial histórico, da teoria de visibilidade pura de Heinrich Wölfflin e por fim, recorrendo a debates sobre princípios cruciais da arquitetura contemporânea, entre eles o da tênue fronteira entre arte e arquitetura.

A HISTÓRIA DO DANCING BUILDING E DE SUA RELAÇÃO COM A ARQUITETURA TÍPICA DO CENTRO DE PRAGA

FIOLAVÁ (2003, p. 20) narra que se, hoje, o Dancing Building é aceito como parte inseparável do cenário de Praga, capital da República Tcheca, tornando-se ponto de orientação na cidade e local de peregrinação para visitantes, quando da conclusão da obra, em 1996, sua aceitação, sobretudo por parte da sociedade das imediações do edifício, foi marcada por uma espécie de disputa entre defensores e opositores, disputa essa que durou anos. Basta observarmos a inserção da obra em seu entorno – não só o imediato, mas na cidade como um todo – para entendermos a razão de tal disputa ideológica.

Com seus 1,3 milhão de habitantes, Praga ganha reconhecimento por ter um dos mais preservados centros urbanos da Europa, tendo sido poupada de destruições generalizadas ocorridas durante a Segunda Guerra Mundial. Seu patrimônio arquitetônico compreende obras que podem datar de quase um milênio, tendo, notadamente, exemplares de base

românica, gótica e renascentista (BALDWIN, 2020).

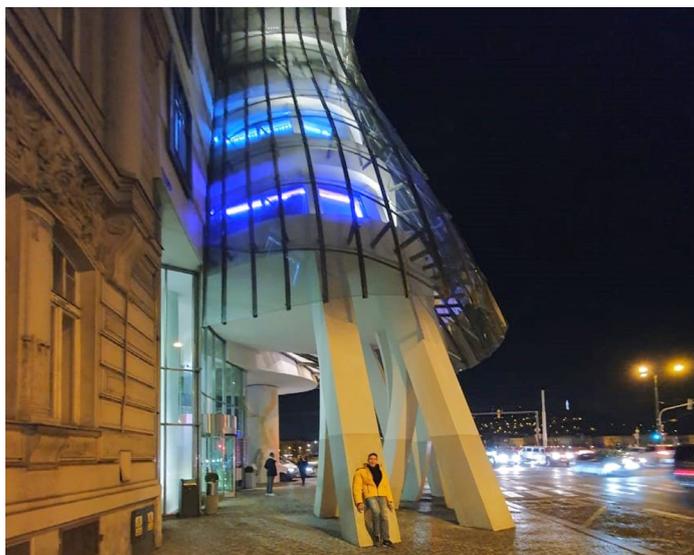


Figura 2: Um dos pontos questionados no projeto era o fato de que ele lança elementos estruturais no passeio público. O recurso acaba por marcar a experiência dos transeuntes com a edificação, já que redefine caminhos e faz perceber a obra. Fonte: arquivo pessoal, 2020

Registram-se, contudo, a ocorrência de ao menos três ataques aéreos nos distritos da cidade durante a Segunda Grande Guerra, entre 1944 e 1945. Um deles é o ocorrido em fevereiro de 1945, provocado pelos Estados Unidos e que, entre outros estragos, atingiu em cheio um bloco residencial na esquina Jiráskovo náměstí. De estilo neobarroco, concluído em 1902, foi concebido pelo arquiteto Arnošt Jenšovský (1842-1904). Já em 1948, com a abolição da propriedade privada, o local passou a pertencer ao estado e, ainda que privilegiadamente posicionado a cerca de um quilômetro e meio do ponto central da cidade, permaneceu vago nas próximas décadas. A restituição⁵⁹ aos descendentes dos antigos proprietários ocorreu em 1989, como consequência da Revolução de Veludo, que depôs o governo comunista da antiga Tchecoslováquia, no contexto da dissolução do bloco da União Soviética.

O lote foi, então, em 1992, adquirido pela seguradora holandesa Nationale-Nederlanden, hoje parte do Grupo NN, que decidiu investir no local construindo uma torre de escritórios para aluguel e um restaurante na cobertura. No lapso temporal entre a restituição e a venda, houve a tentativa do então presidente, Václav Havel, ícone da Revolução de Veludo, influenciar no futuro do local, por meio da construção de um complexo cultural com galeria de arte, livraria e café, considerando a frente para o rio Vltava (Moldava) e a vista privilegiada para o Castelo de Praga. Houve, para isso, um concurso informal de propostas, entre as quais uma de Vlado Milunić (1941-2022), que já antecipava uma silhueta irreverente – fazendo alusão, inclusive, ao corpo de uma mulher, Joana D’Arc – e que já previa um proeminente coroamento para a edificação. Conforme o arquiteto, dois eram os princípios da composição:

