

A ARQUITECTURA PÓS-MODERNISTA: APROPRIAÇÕES E TRANSFERÊNCIAS

Jaime Costa
UNIVERSIDADE DO MINHO

DENTRE TODAS AS ARTES, é assinalável o destacado papel da arquitectura durante o Modernismo ao combinar a técnica e a estética. De uma maneira mais precisa, a arquitectura parece encarnar perfeitamente a simbiose entre *archê*, *logos* e *physis*. Também não será despropositado afirmar que, até à chegada do Pós-modernismo, a arquitectura tenta assimilar uma unicidade e ordem discursivas artificiais ao serem estas tanto inexistentes como impostas. O mundo que, por sua vez, late com o Pós-modernismo é um mundo irreduzível a quaisquer fórmulas, precisamente por ser este um mundo submetido a frenéticas mudanças.

Com o declínio do Modernismo, a cidade adquirira uma posição proeminente. Apesar de toda a repulsa e atracção que a cidade exercera nos intelectuais e artistas, a cidade estabelece-se como a paisagem moderna por excelência. Surge como o lugar privilegiado de convergência e como origem de contrastes e intercâmbios que a tornaram num centro inquestionável ao afectar todos os aspectos da actividade humana. Assim, constitui-se como o centro de onde emanam todas as novidades. Mais ainda, a sua autonomia outorga-lhe a capacidade de autogerar as novidades. A cidade reinventa-se a si própria e adopta tudo aquilo de novo que o mundo tecnológico e científico lhe oferece para se organizar de acordo com parâmetros de eficiência, economia e produção. É neste contexto que os projectistas urbanos e arquitectos se esforçaram em revelar uma nova concepção urbana que acompanhe

as alterações dos tempos. Não tardará, pois, o tempo em que a cidade, com o seu pluralismo, receptividade e tolerância, passe a representar plenamente os ideais do pós-modernismo e se aproxime daquela definição que o filósofo alemão Martin Heidegger fizera do *logos* como reunião de opostos:

If we have grasped the fundamental meaning of *logos* as gathering and togetherness, then we must take notice and keep firmly in mind that: gathering is never a mere rounding up and heaping together. It maintains what is striving apart and against one another in their belonging-togetherness. Nor does it let them decline into dispersion and collapse... It does not allow that which reigns throughout to dissolve into an empty indifference, but by unifying opponents preserves the extreme sharpness of their tension.^[1]

Assim sendo, a cidade é algo mais do que um mero centro de actividade económica que acompanha a superação das diferentes fases no caminho do progresso. A cidade é o local onde a história se sucede como *narração* desse caminhar. A cidade é o resultado do confronto com a natureza e representa o triunfo da razão sobre o mito. No esforço de ser sempre moderna, a cidade é o epicentro de toda a novidade, das novas propostas e a origem de todas as acções politicamente motivadas. O lugar das utopias ou, pelo menos, o *locus* onde o ser humano tem de tomar decisões dramáticas num mundo agora tão confuso como incerto.

A cidade modernista, de acordo com a proposta de *cidade radiante* de Le Corbusier, estabelece-se como modelo da essencialidade do viver moderno. Uma cidade perfeita pela sua ordem e eficiência e que, como fim último, se propõe também curar todos os males adjacentes à massificação das cidades. É assim evidente que esta proposta de ordenamento urbano também possui a sua dose de utopia. Apresenta-se prescritivamente como uma norma de ordenação não só do espaço urbano, mas também da vida e do comportamento dos seus habitantes. Será este um ideal recorrente para a arquitectura modernista. Já explicitamente na *Carta de Atenas* (1933) aparecera formulado como um dos objectivos da arquitectura o “trabalhar para a criação dum ambiente físico que

¹ Heidegger, Martin (1961), *An Introduction to Metaphysics*, trad. Ralph Mannheim, New York, Anchor Books, p. 113.

satisfaça as necessidades humanas emocionais e materiais e estimule o seu crescimento espiritual”.

Este afã regulador configurado como resultado da aplicação da racionalidade ao espaço urbano tem, certamente, as suas implicações políticas.^[2] Apresenta-se, como já referimos, como um discurso unificador, tendente à obtenção – a todo custo – do idealizado bem comum que, como entidade transcendente, exige um método claro, simples e directo. Ao dirigirem-se àquilo que é fundamental, por essencial, tanto o urbanismo como a arquitectura modernas estarão ligados incontornavelmente a uma função que desdenhará tudo aquilo que é acessório ou, por outras palavras, tudo aquilo que é decorativo. Efectivamente, a arquitectura supõe o domínio sobre a natureza mediante a ordenação do espaço:

The city! It is a grip upon nature... It is a human operation directed against nature... both for protection and for work. It is creation... The spirit which animates nature is a spirit of order.

