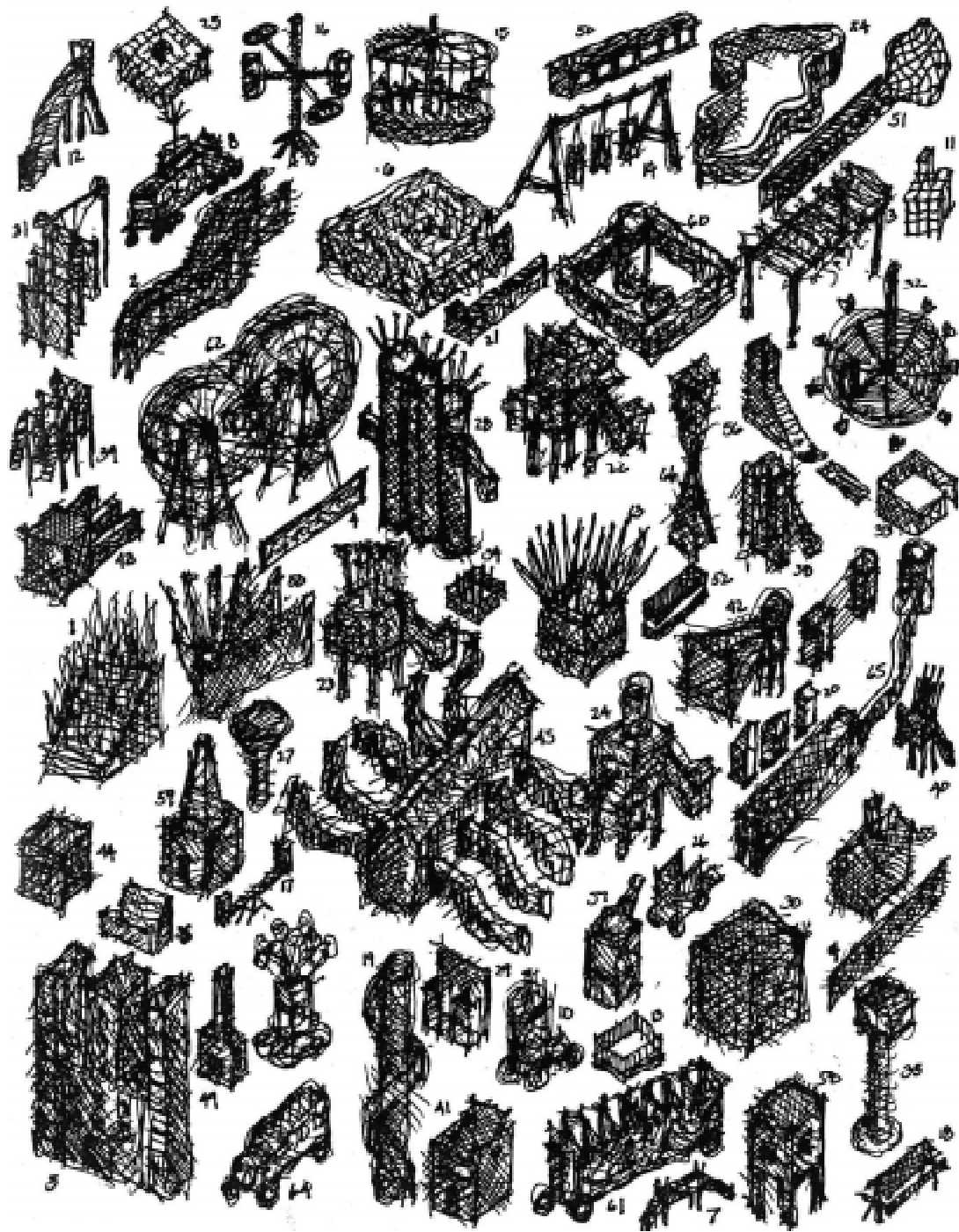


Os arquitetos **John Hejduk** e **Charles Moore** são aqui estudados mais como “outros” fragmentos da crítica que Kleihues queria ver materializada, do que propriamente como aportes teóricos predominantes no conjunto da Neubau. Estes porém, servem para ilustrar duas classes de discurso que se faziam presentes nestes anos, e que condensavam a sua vez distintas linhas de crítica ao Movimento Moderno. Hejduk em sua intervenção quase silenciosa e incrédula frente a tarefa de reconstrução de Berlim, representa a crítica de cunho formalista arrancada na época dos *Five Architects*, e que desemboca em um ensimesmamento crescente do projeto arquitetônico em interpretações pessoais do programa. Moore, por sua vez, revela o caráter quase alegórico da arquitetura ao trazer para Berlim o debate lançado por Robert Venturi no contexto americano.