O princípio da dualidade - em que o edifício teria uma parte estática e outra dinâmica. Queria que a estrutura personificasse o espírito da república Tcheca à época da Revolução de Veludo, expressando a saída de uma paralisia totalizante em um mundo de mudanças.” (FIOLAVÁ, 2003, p. 57

Contudo, os novos proprietários do lote desejavam o nome de um arquiteto famoso associado à edificação, o que não era o caso de Vlado Milunić àquele momento. Ele poderia continuar a trabalhar no projeto, desde que com um parceiro de renome internacional. Esse parceiro foi Frank Gehry, que, em 1992, assumiu a continuidade da parte projetual, enquanto Milunić cuidaria da adaptação da forma ao contexto arquitetônico de Praga, incluindo as posturas regulatórias (FIOLAVÁ, *op. cit.*, p. 25).

Na primeira apresentação do projeto, ainda em 1992, Gehry designou a ideia como “Fred e Ginger”,

⁵⁹ Com uma redução de cerca de 12% da área original, em razão de obras de infraestrutura pública ocorridas em vias nesse lapso de cinco décadas.

referência ao casal de dançarinos Ginger Rogers e Fred Astaire, antecipando os principais partidos projetuais: a expressão de dois volumes visualmente distintos e sua forma de apresentação com atmosfera dançante. Essa expressão audaciosa tomaria forma em uma esquina com apelo turístico, defronte o rio Moldava. Contextualizando a proposta em relação ao momento histórico do país, recuperamos a seguinte definição:

Ali, dentro de um contexto histórico, ele adotou o movimento como tema principal para criar um edifício de esquina que se contorce e se projeta no espaço com uma energia que expressa a abertura do leste europeu após a dissolução da União Soviética. (FAZIO, MOFFET, WODEHOUSE, 2009, p. 549)

Em junho de 1993, vem a apresentação da versão definitiva do projeto aos investidores. No mesmo mês, ocorre uma apresentação pública do projeto, passo estratégico dado por Paulo Koch, diretor-geral de atividades de desenvolvimento da Nationale-Nederlanden para o oeste europeu, em vista da controversa recepção do projeto pelo público. Isso porque a forma extravagante da edificação vinha causando intensos debates sobre o futuro do tão bem conservado centro histórico de Praga, bem como debates legais em razão de sua cota máxima ultrapassar as dos arredores, bem como sua volumetria ir além das linhas definidas para o lote. Essa apresentação pública teria sido, segundo Vlado Milunić, o momento em que o projeto finalmente passou a ser entendido não como uma forma de “provocação vazia”, mas um trabalho sólido, fruto de análises. As permissões legais de construção vieram ao fim de 1993 e as obras foram finalizadas em 1996 (FIOLAVÁ, op. cit., p. 26). Em relação ao diálogo com o contexto, FAZIO, MOFFET, WODEHOUSE (2009, p. 449) notam que “*Apesar de peculiar, o resultado é surpreendente contextual, reconhecendo as torres medievais e fachadas e cúpulas*

las barrocas do entorno próximo”.

Em 2016, a icônica edificação ganhou nova função, passando a operar como hotel, ganhando um bar na cobertura e mantendo um restaurante, esses abertos ao público em geral (DAILY SABAH, 2016). Enquanto uma torre de escritórios, o acesso público era limitado ao restaurante. Essa mudança, assim, redefiniu o patamar de acesso à edificação, que já era um ícone consagrado e ponto de atenção turística na cidade.

A REPRESENTAÇÃO DO DANCING BUILDING CONFORME OS PARES DE CONCEITOS DE WÖLFFLIN

Nesta seção, buscamos uma compreensão estética da edificação apresentada segundo a tipologia de pares conceituais propostos em 1915⁶⁰ por Heinrich Wölfflin, um dos grandes teóricos sobre a arte ocidental. O sistema investigativo proposto por ele busca enxergar um fenômeno estético nas artes ou na arquitetura segundo o que a obra diz por si própria, buscando isolar da análise fatores individuais do artista, bem como os políticos, econômicos e sociais. Por isso, é expoente das teorias do campo da “visibilidade pura”, que tem como um de seus fundadores Konrad Fiedler (1841-1891) (BARROS, 2011, p. 66).

O sistema explicativo de Wölfflin foi proposto em um momento anterior ao advento das artes e arquitetura modernas, que têm em comum uma linguagem de raiz abstracionista. Nossa proposta é, portanto, um exercício de aplicação a uma edificação contemporânea – notadamente do movimento pós-moderno desconstrutivista – de um sistema explicativo de estética artística proposto no início do século XX e que não chegou a refletir sobre o advento dos primeiros movimentos abstracionistas. Contudo, a re-

⁶⁰ Para este artigo, utilizamos a primeira edição brasileira, de 1984, conforme referências bibliográficas.

flexão sobre a existência de pares conceituais em fenômenos artísticos mais contemporâneos não chega a ser uma novidade. Na década de 1960, Clement Greenberg já promovia uma reflexão sobre o pictórico em obras do expressionismo abstrato, reconhecendo a validade das categorias na percepção de continuidades e diferenças significativas também na arte do século XX (GREENBERG, 1964, p. 111).