Man works in a straight line because he has a goal and knows where he is going... A modern city lives by a straight line... The curve is ruinous, difficult and dangerous; it is a paralyzing thing.^[3]

Não será de estranhar, neste momento de afirmação do modelo de produção industrial em série, a admiração sentida pelas máquinas como elementos chave da produção de bens e como sinais de um bem-estar, porventura, consequência de um caminhar nos tempos para a perfeição humana espiritual ou material. Esta admiração terminará por instituir as máquinas como o autêntico critério de verdade. O próprio Le Corbusier afirmará:

² Talvez aqui nos tenhamos de lembrar do gosto do fascismo pela arte moderna que na sua simplicidade de formas reduz a realidade na sua complexidade à obtenção de unidade dirigida a um propósito comum de carácter aglutinante. Este ideal de simplicidade faz-nos lembrar uma entrada do diário de Goebels onde se dirige ao Führer com estas palavras: “Amamos-te porque és, ao mesmo tempo, grandioso e simples”.

³ Le Corbusier (1987), *The City of Tomorrow and its Planning*, New York, Dover Publications, p. 5.

With the machine the test is immediate; this one runs, that one does not... Broadly, one can say that every machine that runs is a present truth. It is a viable entity, a *clear organism*. I believe that it is towards this clarity, this healthy vitality that our sympathies are directed.^[4]

É também verdade que a existência da todo-poderosa máquina é devida à sua função, isto é, à multiplicação do resultado do trabalho. O ornamento não só é algo desnecessário à função a ser desempenhada como também acaba por ocultar a sua beleza que reside tão só numa estrutura funcional que possibilita o desempenho certo dos seus objectivos predeterminados. Se a máquina for bem concebida (se trabalhar bem) o resultado será bom e belo. Pondo toda criatividade ao serviço duma função, uma cadeira será, logicamente, uma máquina para nos sentarmos tal como, da mesma maneira, uma casa será uma máquina para vivermos.

Estes serão, pois, os aspectos da fundamentação da arquitectura, agora vista como um artefacto encaminhado para uma finalidade. Ninguém parecerá encarnar mais claramente esta concepção arquitectónica modernista que o mais central filósofo da linguagem, Ludwig Wittgenstein que, em 1926, com o arquitecto Paul Engelman, criará uma casa que ainda hoje é considerada como modelo desta singela simplicidade que nos fará lembrar uma sua máxima do *Tractatus Logico-Philosophicus* em que Wittgenstein, tal como Occam, faz depender a significação da utilidade: "If a sign is *not necessary* then it is meaningless."^[5]

Se a cidade tem a função de ser uma cura para os males do Homem moderno, ironicamente, também não deixará de ser, como resultado da tão desejada – como forçada – simplicidade, uma ocultação das *complexidades* de um mundo que, cada vez mais, parece fugir a toda a compreensão. A arquitectura do Modernismo, como, por outro lado, o urbanismo, resume-se a formas, a essências, a uma geometria perfeita que evita toda a referência histórica na sua procura da universalidade ou, mais ainda, no seu afã pela transcendência em relação ao tempo e ao espaço e que se traduz na frase que melhor tem definido a visão arquitectónica de Mies van der Rohe "*less is more*".

⁴ Le Corbusier (1925), *The Decorative Art of Today*.

⁵ Wittgenstein, Ludwig (1999), *Tractatus Logicus Philosophicus*, London, Routledge, p. 328.

Apesar de o termo *pós-modernismo* ter iniciado o seu percurso muito cedo,^[6] só entrará no discurso crítico nos anos cinquenta e quando o faz, fá-lo com toda a energia e sucesso inusitados, já como uma etiqueta válida para classificar os mais variados sectores da actividade humana. Assim, no início, apontava para um novo movimento nas artes e na cultura que se segue à II Guerra Mundial e, assim, indicará uma tentativa de superação do modernismo estético. Como subversão ou ataque desde o seu interior, utilizará muitas das suas técnicas e convenções incorporando-as ao seu discurso crítico. Não será carente, portanto, de uma boa medida de ironia e de paródia. Por outro lado, o esforço por criticar e rejeitar é de tal ordem que o próprio discurso crítico, propositada ou inadvertidamente, incorpora aquilo que realmente se propõe rejeitar.^[7] Tudo isto traduz-se numa indefinição (ou imprecisão) de fronteiras entre o modernismo e o pós-modernismo. Não é por acaso que ainda hoje há quem rejeite a existência do Pós-modernismo. É, sem dúvida alguma, a própria crítica pós-modernista que favorece esta imprecisão ao rejeitar toda a periodização, como sendo fruto dum princípio organizador, e portanto, assente num sentido de autoridade que sempre rejeitará em prol da liberdade e da variedade.

