

Arquitetura Nova*

Sérgio Ferro

1. A obra realizada de arquitetura esconde e revela um projeto; como qualquer realização, deforma-o atenuando ou alterando, na prática, suas propostas iniciais. Mas guarda, mesmo assim, sua orientação básica. E, por isso, a obra permite reconstruir, com razoável segurança, os traços mais significativos da estrutura do projeto.
2. O projeto, em arquitetura, envolve vários níveis: é particular, como solução para determinado problema imediato, e é, também, parte e reflexo de uma atitude global do seu autor, e, por ele, do tempo que vive. Pela análise e observação da obra acabada, pela verificação da adequação ou incompatibilidade das partes e níveis que a compõem, é possível apontar as intenções e atitudes mais profundas que guiaram a sua elaboração. Portanto, as eventuais contradições objetivas de uma obra, verificáveis na construção, na utilização, nas reações que provoca ou entre os instrumentos usados, explicitam defasagens e incoerências internas do projeto particular e da atitude global que o justifica e que nele se concretiza.
3. Projeto, em sentido particular ou como reflexo de uma atitude global, é a articulação intencional do campo das possibilidades abertas por determinada situação. No caso da arquitetura, o campo a ser articulado contém limitações — como o padrão técnico disponível e o programa a resolver, cuja maleabilidade é pequena — e uma região de opções mais livres que independem de determinações imediatas e que, por essa razão, são mais capazes de exprimir as flutuações ideológicas a cada momento. Por exemplo: a reduzida quantidade de estruturas-tipo a que se pode recorrer aqui e agora aceita diversas formas de utilização. Se a estrutura em si é índice evidente de nosso estado construtivo, sua escolha, seu design, em cada oportunidade, são expressivos das nossas necessidades, tendências e expectativas. E as variações no tempo da escolha e do design acompanham, além de uma evolução técnica nem sempre verificada, as variações da situação vivida e seu impacto em cada um.
4. Se, com a atenção dirigida para essas mudanças frequentemente sutis, examinarmos os projetos de arquitetura realizados por grupos da nova geração brasileira e, em especial, pelos de orientação racional em São Paulo, notaremos algumas características típicas. Em resumo, são propostas para um

* Publicado originalmente na *Revista Teoria e Prática*, 1967, n.1, pp. 3-15. Foi reeditado posteriormente pelas revistas *Arte em Revista*, n.4 (1980) e *Espaço e Debate*, n. 40 (1997).

desenvolvimento suposto provável, que progressivamente se transformam, por uma inversão de função, em compensações para a frustração crescente dessas propostas; o que é conseguido pelo isolamento fictício da obra que finge concretizar, no seu microcosmo, o desenvolvimento esperado. A atitude agressiva e provocadora com relação à realidade presente que produziu aquelas propostas é trocada, mansamente, pelo gesto de uma representação substitutiva e conciliadora.

5. Toda arquitetura moderna atuante e responsável levanta propostas para o atendimento de um progresso esperado e de necessidades coletivas — o que é normal em uma atividade cujo núcleo, o projeto, inclui sempre o futuro a ser construído por muitos. De [Claude-Nicolas] Ledoux a Le Corbusier, são constantes as sugestões que avançam sobre seu tempo, e elas importam mais que o simples funcionalismo da rigorosa e comportada observação de um programa geralmente imposto. Essas antecipações hipotéticas, além de exporem o gênero de desenvolvimento previsto, acusam, pelo que contrariam do presente que as alimenta, suas limitações mais sofridas.
6. São raras as propostas aproveitadas ou cujo aproveitamento tenha sido o desejado inicialmente. A diferença entre proposta e aproveitamento é proporcional à distância em que é visto o futuro esperado: quanto maior a distância, mais fantasiosas as previsões e, portanto, mais cômodas as apropriações. Há momentos, entretanto, como no Brasil entre 1940 e 1960, em que os sintomas de um provável desenvolvimento social, falsos ou não, mas que foram considerados verdadeiros, estimularam uma otimista atividade antecipadora. O futuro parecia conter promessas próximas que, em hipótese, requeriam novos instrumentos. As propostas, supostamente passíveis de aproveitamento quase imediato, procuraram colar-se às disponibilidades concretas do nosso meio e às carências do nosso subdesenvolvimento.
7. É o que distingue os trabalhos de [Oscar] Niemeyer e [Vilanova] Artigas: avançaram uma arquitetura sóbria e direta, armada com todos os recursos adequados à situação brasileira. Equiparam-se com a clareza, a abertura e a coragem construtiva próprias para as transformações vagamente anunciadas. Brasília marcou o apogeu e a interrupção dessas esperanças: logo freamos nossos tímidos e ilusórios avanços sociais, e atendemos ao toque militar de recolher.¹
8. Os arquitetos novos, preparados nessa tradição, cuja preocupação fundamental eram as grandes necessidades coletivas, já desde 1960 aproximadamente, no início da atual crise, sentiam o afastamento crescente entre sua formação e