Figura 3: A edificação desafia qualquer tentativa de interpretá-la como um conjunto organizado e definido de linhas e planos. Como na produção arquitetônica barroca, há um apelo para a multiplicidade de planos e de elementos, enfatizando o caráter emotivo da obra. Fonte: FIALOVÁ, 2003

O sistema proposto por Wölfflin busca encontrar formas mais gerais de representação nas artes (desenho, pintura e escultura) e arquitetura segundo pares de conceitos que correspondem às mudanças de estilo verificadas, por exemplo, na transição do renascimento - como releitura do período clássico - para o barroco - representando a entrada nas artes modernas -, ou deste para o neoclássico, que surge em grande parte ligado à “necessidade de acomodar as novas instituições da sociedade burguesa e de representar o surgimento do Estado republicano” (FRAMPTON, 2015, p. 8). Nesse sentido, importa ressaltar que, como uma teoria do campo da “visibilidade pura”, os pares conceituais buscam isolar o fenômeno estético de aspectos ligados, por

exemplo, ao desenvolvimento técnico das artes e da arquitetura, ao contexto sociopolítico vivenciado no momento da produção e à biografia dos criadores (BARROS, 2011, p. 66).

O primeiro e mais geral par de conceitos de Wölfflin trata do “linear” e do “pictórico”, o que marca uma diferença de épocas que é capaz de sobrepor às particularidades de cada artista ou arquiteto. A definição mais simples desse par é que “o estilo linear vê em linhas, o pictórico em massas” (WÖLFFLIN, 1984, p. 21). Isso significa dizer que a arte linear dá mais intensidade aos limites dos objetos, revelando valores tácteis, ao passo em que, no estilo pictórico, a expressividade sai dos contornos e é transferida às partes internas das formas.

O estilo linear é um estilo de discriminação visualizada plasticamente. O contorno nítido e firme dos corpos suscita no espectador uma sensação de segurança tão forte, que ele acredita poder tocá-los com os dedos, e todas as sombras modeladoras adaptam-se de tal modo à forma, que o sentido do tato é imediatamente estimulado. Representação e objeto são, por assim dizer, idênticos. Ao contrário, o estilo pictórico libertou-se, de certa forma, do objeto tal como ele é. Para esse estilo, já não existe o contorno ininterrupto, e as superfícies tangíveis são dissolvidas. Manchas se justapõem sem qualquer relação, em sentido geométrico, desenho e modelação já não coincidem com a forma plástica, mas reproduzem apenas a aparência óptica do objeto. (WÖLFFLIN, op. cit., p. 23)

A aplicação do par conceitual na arquitetura leva à produção de efeitos distintos, ora indicando formas definidas, sólidas e perenes, embora seja possível que os elementos construtivos em si denotem certa noção de movimento; ora indicando um movimento constante, ainda que, na essência, a edificação seja dotada de estabilidade.

Na arquitetura rigorosa, cada linha parece uma aresta e cada volume, um corpo sólido: na arquitetura pictórica, não desaparece a impressão de

massa, mas com a noção de tangibilidade combina-se a ilusão de um movimento homogêneo, derivado justamente dos elementos não-tangíveis da impressão. (WÖLFFLIN, *op. cit.*, p. 74)

O próximo par de conceitos é tratado como “plano” e “profundidade”, advindo da percepção de que a base das artes se alterna, ao longo do tempo, da combinação de formas no plano para uma composição voltada a efeitos de profundidade. Em um primeiro sentido, o par reconhece o desenvolvimento gradual dos recursos de representação de profundidade espacial. Em outro, e mais relevante, contudo, está a constatação de que a norma fundamental de combinação de formas em camadas paralelas à boca de cena alternou-se com um modo de representar que valoriza as relações entre elementos que se encontram em diferentes planimetrias, dotando a composição de uma complexidade que é transmitida ao expectador.

A visualização desses conceitos na arquitetura requer atenção. O fazer arquitetônico sempre lida com a profundidade, uma vez que estabelece espaços; assim como a ideia de “plano” não indica que a construção não contará com massas em diferentes planos. É possível, conforme Wölfflin, encontrar o estilo plano inclusive em construções circulares.

O que diferencia a aplicação dos conceitos é que, em obras planares, “identifica-se facilmente uma série de planos paralelos que organizam regularmente a profundidade do conjunto de imagens, e nestes planos de composição os vários elementos isolados são distribuídos” (BARROS, 2011, p. 75). Já as construções com suporte em profundidade têm natureza mais dinâmica, apresentando-se em como uma série e “imagens alternantes” a depender do ponto de observação: o corpo não se imobiliza em aspectos determinados, sugerindo movimento.