Numa fase posterior, o pós-modernismo começa a fazer referência aos produtos culturais de uma nova sociedade que surge motivada pelo desenvolvimento industrial do período posterior à guerra. Trata-se duma sociedade que altera a sua função produtora de bens para uma outra assente na produção de informação. Nesta nova sociedade, o conhecimento, a verdade e o poder encontram-se estreita e profundamente interligados ao mesmo tempo que caem sob suspeita. A condição pós-moderna encontra-se intimamente ligada à situação do conhecimento, tal como indicava o título do mais clássico dos livros sobre o Pós-modernismo, *A Condição Pós-moderna* (1979) que Lyotard subtitulara também como "*Relatório sobre o conhecimento*". É precisamente esta preocupação pela configuração do conhecimento, desde a criação até à sua transmissão, que levará McHale a situar o

⁶ Um dos seus primeiros usos é atribuído ao arquitecto Joseph Hudnut que o utiliza na revista norte-americana *Architectural Record* em 1947.

⁷ É esta a dinâmica da criação que Harold Bloom expressa em *Anxiety of Influence* (1973), uma dinâmica de absorção e transformação de modelos de criações anteriores e que se traduz na oposição de semelhanças e dissemelhanças.

Pós-modernismo em relação a duas dominantes: a ontológica, predominante no Pós-modernismo, e a epistemológica, predominante no Modernismo. Logo, McHale reconhecerá a facilidade da alternância entre estes dois eixos:

Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they "tip over" into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions - the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible.^[8]

É, precisamente, nos estudos literários que o poeta norte-americano Charles Olson usará, pela primeira vez, o termo Pós-modernismo numa carta ao também poeta Robert Creeley. Nesta carta Olson sinaliza o surgimento duma nova época após a II Guerra Mundial com estas palavras: "*The first half of the twentieth century... was the marshalling yard on which the modern was turned to what we have, the post-modern, or post-West.*"^[9] O caminhar da História não é outra coisa senão uma preparação e é o entendimento das consequências das transformações que permite reconhecer as regras que regem um novo mundo que se opõe ao do passado. Olson refere-se com este termo ao surgimento duma nova poesia de carácter não antropocêntrico em que o ser humano é considerado como pouco mais do que um objecto em igualdade com os outros objectos do mundo. Será esta uma poesia de marcado ascendente heideggeriano e onde as considerações sensoriais se equiparam a qualquer tipo de esforço hermenêutico sediado na razão humana. Implicará, também, a rejeição daquilo que foi o caminhar do pensamento ocidental como fundamentalmente sediado na relação entre razão e no ser humano. Assim, dualismos tão básicos como marcantes, tais como a oposição corpo/mente, são rejeitados. A consequência imediata é que as artes abrem-se à experiência do quotidiano, da experiência do dia-a-dia.

⁸ McHale, Brian (1987), *Post Modernist Fiction*, London, Methuen, p. 11.

⁹ Carta citada por Perry Anderson na sua obra *The Origins of Postmodernity* (1988), London, Verso, p. 7.

Quando o termo pós-modernismo se populariza sai do âmbito estético-literário e é usado para descrever os novos aspectos duma sociedade pós-industrial qualitativamente diferente. É tanto assim que alguns críticos, como Irving Howe ou Harry Levine, passam a considerar a literatura nas suas relações com os aspectos sociais e económicos. Deste modo, mais próximo de nós, David Harvey^[10] afirmará o carácter mimético do Pós-modernismo em relação às práticas sociais, económicas e políticas. É, precisamente, no campo da arquitectura onde mais claramente se materializaram, já desde os primórdios do século XX, estas relações sociais e económicas em que estas se revelam duma maneira mais profunda. Assim, a tecnologia adquiria a sua transcendência nas formas artísticas da arquitectura e parecia apresentar de forma segura a materialização do progresso mediante o conhecimento solidamente apresentado como emancipador. Face ao absolutismo das formas simples, e como vimos unívocas, que não permitiam qualquer desvio da norma modernista,^[11] em 1966 o arquitecto Robert Venturi publicará um livro fundamental - *Complexity and Contradiction in Architecture* - em que propõe um novo tipo de arquitectura baseado precisamente no ornamento e que supõe um re-assentamento da arquitectura sobre as referências espaço-temporais.

I am for richness of meaning rather than clarity of meaning; for the implicit function as well as the explicit function. I prefer "both-and" to "either-or," black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once. But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less.^[12]

¹⁰ Harvey, David (1989), *The Condition of Postmodernity*, p. 113.