¹ [EN] Brasília foi inaugurada como a nova capital brasileira em 1960 e, quatro anos depois, em 1964, o golpe militar interrompeu os avanços sociais a que se refere Ferro.

expectativas, e a estreiteza das tarefas profissionais. Seus trabalhos dirigiam-se, ainda, para as mesmas finalidades. Entretanto, as oportunidades de realização diminuía, fechavam-se as perspectivas. Ora, suas propostas continuavam as mesmas e não havia o que acrescentar: em tese, estavam prontos os instrumentos para organizar o espaço de outro tempo, mais humano, se bem que seu caráter antecipatório não permitisse senão uma formulação abstrata. Os novos arquitetos as repetiam. Mas a consciência de sua inevitável frustração imediata e do desmoronamento do ‘desenvolvimentismo’ começou a tingi-las de uma agressividade maior e a destruir o equilíbrio e a flexibilidade que possuíam enquanto se acreditavam exequíveis. Ao adiamento de suas esperanças reagiram, no primeiro instante, com a afirmação renovada e acentuada de suas posições principais. Daí essa espécie cabocla de brutalismo (oposto ao brutalismo estetizante europeu); essa didatização forçada de todos os procedimentos; a excessiva racionalização construtiva; o ‘economismo’ gerador de espaços ultradensos raramente justificados por imposições objetivas.

9. Esses arquitetos, raspando já o maneirismo, refletiam o mal-estar que se generalizava. De fato, há nas realizações dessa fase, descontados os efeitos de uma agressividade compreensível, um abuso de petrificação e esquematização rígida, que denuncia o aprofundamento da decomposição estrutural do país. Repetindo: nos projetos elaborados por esse grupo de novos arquitetos — o mais significativo da atual geração —, a partir de 1960, as propostas anteriores que caracterizavam a arquitetura brasileira, feitas para um desenvolvimento que parecia provável, são retomadas com a ênfase exagerada decorrente da consciência de sua impraticabilidade presente e do desaparecimento de suas tênues bases efetivas; desaparecimento selado pelo truncamento irracional do nosso lento processo social.
10. Mas esse exagero tem ainda outras fontes. É que aquelas propostas, apesar de não se terem concretizado no nível em que foram pensadas, serviam para finalidades distintas e até opostas. Assim, os estudos sobre planejamento ou sobre nossa limitação construtiva hoje são utilizados, depois de convenientemente deformados, pelas forças mesmas que essas intenções modificadoras, em essência, contrariam: a ditadura e o imperialismo. O planejamento, de exigência de máximo aproveitamento de recursos, se transforma em aparelhamento para restrições internas e subserviência aos senhores da técnica mais evoluída (e do capital), que a impõem sem qualquer consideração pelas condições brasileiras que violentam e desconhecem. Um dos resultados é a indigestão e mais a paralisação do empenho por um desenvolvimento autônomo e apropriado, isto é, o contrário dos propósitos originais que orientaram aqueles estudos. Por outro lado, a indústria da cultura