Essa noção de movimento também está presente no terceiro par de conceitos, conhecidos como “forma fechada” e “forma aberta”. As formas fechadas, em síntese, apresentam-se como limitadas em si mesmas ou voltadas a si mesmas. “O estilo de forma

aberta, ao contrário, extrapola a si mesmo em todos os sentidos e pretende parecer ilimitado, ainda que subsista uma limitação velada”. (WÖLFFLIN, 1984, p. 135)

Ao transpor essa percepção conceitual para a arquitetura, nota-se que há momentos em que as edificações se apresentam como ordenações rígidas, ao passo em que em outras, há uma certa dissimulação na observância de regras. Alguns conceitos associados por Wölfflin a esses pares conceituais são, respectivamente, estilo tectônico e estilo atectônico, rigidez e flexibilidade, forma acabada e forma inacabada, serenidade e tensão, forma inerte e forma fluida. Como se percebe, há momentos em que arquitetura priorizou um rigor geométrico nas projeções da edificação (forma fechada); e há momentos em que prevalece a iniciativa de liberdade, sugerindo a continuidade da composição.

Na sequência, se apresentam os conceitos de “pluralidade” e “unidade”. Segundo BARROS (2011, p. 76), esses são conceitos que informam os anteriores. A pluralidade denota a dispersão de elementos, que podem ser observados isoladamente, em detalhes. Conforme WÖLFFLIN (*op. cit.*, p. 204), “quanto mais rigoroso o sistema, maior será o efeito de autonomia das partes dentro dele”, ao analisar fenômenos da arquitetura italiana clássica.

Já conforme o conceito de unidade, as partes acabam sendo absorvidas pelo todo. Elas são submetidas a um motivo geral e só ganham sentido à medida em que participam desse “efeito global”:

Já não se trata da fusão de formas belas num todo harmônico onde as partes continuam a ter vida própria, e sim da submissão dessas mesmas partes a um motivo geral predominante, de sorte que elas somente ganham sentido e significado na medida em que participam conjuntamente do efeito global. Sem dúvida, a definição de perfeição formulada por L. B. (Leon Battista) Alberti vale tanto para o Renascimento quanto para o Barroco: a forma deve ser de uma natureza tal, que se torne impossível modificar ou excluir qualquer

elemento, por menor que seja, sem destruir a harmonia do conjunto. (WÖLFFLIN, 1984, p. 203)

Por fim, os pares “clareza” e “obscuridade” referem-se ao grau de nitidez objetiva de uma obra. A arte clássica, explica Wölfflin, “coloca todos os meios de representação a serviço da nitidez formal”, enquanto o Barroco renuncia a essa clareza objetiva, evidenciando sua beleza na diluição da consistência da forma. O impressionismo bebe dessa fonte, adotando um gosto pela “clareza difusa”. Na arquitetura, a noção de obscuridade se reflete, entre outras maneiras, na sensação do “inacabado”.

Em outras palavras: clareza clássica significa representação de formas absolutamente estáveis, perenes; obscuridade barroca significa apresentar a forma como algo mutável, que se transforma continuamente. É à luz desse ponto de vista que se realizada toda a transformação da forma clássica pela multiplicação de elementos, e que desfigura a forma antiga, através de combinações aparentemente absurda. A clareza absoluta encerra o motivo da fixação da forma, que o Barroco recusa-se a aceitar em princípio, por considerá-lo antinatural.(...)

O Barroco tem grande predileção pelas intersecções. Ele não se limita a ver a forma diante da forma, a interceptante e a interceptada, mas saboreia a nova configuração que resulta dessas intersecções. Por esta razão é que não basta deixar ao critério do espectador a escolha do ponto de observação, para que ocorram as intersecções: elas já são incluídas no próprio projeto arquitetônico, como elementos imprescindíveis. (WÖLFFLIN, op. cit., p. 245)

Entendemos que a aplicação dessa metodologia à obra escolhida leva a enxergar o Dancing Building, expoente do movimento arquitetônico pós-moderno desconstrutivista, como uma obra com características visuais da arte e arquitetura tipicamente barrocas. Ou seja, o edifício analisado situa-se no campo do pictórico, da profundidade, da forma aberta, da unidade e da obscuridade, como defen-

deremos a seguir.

Antes, contudo, importa ressaltar que, como estamos no campo da “visualização pura”, não entra em questão o fato de que a produção barroca remete, em geral, a uma arquitetura religiosa patrocinada pela Igreja Católica (FAZIO, MOFFET, WODEHOUSE, 2009, p. 359), ao passo que o edifício analisado nasce em um contexto de produção encomendada com finalidades tipicamente comerciais, sem qualquer remissão a uma arquitetura religiosa. O que entendemos interessante observar é que, de forma geral, tanto o barroco como a produção pós-moderna tendem à uma fuga da organização e pureza geométrica típicas do renascimento e do neoclássico, enfatizando o caráter emotivo da edificação.