¹¹ Esta é a expressão da estética modernista formulada, entre outros, por Clement Greenberg e que faz depender tudo duma função estética isolada que torna o artista numa torre de marfim e à sua obra em algo irredutível a expressões linguísticas.

¹² Venturi, Robert (2nd Revised Edition, 1 Jan 1984), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art, p. 16.

Neste sentido, Hutcheon virá a coincidir com Venturi no carácter inclusivo do Pós-modernismo, num contexto histórico posterior onde a noção de Pós-modernismo se encontra mais solidificada. Para Hutcheon, reflectirá uma série de tensões internas na tentativa de obter uma transcendência, ou melhor, uma natureza inclusiva mesmo desde a consciência da sua impossibilidade.

Postmodernism is the *process* of making the *product*; it is *absence* within *presence*, it is a *dispersal* that needs *centering* in order to *be* dispersal; it is an *idiolect* that wants to be, but knows it cannot be, the *master code*; it is *immanence* denying yet yearning for *transcendence*. In other words, the postmodern partakes the logic of "both/and," no one of "either/or".^[13]

É esta uma arquitectura que Venturi define como *nonstraightforward* e pretende revelar aquilo que ficara de fora nas manifestações modernistas e que dizem respeito à complexidade da experiência humana e à pluralidade dum mundo inserido num contexto histórico real, dinâmico. Trata-se fundamentalmente duma arquitectura vital e inclusiva, que prefere a amálgama à ordem e que se alça como um desafio ao observador a quem lhe é exigida uma resposta em nada diferente do *writerly text*^[14] dos estudos literários. Mas, fundamentalmente, será uma arquitectura que na sua profundidade deverá fazer emanar uma verdade referente à sua totalidade. É nesta *obligation toward the whole* que Venturi associa à dificuldade e, obviamente, não à pretensa simplicidade preconizada pelo modernismo precedente, que radica a novidade estética desta arquitectura em oposição ao modernismo, uma dificuldade que advém da combinação em plena igualdade das faculdades kantianas agora ao serviço duma verdade mais para além da obra. A configuração do mundo exige que não haja lugar a uma consideração isolada. As esferas da personalidade humana, éticas, estéticas e cognitivas, agindo no seu conjunto e em simultâneo, necessitarão de comunicar algo ao seu destinatário, um cidadão em que o seu contexto

¹³ Hutcheon, Linda (1995), *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, London, Routledge, p. 49.

¹⁴ Será Roland Barthes quem afirma: "The text is very much a score of this new type: it asks the reader a practical collaboration". Barthes, Roland (1993) *Image, Music, Text*, London, Fontana, p. 163.

económico, social ou cultural não seja factor determinante. É o valor de esta complexidade que levará a Venturi a afirmar "*less is a bore*".

A arquitectura não fica alheada da viragem linguística que o Pós-modernismo acentua. São as expressões linguísticas que constituem a realidade que não é mais do que o resultado da interacção do ser humano, como "*being-in-the-world*", com o mundo através das experiências vividas. Assim, a arquitectura passa definitivamente a relacionar-se com o mundo do qual é parte representando-o e comunicando-o. Os elementos decorativos / comunicativos ficam claramente patentes já desde os anos 40. Como exemplo desta arquitectura, podemos citar o terminal TWA do aeroporto JFK de Nova Iorque de Eero Saarinen concluído em 1956 e, já nos nossos dias, a arquitectura de Santiago Calatrava na Estação do Oriente, em Lisboa. Em ambos exemplos vemos uma aproximação às formas animais e vegetais numa tentativa de se reconciliar com a natureza em espaços que em nada poderiam ser semelhantes a ela e que, no entanto, falam da acção do Homem sobre ela.

Posteriormente, Robert Venturi, Denise Brown e Steven Izenour publicam em 1972, *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural form*. Será este, provavelmente, o manifesto pós-modernista mais arguto e que denuncia os princípios da arquitectura modernista, representada por Le Corbusier ou a arquitectura *Bauhaus* representada por Mies van der Rohe ou Walter Gropius; arquitecturas acusadas de tentar impor mudanças utópicas nas vidas dos seres humanos e permitir exclusivamente uma visão redutora como única linguagem possível. A crítica deste livro vai ao encontro com a já referida preocupação do pós-modernismo pela experiência vital do ser humano, com a vida comum do dia-a-dia. De uma forma mais notória põe em causa o modernismo arquitectónico como um estilo completamente alheado do factor humano, aquele que concebia as casas como "máquinas para viver." Significativamente, a demolição do complexo habitacional Igo-Pruitt em St. Louis serve, em alguns críticos, para sinalizar da maneira mais visível a vitória do pós-modernismo arquitectónico, exactamente no dia 25 de Julho de 1979, às 3:32 p. m., sobre um modelo que ficara demonstrado não servir para o ser humano.