(o subdesenho industrial, as revistas ‘especializadas’, a arquitetura decorativa ou imitativa etc.) e mais a especulação imobiliária, selecionando habilmente entre as propostas, souberam também inverter em seu proveito as que não eram por demais agressivas. A inesgotável capacidade antropofágica do sistema baseado no comércio, forçado pela propaganda de mercadorias frequentemente supérfluas, com sua crônica carência de novidades estimulantes, deglutiui, com facilidade, o que parecia conter todos os requisitos de uma atitude modificadora; e a arquitetura brasileira, castrada, serviu de agente de vendas.

11. Esse consumo contínuo e voraz da linguagem, permanentemente enfraquecida em sua agressividade pela banalização espúria que dilui a carga expressiva, somado às reduções do campo profissional provocadas pela crise, explica melhor o absurdo concreto que são as manifestações principais da nova arquitetura. Trancados cada vez mais em obras isoladas e particulares (de tipo residência burguesa, loja ou clube, por exemplo), os arquitetos foram duplamente pressionados a aproveitar essa deturpação profissional, que é a venda privada de um conhecimento coletivo, como angustiada e contraditória oportunidade para a afirmação insistente de suas teses mais genéricas. [São] Obras isoladas, mesquinhas no seu significado próprio, e, por fugirem ao controle direto do sistema, obras que retêm os mais amargos contrastes do mesmo sistema. A presença chocante de teses gerais na particularidade vazia dessas obras, demonstra, claramente, o impasse a que chegaram arquitetos e a prática da profissão: sua afirmação só é possível dentro de um projeto que os compromete.
12. A somatória das duas solicitações adversas, a particular e a teórica modificadora, produz construções híbridas, desconexas, cuja mensagem se embaralha a si própria pela retórica que deve empregar. Quando a oposição não é escondida, mas evidenciada com veemência, então essa oposição, entre o que os arquitetos sabem e propõem e o que lhes permitem, assume objetivamente, na construção, as características da denúncia. Mas a distância entre a consciência de sua capacidade e a prática sem substância pesa e marca a tentativa. E, na denúncia, aparecem sinais da contradição não superada. Os arquitetos bloqueados nas direções que deveriam tomar experimentam vencer a limitação pintando os limites com as formas das direções. Alienados de sua função real por um sistema caduco, reagem dentro da faixa que o sistema lhes atribui, aprofundando, com isso, a ruptura entre sua obra e a situação objetiva a ser combatida. Para enfrentar as forças negativas que os diluem, aceitam a fragmentação da particularidade, o que é outra forma de diluição. Adensando seus projetos, revestindo-os de malabarismos expressivos para agredir, afastam-se mais e mais do objeto da agressão e da possibilidade da agressão: complexos demais, já não são ouvidos. Para desalienarem-se, aumentam a própria alienação. Dentro da

arquitetura, esse é o limite da atitude crítica: a radicalização da contradição até o absurdo. Essa situação, obviamente, é insuperável por caminhos arquitetônicos.