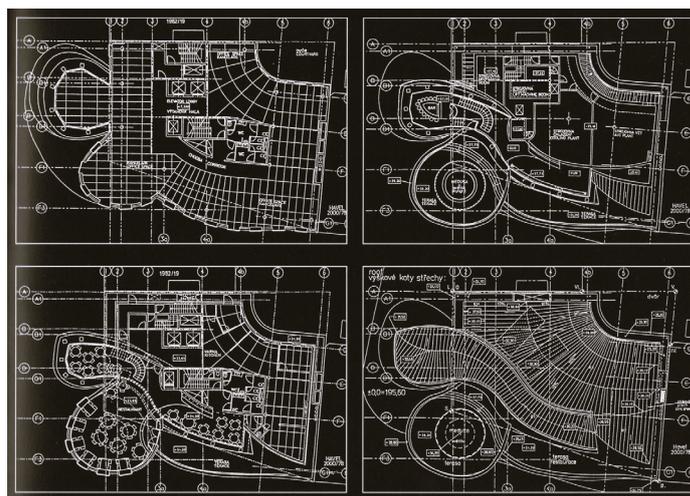


Figura 4: Planta baixa do terceiro (superior esquerda), sétimo (inferior esquerda), oitavo (superior direita) e nono pavimentos (inferior direita). A quebra de ortogonalidade em todos os eixos traz claros rebatimentos à experiência no interior do edifício. Fonte: FIALOVÁ, 2003

O Dancing Building se inscreve no campo do pictórico, ao renegar qualquer tentativa de enxergá-lo como um conjunto organizado e definido de linhas. Há ali um encontro de massas cujos contornos se mesclam, transferindo expressividade para as partes internas das formas que formam o todo edificado. A realização máxima disso ocorre pela nada judiciosa sensação de vertigem e movimento provocada pelo jogo volumétrico da edificação.

Está, também, no campo da profundidade, uma vez que a construção de formas leva invariavelmente à percepção de diferentes planimetrias, transmitindo ao espectador a sensação de complexidade. É, a nosso ver, uma forma aberta, no sentido de que sugere extrapolação do espaço físico que a restringe, como que a querer – sobretudo por não impor uma conclusão a seus limites laterais – “desafiar” as edificações vizinhas a incorporarem seu ritmo dançante. É, ainda, uma composição inscrita no campo da unidade, uma vez que a desarticulação ou supressão de algum de seus elementos constituintes – seja a dos grandes volumes, a do ritmo das aberturas e mesmo a dos riscos no reboco de fachada – leva, inexoravelmente, à quebra do sentido de “efeito global”. Em outras palavras, os elementos desse sistema não gozam de autonomia plena, necessitando estar agregados para que a edificação realize seu propósito emotivo. E, por fim, a edificação inscreve-se no campo da obscuridade, não gozando de uma nitidez formal objetiva. Isso se nota em várias oportunidades como, por exemplo, na colunata irregular que é subitamente “despejada” no passeio público, mostrando que a forma não busca provocar no espectador uma sensação de consistência, mas o oposto disso.

Por fim, como já antecipado, um dos propósitos deste artigo era, para além da aplicação de conceitos de visualidade pura ao objeto de estudo, enxergá-lo também como manifestação contemporânea de arte ⁶¹ e como expoente de princípios observados na arquitetura contemporânea, considerando, respectivamente, as contribuições oferecidas por Anthony Vidler e por Richard Scoffier. Essa ligação busca agregar outras reflexões à análise do fenômeno estético, considerando-o no ambiente de experimentação e tensão nascido a partir da “quebra de hegemonia” do projeto modernista da primeira metade do século XX. (BRANDÃO, 2014, p. 264)

Arte-arquitetura: a ampliação de campos com os movimentos do pós-modernismo

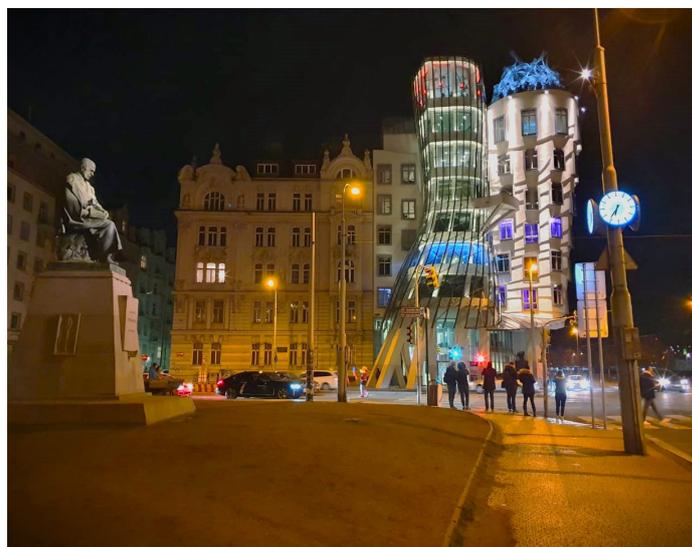


Figura 5: O edifício exerce uma espécie de fascínio sobre transeuntes e tornou-se ponto de referência na cidade de Praga. Fonte: arquivo pessoal, 2020