Mais ainda, um dos motores desta crítica é a percepção de que fora criado um vazio - *gap* - entre a teoria arquitectónica e a sua prática. Assim, Venturi e os seus colegas propõem um novo modelo arquitectónico, aquele que já estava uso em Las Vegas. É aqui que radica a

aprendizagem referida no título, uma aprendizagem realizada através de um modelo já existente adaptado ao “vernáculo” e ao automóvel, em definitiva, à população moderna. É também uma arquitectura caracterizada pela inovação e pelo uso de elementos do passado, aqueles que eram tidos como “*wrong elements*”. Esta adaptação à população e às suas necessidades apresenta uma arquitectura a ser desenvolvida que não se encontrará cingida ao espaço, de resto, apresentado como sacralizado, mas passará a estar dedicada à “iconografia,” à narrativa, tanto pictórica como decorativa. Como exemplo desta combinação das imagens com a arquitectura temos o edifício Frank G. Wells que Venturi realizou para o estúdio Walt Disney em Burbank, Califórnia.

Será proposta, então, e duma maneira mais geral, a combinação de estilos diversos – “de linguagens” – de diferentes períodos (passado e presente) que assumem para si um carácter pluralista acentuado pela combinação da *alta cultura* com a *cultura popular* como os novos e indispensáveis guias do pós-modernismo arquitectónico. Esta prática arquitectónica corresponde plenamente ao esforço pós-moderno em todas as restantes artes por estabelecer um canal de comunicação claro com o público e será algo que se traduzirá na utilização explícita de linguagem para assegurar tal fim. Deste modo, teremos no âmbito da pintura a reacção do pós-modernismo ao expressionismo abstracto, acusado de estar de costas viradas para a realidade, a famosa torre de marfim do artista modernista, e de não comunicar nada pese as dificuldades e às crises do mundo que, após 1945, se apresenta como ameaçador. Na pintura, este afã comunicador levará a que os pintores utilizem legendas nos seus quadros como, por exemplo, a pintora Barbara Kruger. Em literatura, apesar do uso da linguagem como matéria-prima essencial, há críticos, como o pós-modernista John Barth, que vêm esta falta de comunicação, forçada em parte pelo experimentalismo exacerbado, como algo ameaçador para a própria literatura e que a reduzia a um circuito limitado de utentes, os próprios críticos e académicos.

Na literatura crítica referente ao Pós-modernismo, um papel singular é ocupado pelo arquitecto e crítico Charles Jencks que, na sua obra *The Language of Postmodern Architecture* (1977), utiliza o termo pós-moderno para identificar uma ruptura com o passado, o fim do “Estilo Internacional” e a sua substituição por uma nova arquitectura caracterizada pela apropriação de estilos de diferentes épocas, reflexo de um esforço eclético que demonstra uma abertura à pluralidade e

à historicidade da experiência humana. Para Jencks, as formas pós-modernistas apresentam-se abertas ao diálogo, à comunicação, ao mesmo tempo que rejeitam o discurso utópico e, portanto, directivo.

Post Modernism includes a variety of approaches which depart from the paternalism and utopianism of its predecessor, but they all have a double-coded language – one part Modern and part something else. The reasons for this double-sided language are technological and semiotic: the architects seek to use a current technology, but also communicate with a particular public.

Charles Jencks, sobre o qual também deverá ser referida a sua formação filológica, não só verá uma capacidade narrativa nos elementos decorativos, mas também uma sintaxe que deverá necessariamente comunicar um texto legível para um público tanto popular como elitista. Assim, pretende uma arquitectura semelhante à linguagem vernácula em que se celebra um mundo globalizado e a abertura a outras tradições culturais e a outros tempos da experiência humana. É, portanto, uma arquitectura histórico-culturalmente contextualizada e centrada no ser humano, portanto caracterizada por uma naturalidade tão essencial que faz parte do senso comum. Paralelamente neste contexto cronológico, no campo da filosofia, Jacques Derrida vê na historicidade da arquitectura uma possibilidade facilitadora do pensamento, centrada na actividade do ser humano e nas suas complexidades. Assim, para Derrida a arquitectura ao referenciar uma herança sociocultural encontra-se num lugar privilegiado e em relação como, aliás, não podia deixar de ser, com a preocupação filosófica sobre o denominado mundo da vida:

... inaugurates the intimacy of our economy, the law of our hearth (*oikos*), our familial, religious and political “oikonomy,” all the places of birth and death, temple, school, stadium, agora, square, sepulcher. It goes right through us (*nous transit*) to the point that we forget its very historicity: we take it for nature. It is common sense itself.^[15]

¹⁵ Entrevista a Jacques Derrida por Eva Meyer, “Architecture Where the Desire May Live”, in Neil Leach (ed.) (1997), *Rethinking architecture, a reader in cultural theory* London, Routledge, p. 326.