John Hejduk. Vítimas.

“O que me impactou em Berlim é que apesar de que seus edifícios tivessem sido destruídos e houvessem desaparecido, havia uma aura que emanava do solo. Em outras palavras, o componente físico não permanecia, mas se podia sentir a presença de suas estruturas.”²³⁰

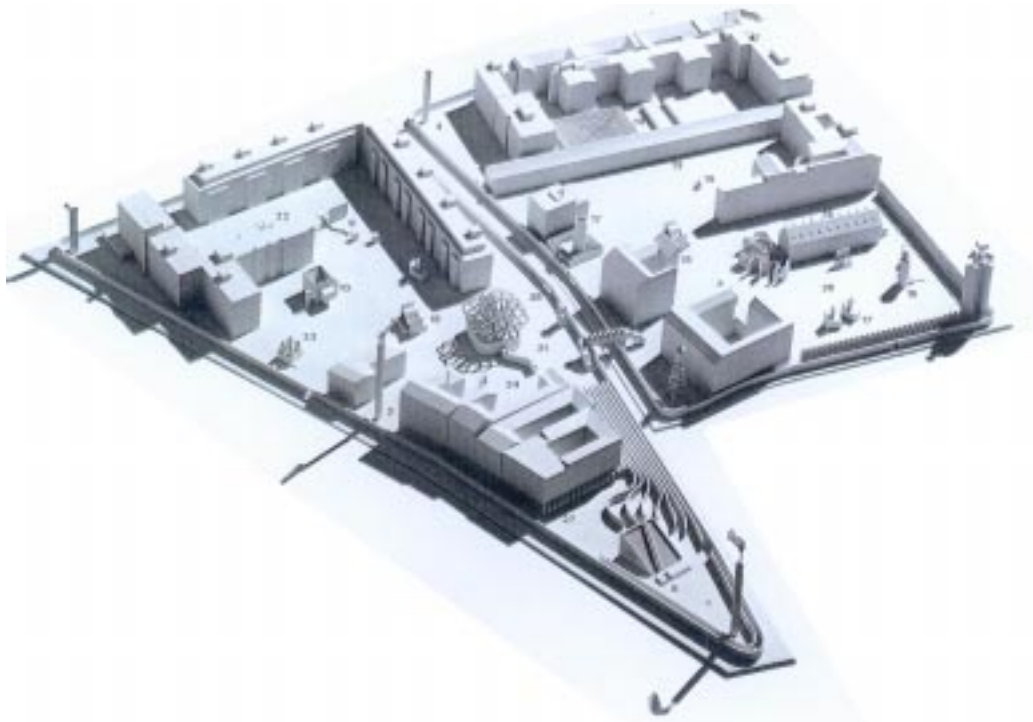
O estudo dos projetos e obras de John Hejduk na IBA tem como objetivo ilustrar uma distinta faceta desta Exposição, no que diz respeito a presença de determinadas linhas de pensamento dissociadas do procedimento histórico-tipológico normalmente privilegiado. Desta forma, mais que uma regra, a participação de Hejduk pode ser vista como uma exceção, que de igual maneira às intervenções do grupo OMA, ou de Peter Eisenman, vem também confirmar a clara intenção de Kleihues de dispor de obras dos maiores expoentes internacionais deste momento, ainda que em projetos extremamente pontuais.

A contribuição de Hejduk para a IBA pode se dizer que até certo ponto foi bastante ampla, já que foi convidado a participar em dois concursos, obtendo em ambos prêmio especial do júri, e a construir três edifícios. Soma-se a estes fatos a oportunidade dada pela IBA de Hejduk materializar parte de suas extensas investigações arquitetônicas, uma vez que estes edifícios são os primeiros projetos residenciais construídos pelo autor. Quanto aos projetos concursantes – Berlin Masque e Vítimas – estes compõem um episódio com lugar próprio, sendo ambos indissociáveis da particular trajetória evolutiva da sua arquitetura.

Ainda que bastante ricos como contribuição ao debate arquitetônico, as formulações de Hejduk serão limitadas aqui a uma análise mais diretamente relacionada com a discussão destes anos e com a problemática da intervenção na cidade existente promovida pela IBA em particular. Desta forma, mais que submergir no mundo poético de sua arquitetura e de suas inumeráveis estruturas, tentaremos aqui trazer a luz, através de seus projetos, o seu posicionamento mais imediato com as questões urbanas, intentando, na medida do possível, objetivar suas propostas e a cumplicidade destas com o contexto específico de Berlim nos tempos da IBA.