Debates sobre os limites entre arte e arquitetura são periodicamente evocados no estudo da arquitetura, inclusive na contemporaneidade. A superação dos dogmas do movimento arquitetônico modernista, que ocorre em paralelo com as profundas mudanças econômicas e sociais ocorridas após a Segunda Guerra Mundial, inaugura um novo momento neste debate. Contudo, as raízes das experimentações estavam presentes já no início do século XX, a partir de mudanças de paradigmas que influenciaram simultaneamente as artes e a arquitetura.

Em 1979, um artigo pioneiro de Rosalind Krauss ⁶² analisa a escultura da década de 1960 em relação ao paisagismo e à arquitetura, concluindo que, naquela, houve uma perda gradativa da especificidade escultórica. Rememorando esse marco analítico, quase duas décadas depois, VIDLER (2008, p. 245) revive o debate ao afirmar que essa ambiguidade entre escultura e arquitetura, visivelmente presente desde

⁶¹ Lembremos que a própria sistemática proposta por Wölfflin propõe a aplicação dos pares conceituais tanto à arte quanto à arquitetura, antecipando o debate sobre os tênues limites entre os dois campos.

⁶² Trata-se do artigo “A escultura no campo ampliado” publicado originalmente na edição nº 8 da revista *October* (Cambridge - MA).

a década de 1960, nasce com a adoção modernista da abstração como linguagem formal em ambas. Até então, de forma geral, a escultura se encarregava do campo da “figura”, enquanto a arquitetura cuidava da aplicação de estilos históricos.

Um dos pontos simbólicos de quebra dessa divisão teria ocorrido com a escultura “Portas do inferno”, de Auguste Rodin, que erige um elemento construtivo à categoria de escultura artística. Pelo movimento construtivista e neoplasticista, o abstracionismo passa a servir de base formal igualmente à arquitetura, à escultura, à pintura e às artes gráficas. Décadas depois, tanto arquitetura como criações artísticas passaram a se valer de explorações no campo digital, reforçando também a diluição da especificidade dos meios de produção. (VIDLER, *op. cit.*, p. 245)

A questão do limite parece não mais se resolver quando se tenta atribuir à arquitetura o caráter do uso. Afinal, a obra *Tilted Arc*, de Richard Serra, por suas dimensões, passou a ser determinante sobre o uso de uma praça, ao ponto de ser removida pelo impacto que causava na fruição vivencial, estética e funcional do local pelo público. O descontentamento popular foi a tal ponto que a obra precisou ser removida da praça. Da mesma forma, a arquitetura contemporânea não mais se constringe pelos princípios vitruvianos clássicos (estrutura, forma e uso), deixando transbordar outros aspectos que mexem no balanço dessa trilogia e que expressam novos princípios a serem observados em um mundo em que a única constante é a certeza da transformação.

Feitas essas considerações, a dúvida que nos inquieta é: em que ponto arte e arquitetura dialogam no *Dancing Building*? A edificação é arquitetura enquanto organizadora de espaço, criadora de abrigo para relações humanas e dotada de estabilidade estrutural. Contudo, é também arte porque sua camada externa traz consigo uma dramaticidade escultórica, porque as longas pernas da torre envidraçada avançam no espaço público e sugerem uma percepção que vai além da simples composição estrutural, permitindo jogos de luz e sombra, passagem e interrupção, revelação e ocultação. Por outro lado, o co-

roamento metálico da edificação, conhecido como “medusa”, é uma peça de pura fruição estética, sem comprometimento com aspectos de ordem formal ou estrutural. E por que não citar a vivência experimentada no interior do edifício, onde se presencia o rebatimento da falta de ortogonalidade conferida à edificação: janelas em diferentes alturas em relação ao pé direito, paredes que avançam e recuam – respondendo ao movimento de fachada –, além do grande tubo envidraçado que é, simultaneamente, um mirante para a cidade e um local onde se percebe a dança da colunata que dá forma ao volume “feminino” da edificação.

Para SCOFFIER (2009, p. 163), há quatro conceitos fundamentais a serem verificados na arquitetura contemporânea, na forma de princípios que orientam a produção de construções e cidades na forma como são hoje concebidas e vivenciadas. São eles: objeto, tela, meio e acontecimento.