Em termos teóricos, a estética pós-modernista encontra-se, em 1981, aquando da Bienal de Veneza, conceptualizada debruçando-se sobre a presença do passado. É o próprio Jencks que em *What is Post-modernism?* (1996) reflecte uma mudança ideológica em relação ao modernismo ao assinalar algumas das características-chave do Pós-modernismo principalmente em relação à sua característica heterogeneidade e ao uso de um código duplo:

Post-Modernism is fundamentally the eclectic mixture of any tradition with that of the immediate past: it is both the continuation of Modernism and its transcendence. Its best works are characteristically double-coded and ironic, because this heterogeneity most clearly captures our pluralism. Its hybrid style is opposed to the minimalism of Late-Modern ideology and all revivals which are based on an exclusive dogma or taste.^[16]

Frederic Jameson, no seu *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), afirma que, no Pós-modernismo, a profundidade é substituída pela superfície ou, até, por múltiplas superfícies, o que o leva à consideração da intertextualidade^[17] como uma das componentes essenciais do mesmo. A multiplicação de perspectivas que caracteriza esta sociedade pós-industrial, e a tolerância que se oferece para com elas, conduz à consideração errónea da realidade como carente de normas, algo que se exprime como crítica, patente na expressão "anything goes". Esta perspectiva negativa, e discutível, de Jameson tem muito a ver com a sua percepção duma alteração da maneira das sociedades adoptarem a lógica tardo-capitalista. Assim, estas sociedades capitalistas cultivam uma heterogeneidade cuja ausência de normas parece ocultar o poder efectivo dos "faceless masters" que não necessitam de comandar através do recurso à imposição. Nestas sociedades, por outro lado, existe algo ainda mais determinante: a ausência duma linguagem nacional, ou a impossibilidade de a recuperar do passado.^[18] Não existe, pois, o recurso a aglutinar as vontades em torno de um projecto colectivo.

¹⁶ Jenks, Charles "What is Post-Modernism?", in Walter Truett Anderson (ed.), (1996), *The Fontana Postmodernism Reader*, London, Fontana Press, p. 27.

¹⁷ Jameson, Frederic (1991), *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, p. 12.

¹⁸ *Ibid.*, p. 17.

Postmodernism in architecture will then logically enough stage itself as a kind of aesthetic populism, as the very title of Venturi's influential manifesto, *Learning from Las Vegas*, suggests. However we may ultimately wish to evaluate this populist rhetoric, it has at least the merit of drawing our attention to one fundamental feature of all the postmodernisms enumerated above: namely, the effacement in them of the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture, and the emergence of new kinds of texts infused with the forms, categories, and contents of that very culture industry so passionately denounced by all the ideologues of the modern, from Leavis and the American New Criticism all the way to Adorno and the Frankfurt School.^[19]

Desta maneira, e uma vez estabelecida a ausência dum projecto colectivo para o futuro, consequência entre outras causas, de um prevalente cepticismo que domina esta sociedade, parece claro para Jameson que a única saída é a fuga para a frente, recorrendo à distorção da realidade existente, fazendo uso dos mecanismos oferecidos pela paródia, ironia e *pastiche* para descrever a realidade. Este esforço é uma tentativa de rejeição da lógica racionalista e tecnológica e de tornar patente a desafeição para com o mundo presente.

In this situation, parody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, speech in a dead language: but it is neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that, alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a stature with blind eyes... the producers of culture have nowhere to turn but to the past: the imitation of dead styles, speech through all the masks and voices stored up in the imaginary museum of a now global culture.^[20]

Nos trabalhos dos novos arquitectos é revelado de uma maneira já não surpreendente um interesse pela semiótica. Esta apropriação reflecte-se de forma mais expressiva na assimilação do vocabulário

¹⁹ *Ibid.*, p. 2.

²⁰ *Ibid.*, pp. 17-18.

de diferentes disciplinas linguísticas. Assim, e de um modo muito similar ao estruturalismo saussuriano, a arquitectura é considerada como um exercício comunicativo no qual os valores representativos, ou, com outras palavras, narrativos, são materializados através de oposições e de interacções entre diferentes elementos arquitectónicos (aqueles que formam parte de um conjunto que opera como um sistema). A arquitectura passa a utilizar as diferentes ferramentas críticas e a terminologia dos estudos linguístico-literários, uma apropriação que converte a arquitectura num “espaço” propício para o debate da cultura pós-moderna. Termos linguísticos como “intertextualidade” são utilizados na arquitectura para indicar intercâmbio, apropriação ou subversão de estilos que caracterizam a arquitectura pós-moderna no seu *diálogo* com o passado. Em oposição ao modernismo, o pós-modernismo com a sua abertura e receptividade passa a ser, como bem diz McLeod, pluralista e historicista.