13. Mas, muitas vezes, a contradição instaurada é quase insuportável. A certeza do absurdo da atividade profissional nessas condições e da ingenuidade da reação provocam o mal-estar e a insegurança entre os novos arquitetos. Para escapar, surgem os disfarces compensatórios para a frustração original. Ora, o processo mesmo de reação — retomada enfática das posições anteriores em qualquer ocasião — fornece os meios de escape, com a vantagem suplementar de ainda parecer reação. Sinteticamente, o escape aberto é o seguinte: a repetição constante das propostas exageradas, agora utópicas e, portanto, descarnadas, desagregam a intenção global agressiva de desenvolvimento maior, que as estruturava. E desagregam exatamente pelo exagero de cada parte. A forma ampliada, esquematizada e retoricizada pelo esforço didático e combativo corrompeu a economia da antiga intenção articuladora, seu equilíbrio dinâmico entre ser e dever ser, desfazendo sua significação essencial, que estava, precisamente, na sua adequação realista às possibilidades efetivas do momento. As formas para um conteúdo são limitadas, e um conteúdo não resiste a infinitas variações formais, principalmente quando comprometido com uma realidade oposta (a racionalidade substantiva das propostas anteriores com a irracional particularidade da encomenda individual, por exemplo). Desfeita aquela perspectiva orientadora, sobram as propostas quase isoladas, reorganizadas somente se vistas como parte da contraditória posição que examinamos. Para uma observação mais desatenta, permanecem sempre [propostas] isoladas e, pela ausência de qualquer outra justificativa aparente, favorecem as interpretações imanentistas, isto é, interpretações que se subordinam a uma suposta significação e verdade internas dessas propostas. Favorecem, facilitam a passagem, e os arquitetos que abdicam de uma atitude consciente e responsável, que exigiria o aguçamento dramático das contradições inevitáveis, rapidamente a transpõem.
14. A história — coagida e autodestrutiva — de uma posição progressista e de sua linguagem passa a ser a evolução de uma técnica autossuficiente. Os instrumentos de uma agressão e de uma fase do nosso desenvolvimento hipertrofiados adquirem a autonomia de verdades em si. E mais, história e instrumentos transfigurados em evolução interna e fetiches, guardando a aura que a coerência da atitude agressiva anterior lhes emprestou, tranquilizam a quem quer parecer atuante não sendo. Por um mesmo giro, reconquistam autoestima e respeito por ricochete e o conforto de uma ‘racionalidade’ sem perigo e sem muita exigência. O planejamento, antes pregação de racionalidade no caos brasileiro, vira receita que resolve qualquer desarranjo evidente — principalmente porque uma só vez foi concretizado, o que permite larga

especulação fácil. Se antes o uso do concreto aparente, na sua rusticidade, colaborava para uma construção mais franca e econômica, hoje, comanda, por razões que ninguém examina, as mais rebuscadas filigranas. A organização diferente de plantas e espaços, fruto de um pensamento atento, desemboca no exotismo inconsequente dos arranjos hiperbólicos. E tudo [é] explicado em função de cuidadosa observação da significação imanente de técnicas ou materiais, sob a proteção da racionalidade própria de sua evolução. A técnica cristalizada assume o papel ativo — ela contém a verdade. De instrumento passa a motivação. Basta segui-la. A má-fé é evidente: as opções dos arquitetos, cada vez mais gratuitas, são imputadas, agora, ao ser da obra, à sua natureza intrínseca. Está pronta a transferência cômoda de responsabilidade, escondida por uma filiação bastarda às árduas conquistas dos arquitetos pioneiros. O que era agressão serve, hoje, como substituição compensatória. Esses arquitetos do escape não se conformam, também, com a situação irracional em que vivemos. Mas fogem, mansos, em vez de radicalizar suas contradições até o desabamento ou mesmo de atuar sob qualquer forma.

15. Alguns exemplos dessa inversão.
16. As estruturas foram sempre uma preocupação fundamental para o arquiteto brasileiro, e por várias razões: oposição ao primitivismo de nossos antiquados métodos construtivos, necessidade didática de um movimento que buscava afirmação, reflexo de uma visão de conjunto racionalizante estimulada pela promessa de desenvolvimento etc. Se eram escolhidas e proporcionadas com algum excesso, respondiam a uma demanda de experiências. Hoje assistimos, nas obras de muitos arquitetos da nova geração, à hemorragia das pseudo-estruturas. Muitas apresentam um novo desenho das poucas fórmulas estruturais compatíveis com as nossas limitadas possibilidades, geralmente [um desenho] inadaptado às reduzidas dimensões do programa. Sublinhadas artificialmente para evidenciar sua presença, deturpadas para figurar mais 'lógica' do que realmente contêm, essas estruturas escondem várias deformações. Comparadas às anteriores, imediatamente revelam seu absurdo: a simplicidade e a eficácia esquecidas pelo prazer do virtuosismo individual. Mas [é] um virtuosismo superficial, condicionado à abolição do equilíbrio entre ser e parecer da estrutura. Vigas necessárias que se escondem; dimensionamento arbitrário; abóbadas que são lajes; abundância de painéis de concreto inúteis; demonstrações de robustez enganosa — essas são, praticamente, as ferramentas principais. Não que se queira o rigor absoluto do cálculo matemático. Mas a licença poética tem limites. Sem dúvida, são [estruturas] mais agressivas que as anteriores e respondem parcialmente à renovação forçada de linguagem, mas a didatização de sua razão de ser (isto é, da racionalidade construtiva) passa a ser