A noção de “objeto” evoca um “feixe de correspondências”, dentre as quais o fato de que a edificação contemporânea se afirma como objeto singular, ainda que haja algum nível de produção em série em sua composição. Sendo assim, essa edificação resiste à troca, não é permutável. Outra leitura possível é que, apresentando-se como objeto, a forma pode desvincular-se do uso. O conceito também invoca as obras de arquitetura que representam objetos do mundo real, mas em uma escala que faz desaparecer as relações com o corpo humano.

O conceito de “tela” evidencia a quebra da tradição da fachada como o elemento que anuncia a função do edifício e explica sua construção. Enquanto o movimento moderno renunciava a qualquer nível de “ficção” na camada exterior das edificações, a postura contemporânea pode adotar, a depender do projeto, uma noção de fachada como “carenagem” da edificação. A transparência não é dogma obrigatório, podendo ser negada ou manipulada.

O terceiro conceito fundamental diz respeito à edificação como um “meio” (pragmático), em contraposição a “lugar” (existencial). Essa correspondência

provém, em parte, da biologia, que aprendeu a criar ambientes incubadoras para o desenvolvimento de biotas específicas. Ao manipular essa técnica, a arquitetura é capaz de produzir espaços para trocas específicas, reações metabólicas planejadas ou, em contraposição a isso, lugares totalmente neutros, que se recusam a produzir qualquer forma de expressão.

Por fim, a ideia de “acontecimento” trata da nova forma de temporalidade em que a arquitetura contemporânea se insere. Enquanto a tradição ocorre no espaço da estabilidade e o moderno no espaço da experiência, a contemporâneo caminha no contexto da imprevisibilidade. Nesse contexto, a concepção do edifício passa também pela previsão de mutabilidade a eventos – o que dialoga com o terceiro conceito, de edificação como meio – ou mesmo no papel do edifício como gerador desses eventos, algo presente nas obras de arquitetura de transgressão.

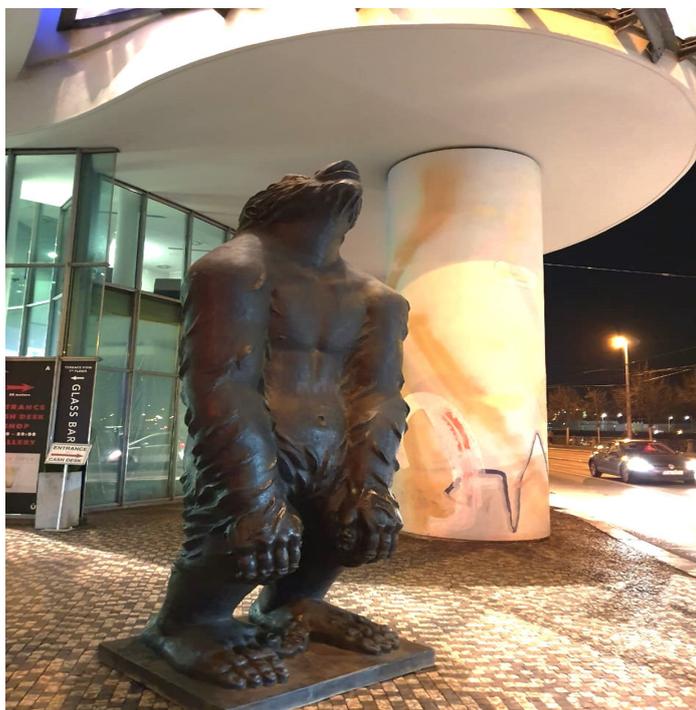


Figura 5: Estátua junto à entrada do Dancing Building, mostrando que a proposta do edifício, limítrofe entre arte e arquitetura,

acaba sendo um polo gerador de outras manifestações artísticas.
Fonte: arquivo pessoal, 2020

Entendemos que há no Dancing Building uma resposta aos quatro conceitos propostos por Scoffier. Primeiro, pelo fato de se revelar como “objeto singular”, inclusive em sua dimensão escultural, cuja imagem fortemente pregnante somente sobrevive no contexto e no local em que implantado. O conceito estético da edificação contemporânea não é transponível ou transacional, valendo-se como objeto único e indisponível. Qualquer tentativa de reproduzir o ritmo da colunata de Ginger ou o coroa-mento de Fred soaria como uma agressão ao objeto original⁶³.

Em segundo lugar, porque, renegando a excessiva pureza do movimento moderno, essa edificação não se acanha ao manipular conceitos de transparência e verdade estrutural para atingir um determinado objetivo plástico. Aqui, a ideia de “carenagem” aplica-se bem. O Dancing Building é uma edificação, mas é também uma grande tela transmitindo um conceito de movimento e inquietação a quem o observa.