In contrast to the modern architects of the twenties, Postmodern architects publicly acknowledge their own objectives as pluralistic and historicist. The past is neither condemned nor ignore, but warmly embraced as a vital formal and intellectual source. All period styles, whether classical or vernacular, are considered open to imitation or reinterpretation.^[21]

O primeiro grande teórico do Pós-modernismo e, em grande medida, iniciador dos debates sobre o mesmo, Ihab Hassan, no seu *The Postmodern Turn* (1987), refere-se aos arquitectos como os “retóricos do espaço” que “falam novas línguas”^[22] diferentes daquelas do alto-modernismo que ele caracteriza taxativamente como austeras, rígidas, puras e lineares. A abordagem linguística feita pela arquitectura não será senão o meio metafórico^[23] fundamental para levar a cabo a crítica aos desígnios

²¹ McLeod, Mary “Architecture” in Stanley Trachtenberg (ed.) (1985) *The Postmodern Moment: a hand-book of contemporary innovation in the arts*, Westport CT, Los Angeles CA and London, Greenwood Press, p. 19.

²² Hassan, Ihab (1987) *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press, p. 71.

²³ Lakoff, George / Mark Johnson (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, referem o conteúdo metafórico que envolve alguns dos elementos das cidades.

arquitectónicos representados pelo Estilo Internacional, o império da razão e da tecnologia, expressos através da pureza das linhas rectas.

Jencks, em *What is Post-Modernism?* faz uso dos trabalhos críticos de John Barth e de Umberto Eco para justificar a sua definição do Pós-modernismo como estando fundamentado num código duplo. Assim, tanto a literatura como a arquitectura conseguem situar-se ao mesmo tempo na alta cultura e na cultura popular, isto é, comunicam universalmente, independentemente de quaisquer competências culturais do público-alvo. Também o código duplo referencia um “inimigo interior”, pelo facto de o Pós-modernismo desejar realizar um ataque subversivo às formas e modos de actuação do modernismo. A expressão “código duplo” será repescada, da arquitectura, por Linda Hutcheon para descrever o modo em que o Pós-modernismo literário utiliza o Modernismo para o transcender. Desta maneira, parece ser evidente que o Pós-modernismo não se pode opor ao Modernismo dado que depende dele para realizar a sua particular e original leitura dele. Para Hutcheon, o Pós-modernismo é contraditório ao operar desde o interior do sistema que tenta subverter.

When Eliot recalled Dante or Virgil in *The Waste Land*, one sensed a kind of wishful call to continuity beneath the fragmented echoing. It is precisely this that is contested in Postmodern parody where it is often ironic discontinuity that is revealed at the heart of continuity, difference at the heart of similarity... Parody is a perfect Postmodern form, in some sense, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies. It also forces a reconsideration of the idea of origin or originality that is compatible with other Postmodern interrogations of liberal humanist assumptions.^[24]

Jencks definirá a homogeneidade como característica das sociedades tradicionais em que os significados fazem parte de um sistema de significação previamente acordado, o que já não é o caso para o Pós-modernismo pois as regras são alteradas a cada momento. A porosidade do Pós-modernismo ao diálogo, ou à tensão, entre diferentes estilos com toda a sua carga significativa tem muito a ver com o conceito de *polifonia* na literatura. Este um conceito útil à consideração da arquitectura

²⁴ Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London, Routledge, p. 11.

como estando ligada a seu contexto, aqui na arquitetura, tal como no romance, temos um espaço polifônico em que a colagem de diferentes linguagens expõe uma "collision between differing points of views on the world. [...] each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life".^[25] Assim, de uma maneira visual, a arquitetura transforma-se no *locus* de um diálogo que ao gerar tensão, confronto ou dissenso, transmite a noção de vitalidade e de abertura a novas e variadas leituras e aponta a possibilidade de superação da oposição mediante a mudança. Deste modo, teríamos de considerar o Pós-modernismo um "mood"^[26] que incide sobre a consideração ou reavaliação do percurso histórico realizado, servindo-se da estetização como aproximação ao Mundo. Dir-nos-á Jencks, desde a sua formação filológica, que o Pós-modernismo é constituído por um paradoxo congénito já presente no seu nome. De alguma maneira deveremos ver o Pós-modernismo como "preso" à sua relação dialéctica com o Modernismo, como se a sua existência dependesse dela. Então, declarará, com toda a nitidez, a essência do pós-modernismo nestes termos:

To reiterate, I term Post-Modernism that paradoxical dualism, or double coding, which its hybrid name entails: the continuation of Modernism and its transcendence, Hassan's "Postmodernism" is according to this logic, mostly Late-Modern, the continuation of Modernism in its ultra or exaggerated form. Some writers and critics, such as Barth and Eco, would agree with this definition, while just as many, including Hassan and Lyotard, would disagree. In this agreement and disagreement, understanding and dispute, there is the same snake-like dialectic which the movement has always shown and one suspects that there will be several more surprising twists of the coil before it is finished. Of one thing we can be sure: the announcement of death is, until the other Modernisms disappear, premature.^[27]

²⁵ Bakhtin, Mikhail (1982) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. C Emerson and M Holquist, Austin, University of Texas Press, p. 123

²⁶ Patricia Waugh partilha desta opinião ao considerar o Pós-modernismo como "a theoretical and representational mood". Patricia Waugh (ed.) (1992), *Postmodernism: Reader*, London, Edward Arnold, p. 1.

²⁷ Jencks, Charles (1989) "What is Post-Modernism?" in Walter Truett (ed.) (1996) *Fontana Post-modernism Reader*, Anderson, London, Fontana Press, p. 27.

Bibliografia

- ANDERSON, Perry (1988) *The Origins of Postmodernity*, London, Verso.
- BAKHTIN, Mikhail (1982) *The Dialogic Imagination: Four Essays*, trad. C. Emerson and M. Holquist, Austin, University of Texas Press.
- BARTHES, Roland (1993), *Image, Music, Text*, London, Fontana.
- BLOOM, Harold (1973), *Anxiety of Influence*.
- HARVEY, David (1989), *The Condition of Postmodernity*.
- HASSAN, Ihab (1987) *The Postmodern Turn*, Columbus, Ohio State University Press.
- HEIDEGGER, Martin (1961), *An Introduction to Metaphysics*, trad. Ralph Mannheim, New York, Anchor Books.
- HUTCHEON, Linda (1995), *A Poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, London, Routledge.
- JAMESON, Frederic (1991), *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- LAKOFF, George / Mark JOHNSON (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
- LE CORBUSIER (1987), *The City of Tomorrow and its Planning*, New York, Dover Publications.
- LE CORBUSIER (1925), *The Decorative Art of Today*.
- LEACH, Neil (ed.) (1997), *Rethinking architecture, a reader in cultural theory*, London, Routledge,
- MCHALE, Brian (1987), *Post Modernist Fiction*, London, Methuen.
- TRACHTENBERG, Stanley (ed.) (1985) *The Postmodern Moment: a hand-book of contemporary innovation in the arts*, Westport CT, Los Angeles CA and London, Greenwood Press.
- TRUETT, Walter (ed.) (1996) *Fontana Post-modernism Reader*, Anderson, London, Fontana Press.
- VENTURI, Robert (2nd Revised Edition, 1 Jan 1984), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art.
- WAUGH, Patricia (ed.) (1992), *Postmodernism: Reader*, London, Edward Arnold.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999), *Tractatus Logicus Philosophicus*, London, Routledge.

DIÁLOGOS IBÉRICOS SOBRE A MODERNIDADE

Coordenação: Xaquín Núñez Sabarís
Direcção gráfica e capa: António Pedro
Edição do Centro de Estudos Humanísticos
da Universidade do Minho

© EDIÇÕES HÚMUS, 2011

End. postal: Apartado 7097 – 4764-908 Ribeirão, V. N. Famalicão
Tel. 252 301 382 / Fax 252 317 555
E-mail: humus@humus.com.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão
1.ª edição: Maio de 2011
Depósito legal: 327529/11
ISBN 978-989-8139-85-6

Xaquín Núñez Sabarís é professor da Área de Estudos Espanhóis e Hispano-Americanos do Departamento de Estudos Românicos da Universidade do Minho, instituição onde também dirige o Ramo de Literaturas Ibero-Americanas do Mestrado em Teoria da Literatura. É investigador do Centro de Estudos Humanísticos desta universidade e integra os projectos de investigação "Mutações do conto nas sociedades urbanas contemporâneas — exuberância e minimalismo" (Universidade do Minho) e "La obra de Valle-Inclán: Ediciones y estudios críticos" (Universidade de Santiago de Compostela). Tem publicado diversos livros e artigos em revistas de referência científica sobre narrativa espanhola contemporânea, entre os quais se destaca o seu trabalho *Valle-Inclán en el Fin de Siglo. Femeninas*, que obteve o "Prémio de Ensaio Valle-Inclán" da Deputación de Pontevedra.