sua quase única razão de ser — e se despreza sua real razão de ser, que é estruturar. Elas são transformadas em aparato racional irracionalmente empregado. A racionalidade substantiva desfeita escorrega para uma racionalidade mentirosa, limitada e gratuita, denunciando a ausência de nova racionalidade substantiva.

17. O fato de essas estruturas serem trocáveis umas pelas outras e, muitas vezes, completamente absurdas — e quem conheça o processo pelo qual surgem nos escritórios ou acompanhe os concursos não poderá negá-lo — não contraria a ilusão de sua derivação de uma hipotética verdade imanente à técnica. Ao contrário, a irracionalidade é sua consequência direta. É que, simplesmente, essa verdade não existe. Existe uma ciência de resistência dos materiais, existe um cálculo de estruturas. Mas o que não existe é significação ou valor das estruturas em si que justifique a verdade que lhes é emprestada. Uma estrutura só adquire significação ou valor quando sustentada por um projeto autêntico, isto é, por uma intenção global que impregna com sua significação a estrutura, por sua seleção e articulação com os outros elementos da obra e com o que está fora dela.
18. Ora, a responsabilidade transferida, quando o arquiteto se abandona à fragmentação das propostas organicamente coesas do período anterior, foi a responsabilidade de optar pelos significados que sua linguagem (as propostas exageradas) tomaria, isto é, renúncia ao ato consciente e criador de seleção e rearticulação intencionada pela denúncia das contradições vividas. Daí essa individualização fantasiosa das estruturas (ou de qualquer outro elemento): se o significado é próprio das estruturas, há que procurar a estrutura cujo significado seja compatível com o significado do programa — também reificado frequentemente.
19. Como não existe este significado, o único guia fica sendo a ‘sensibilidade’ do arquiteto. Obviamente, quando essa sensibilidade se satisfaz, as razões da satisfação são outras, já que a desejada correspondência de significados é impraticável por não haver significados a corresponder. Como todo ato de percepção, inclusive a percepção das estruturas, é significativo, [o arquiteto] reconhece, inconscientemente, um significado que ele mesmo atribui, mas cuja origem supõe ser, no caso, a estrutura. E, como a relação não é controlada, quando essa significação satisfaz desejos, necessidades ou ansiedades quaisquer, [o arquiteto] aplaude a maravilhosa harmonia das mônadas, se entrega ao encanto das correspondências afetivas, sem atentar para a catarse sub-reptícia.
20. As opções e respostas armadas sobre o concreto, a seriedade de uma técnica cuja retenção dentro das disponibilidades da situação brasileira era sua melhor manifestação de liberdade ativa e consciente, desaparecem. A inconsciência disfarça a inconsistência culposa de uma atitude desfeita em gesto ilusionista.

Fugindo, [os arquitetos] se submetem aos significados parasitas que atribuem cegamente ou que recebem por inércia; o efeito é o mesmo. A sensibilidade, assim oca e vaga, nada tem a ver com uma aproximação estética da obra arquitetônica. A arquitetura só abriga uma dimensão estética quando a coerência responsável do projeto está profundamente ancorada num comprometimento prático, ou seja, quando responde, como técnica, à necessidade objetiva que a pressiona. A dimensão estética é o reconhecimento da síntese densa e autêntica do seu projeto, isto é, da articulação dirigida que propõe [a partir] dos dados da situação para suas possibilidades mais amplificadoras. A dimensão estética é o resultado das imensas implicações humanas que uma técnica pode possuir. A má técnica fetichizada, essência da abundância estrutural deturpada de muitos projetos da nova geração, é a aparência mascarada do medo da responsabilidade, e não empenho estético.