Por fim, ao falar da edificação como “meio” e fenômeno de “acontecimento”, entendemos que o Dancing Building apresenta-se como um nato gerador de eventos. Sua própria concepção demonstrou isso, ao instigar uma agitação cultural de recusa à sua apresentação, encarada por muitos como uma forma de deboche. Uma vez pronto, tornou-se polo de atração de curiosos e de peregrinação de turistas, exercendo fascínio por sua forma sinuosa e instável. Por fim, no contexto de imprevisibilidade, a edificação mostrou aptidão à mudança de uso, passando, logo após seus vinte primeiros anos de existência, de torre de escritórios para um hotel que nasce naturalmente cobiçado, dadas a forma e fama inconfundíveis da edificação.

⁶³ Uma cópia declarada da volumetria “feminina” (Ginger) de fato ocorreu no hotel Bahria Town, localizado no Paquistão. É clara a falta de ligação do volume com o restante da edificação, pensado em termos ortogonais, com linguagem do estilo internacional. Evidência de que a produção contemporânea, agente de expressividade, se converte automaticamente em peça única, não reproduzível em contextos diferentes àqueles em que surge.

CONCLUSÃO

Em nossa abordagem, buscamos compreender uma edificação arquitetônica contemporânea pós-moderna de matiz desconstrutivista, que tem em Frank Gehry um de seus grandes expoentes mundiais. Seu advento se dá no contexto da dissolução da União Soviética e sua concepção traduz esse momento político eufórico.

Defendemos que, quanto à matriz conceitual de Wölfflin, o Dancing Building carrega conceitos visuais típicos da arte e arquitetura barrocas: pictórico, profundo, da forma aberta, unitário e obscuro. Isso significa reconhecer a edificação como expressão uma emotividade, que se manifesta na forma de uma volumetria sinuosa, inconstante e que joga com a percepção espacial do observador.

O Dancing Building pode, também, ser compreendido como uma obra que provoca a discussão sobre os limites entre arte e arquitetura, o que evidenciamos ser uma discussão cíclica nos dois campos do fazer humano, e que ganhou corpo quando o abstrato passa a orientar criações artísticas e arquitetônicas e, ainda, quando os meios técnicos de produção passam a ser compartilhados. Por fim, como fenômeno de uma arquitetura pós-moderna, analisamos como esta obra em particular responde a princípios verificáveis na produção arquitetônica contemporânea.

Nosso apanhado referencial certamente não encerra as possibilidades de se compreender esteticamente a obra em questão, mas abre o leque das possíveis camadas que podem ser agregadas à teoria de visibilidade pura de Wölfflin ao se analisar produções mais contemporâneas.

REFERÊNCIAS

BALDWIN, Eric. Trad.: LIBARDONI, Vinicius. *Praga: uma janela para o mundo*. Archdaily. 2020. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/948254/praga-uma-janela-para-o-mundo>. Acesso em: 31 mai. 2024.

BARROS, José D´Assunção. Heinrich Wölfflin e sua Contribuição para a Teoria da Visibilidade Pura. In: *Existência e arte - Revista eletrônica do Grupo PET*. Ano II, nº VI. Universidade Federal de São João Del-Rei, 2011. Disponível em: https://ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/6_Edicao/Heinrich_Wolfflin_e_sua_contribuicao_para_a_teor_da_visibilidade_pura.pdf. Acesso em: 31/05/2024.

BRANDÃO, Ludmilla. Da cidade moderna às contemporâneas: notas para uma crítica do urbanismo modernista. In *Revista Territórios & Fronteiras*, Vol. 7, nº 1. Cuiabá: UFMT, 2014.

DAILY SABAH. *Part of Prague's iconic Dancing House turns into hotel*. 2016. Disponível em: <https://www.dailysabah.com/travel/2016/09/22/part-of-pragues-iconic-dancing-house-turns-into-hotel>. Acesso em: 31 mai. 2024.

FAZIO, Michael; MOFFETT, Marian; WODEHOUSE, Lawrence. *A história da arquitetura mundial*. Tradução: Alexandre Salvaterra. 3ª ed. Porto Alegre: AMGH, 2011.

FIALOVÁ, Irena. *Dancing Building*. Rotterdam: Prototype editions, Zlatý řez, 2003.

GREENBERG, Clement. Abstração pós-pictórica. In FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

JOHNSON, Philip; WIGEY, Mark. *Deconstructivist architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1988.

SCOFFIER, Richard. Os quatro conceitos fundamentais da arquitetura contemporânea. In OLIVEIRA, Beatriz Santos de [et al.] (orgs.). *Leituras em teoria da Arquitetura, vol. 1*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2009.

VIDLER, Anthony (2008). O campo ampliado da arquitetura. In KRISTA SKYES, A. (org.) *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica (1993-2009)*. Tradução: Denise Bottman e Roberto Grey. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Tradução: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1984