21. Estrutura, em arquitetura, é, simultaneamente, resposta técnica a algum problema imediato e reflexo de uma visão organizada da realidade em que é proposta. Quando a consciência da contradição entre as oportunidades de trabalho e a capacidade potencial do pensamento arquitetônico brasileiro não é clara e criticamente objetivada nas obras, as estruturas exageradas são, quase exclusivamente, maneira artificial de estabelecer uma aparência de ordenação racional num objeto — a residência burguesa, por exemplo — cuja insignificância todos reconhecem.
22. A falta da atitude crítica e agressiva tem a agravante de enfeitar, com a figuração da racionalidade, o absurdo da particularização imposta da função eminentemente social do arquiteto. E a continuação desse procedimento revela que o desvio tem serventia também para o arquiteto que nele se empenha: compensação. Da maníaca acentuação da fantasia ridícula à angústia do reconhecimento da inviabilidade de uma atuação coerente — nessa agressividade ou criatividade deslocada, apesar de tudo, esse arquiteto se sente existindo, participando. A fantasia agressiva compensa a vacuidade sabida da obra. Curiosamente, assistimos, aí, ao renascimento de expectativas mágicas.
23. Nesses casos, a obra se assemelha a um ex-voto invertido, que procura obter de si próprio, para o autor, a indicação de uma totalidade organizada que atenua a carência de perspectivas orientadoras reais. Na ausência de uma visão clara da situação, aspira-se, para fugir da insegurança, por uma ordem qualquer. A operação é marcadamente mágica. Se a realidade é confusa, transbordante, no lugar do esforço de compreensão, surge a tendência confortável da deformação simplificadora por ato interno da vontade; altera-se a visão sem alterar a coisa vista. Essa vontade arbitrária se adapta a qualquer solução: a natureza da ordem

fictícia é indiferente desde que ordene. Formalmente hipostasiadas [as estruturas], o conteúdo das antigas estruturas some; sua materialidade, sua adequação são envolvidas pela repetição do seu dever ser, enquanto seu ser real se choca com essa coerência procurada. O estruturalismo de máscara, mudando a roupagem e guardando, ilusoriamente, os princípios, esquece o fundamento da atitude anterior e sua base dependente da interação do fato concreto — a obra a ser estruturada aqui e agora, com seu conteúdo material e presente — e as possibilidades de uma mudança compatível. O resultado é a pantomima.

24. Outro exemplo.
25. A densidade, que antes derivava de uma economia espacial justificável num país subdesenvolvido e deficitário em construções, invade qualquer obra, inclusive as edificações de luxo.
26. A lógica miúda da especificação de cada função em pormenor abarrota os espaços de inúmeras formas, quase todas dispensáveis. Ora, se a densidade raramente possui razões concretas, podemos supor, mais uma vez, que responde a outras necessidades. Paralelamente a essa produção farta e anormal de detalhes e subdetalhes rebuscados, sua petrificação nas formas geométricas, o abuso de painéis de concreto que exibem artificialmente as marcas de seu processo somatório de produção (as tábuas e chapas que são desenhadas uma a uma), as texturas sempre mais violentas, o retalhamento modular ou livre das superfícies contínuas, tudo claramente forçado na sua individualidade e estratificado definitivamente, são sinais de uma atitude mórbida. A coisificação dessa verborragia analítica não pedida só é explicável pela mesma causa do estruturalismo exagerado: pela urgência de iludir o próprio esvaziamento. Assim, a complexidade de um trabalho concreto altamente comprometido com o conjunto da sociedade é representada pela quantidade de pormenores irrelevantes, caricatura de complexidade. Troca-se a relação íntima dos processos orgânicos reais pela aderência mecânica da amorfa vizinhança multiplicada. É o domínio da quantidade que povoa o fluido e pegajoso mundo mental desestruturado do homem do tempo da massificação. Sua aparência inquietante vem exatamente da consciência sempre latente do seu caráter ilusório e artificial. Vem do mau-humor e do rancor pela mentira sabida. E a petrificação procura afastar essa consciência. A coloração excessiva é sempre o contrapeso de alguma carência básica; a um desvio marcado sempre corresponde outro inverso nas relações e produções humanas. A petrificação da quantidade, a densidade falsa escondem o nada que é a arquitetura hoje se não for crítica. Aqui, o paradoxo do encontro de um movimento humano com a opacidade da matéria, que é a obra de arte plástica, abandona a sua abertura e perde o seu efêmero equilíbrio: fica,

como se ainda fosse objetivação humana, a obtusidade absoluta da coisa. [É uma] Maneira primária e final de afirmação por negação da própria liberdade e movimentação. A pedra densa é o modelo perfeito da coisa em si; completa, cega, imutável, indiferente, faz o papel da segurança inexistente — com a diferença da má-fé e da imensa obtusidade.

27. Atualmente [1967], é moda ver a arquitetura como sistema de signos.
28. É inegável que assistimos à transformação de todos os elementos arquitetônicos, e do conjunto, em signos de si próprios. Provas são, exatamente, a estruturação formal exagerada e descabida, a densidade e a petrificação, e mais inúmeros aspectos paralelos, não examinados aqui, como a esquematização funcional, os módulos e grelhas diretoras, e o didatismo sempre excessivo.
29. É necessário, entretanto, fazer algumas diferenciações. De início, é conveniente separar sinal e símbolo. O sinal é o resultado da adição arbitrária de um conteúdo a uma forma. Os símbolos, ao contrário, são formas de participação. Sua estrutura produz ressonâncias que se aproximam das motivadas pelos conteúdos simbolizados. Mas [os símbolos] são também formas de representação. À apresentação imediata dos conteúdos a que se referem, substituem sua transposição no âmbito da metáfora. Nesse sentido, qualquer atividade artística (e arquitetura, apesar de tudo, ainda é arte, pelo menos nas obras de significação adequada) é sempre simbolizadora. Ora, o símbolo autêntico desapareceu na atual arquitetura da nova geração. Os conteúdos desejados, cada vez mais distantes, não se concretizam em nenhuma forma, e as formas exteriormente simbólicas encobrem somente a frustração das perspectivas tradicionais. Se ainda são símbolos, são por inversão: indicam a necessidade dos novos conteúdos. Mas essa inversão corrompe a natureza do próprio processo simbolizador, que é apreensão de alguma coisa existente, de conteúdos dispersos mas reais. O inverso é magia propiciatória.
30. Na verdade, entre nós, não há símbolos (o último foi a mandala inacabada da catedral de Brasília). Há sinais convencionais, extraídos do repertório, meio correto, meio de ficção, das produções industrializadas e dos símbolos anteriores, diluídos e desestruturados pelo desaparecimento dos conteúdos e das necessidades que os sustentavam. E não poderia ser de outro modo: o símbolo é sempre estrutural, e o que não há é exatamente visão estrutural.
31. Quando se define a arquitetura como “linguagem com estrutura autorreflexiva, sem conteúdo semântico e cuja sintaxe se refaz em cada caso”² — soma de

² Umberto Eco – ainda não encontramos a referência exata.

tautologias para dizer que arquitetura é o que é —, na realidade, quer-se apontar para o fenômeno da introdução do sinal no objeto arquitetônico contemporâneo, experiência que é generalizada arbitrariamente para toda a arquitetura. Pela recusa em assumir a realidade difícil, acrescentam-se, sobre a evidência imediata do uso espúrio da arquitetura, névoas distanciadoras e impalpáveis que sugerem outra realidade, diferente da concreta. E a névoa dos sinais falseadores de uma racionalidade de fantasia retém e descarrega uma insatisfação inevitável com o objeto e com a sociedade que o produziu. Assim, por exemplo, na ausência de uma arquitetura industrializada, já testada, possível e teoricamente aceita, ou multiplicam-se os detalhes que seriam típicos de um sistema de peças prontas, ou diversificam-se e explicitam-se funções que não têm fundamento no processo artesanal de construção, ou são propostos esquemas de programas socializantes para situações ultra-particulares. Fechaduras, montantes, peitoris e juntas têm a lógica de uma rigorosa abstração, como se fossem testes para a generalização da experiência. Os detalhes são desenhados como se não possuíssem óbvia motivação — explicam-se demais por necessidade de autojustificação. É somente quando, para se esquecer do que é, superpõe a imagem do dever ser, que a arquitetura se reveste de signos que representam a si própria.

32. Perdição sua razão de ser, hoje, [a arquitetura] arremeda sua utópica possibilidade. Sabe que não é o que aparenta ser e sublinha o que sabe não ser. E seu projeto abortado evidencia as marcas do aborto. [A arquitetura] Assinala vagamente o que seria se pudesse se desenvolver, mas o truncamento do desenvolvimento só permite uma promessa monstruosa. A arquitetura representa um papel: é comediante. Percebe que é atriz de um papel que a envolve, a compromete e continuamente lhe escapa. E, quanto mais perfeita é a representação, maior a frustração; quando se vê a si própria representando, maior a frustração e o rancor. E o rancor leva, para tentar superar a frustração, à petrificação para suprimir, magicamente, a distância entre comédia e concreção. Mas, como a tentativa é de má-fé, reaparecem a frustração e o rancor, e o ciclo recomeça. À linguagem soma-se a metalinguagem. O que [Quem] constrói dentro de uma perspectiva concreta projeta, mas projeta proximamente, densamente armado pelo presente. [Já] O projeto de quem projeta no vazio vê o futuro como improvável, distante, utópico e irrealizável. Para procurá-lo [o futuro], as formas se fortalecem com características de ficção para se afastarem de hoje. Inventam para escapar. [As formas] Criam, indiferentes, a imagem de um futuro cujo principal requisito é não ser hoje, é ser outro. E os acentos são morbidamente aplicados para acentuar sua alteridade [a do futuro]. [A arquitetura] Viciada, projeta virtude, para, virtuosa, encapar os vícios. O envolvimento a que pretende, entretanto, fica atado ao envolvido, pois é o envolvido que propõe o envolvente. Quer ser julgada a partir de sua imagem criada. Esquizofrenia, má-fé, compensação.

33. A compreensão da arquitetura como sistema de sinais é a generalização de uma experiência limitada. A transposição do dado imediato, evidente por si mesmo, que é a coisa utilizável, no nível do sinal, corresponde ao afastamento da coisa e à intervenção, entre a coisa e o homem, de uma pseudo-realidade convencional cuja única função é destruir a experiência do concreto. A mediação dos sinais quer iludir. Na prostituição, o ato assinala um amor que não há. Como na prostituição, a forma das teses esvaziadas é sinal de uma realização abandonada. Na prostituição, o signo aparece como máscara da prostituição. O sinal na arquitetura mascara a própria prostituição. Fugindo à realidade amarga e suja, enfeita-a com o doce embalo de uma mistificação tranquilizante. E o que no início fora agressão, agora é rendição. O gesto falseador suprime a atitude positiva.
34. A repetição, neste artigo, da mesma causa — compensação e fuga de uma realidade que não se quer enfrentar diretamente — não é somente falha do autor. Os processos de substituição são férteis nas formas de desvio, apesar da motivação primeira simples. Aliás, a própria multiplicidade de escapes faz parte do mecanismo de defesa: a observação de qualquer um revela sua fragilidade, mas, enquanto este [escape] é desmistificado, os outros [escapes], sub-repticiamente, sustentam despercebidos a mascarada.