²³⁰ HEJDUK, John; SHAPIRO, David. Conversation. John Hejduk or the Architect who drew Angels. *A+U*, jan, 1991. p.63

John Hejduk – Berlin Masque



Acima, maquete do projeto com numeração das estruturas; abaixo, planta

1. *torre de vento*
2. *torre de controle*
3. *torre do sino*
4. *torre do relógio*
5. *torre de água*
6. *torre de observação*
7. *torre do visitante*
8. *teatro de pantomima*
9. *torre de leitura*
10. *teatro público*
11. *ponte de ligação*
12. *passagem*
13. *mercado de livros*
14. *labirinto*
15. *masque*
16. *mask taker*
17. *bancas cobertas*
18. *serviços públicos*
19. *mulher da loteria*
20. *casa de espera*
21. *casa do vigilante*
22. *casa para o mais idoso*
23. *médico do local*
24. *tribunal*
25. *arbitro*
26. *unidades A e B*
27. *wall hung units*
28. *portao*

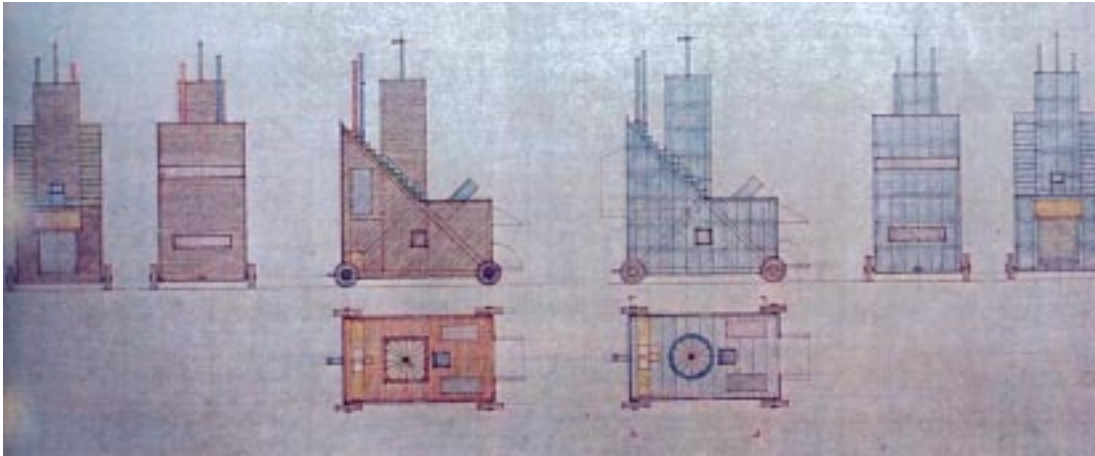


O projeto de Hejduk conhecido como “Berlin Masque” é resultado do concurso convocado em 1981 para a reconstrução de três quarteirões situados do distrito de Friedrichstadt sul, divididos em três concursos específicos, em que cada participante deveria propor também um conceito mais amplo para o desenvolvimento de todo o conjunto. A idéia básica era dotar este setor de um maior número de construções residenciais de distintas características, a serem destinadas para diversos grupos sociais, ao mesmo tempo que deveriam ser previstas instalações comunitárias para crianças, jovens e idosos. Como no resto deste setor, a carência maior era de unidades residenciais, já que esta área se caracterizava por ser um local prioritariamente de trabalho e serviços. Tal intervenção deveria tomar por base o traçado histórico e a escala do edifícios remanescentes, podendo apresentar variações em relação à forma e a densidade das construções já existentes.

A proposta apresentada por Hejduk integra dois dos quarteirões do concurso conectando-os por uma ponte. Todo o perímetro deveria ser murado, prevendo entradas no centro de cada quadra e através de todas ruas circundantes, sendo que toda a área do projeto seria pavimentada em blocos quadrados de granito. Em nenhum momento é feita qualquer observação em relação aos prédios já existentes no local, embora a opção do autor pela manutenção destes possa ser verificada em desenhos e maquetes onde tais edifícios são reproduzidos. O memorial descritivo que acompanha o projeto apenas ressalta a necessidade de adentrar-se profundamente na natureza do programa, prevendo em seus desenhos uma possibilidade de renovação, numa proposta relacionada de certa maneira com o “espírito de nossos tempos.”²³¹ O projeto enumera detalhadamente as 28 estruturas previstas para esta área, através da inserção de objetos pontuais considerados até certo ponto inusitados para os pouco familiarizados com o trabalho deste arquiteto. Porém, para Hejduk, longe de qualquer alusão à fantasia, suas estruturas são o resultado prático e extremamente objetivo de sua reflexão sobre a arquitetura como manifestação do pensamento.

²³¹ Cfr. HEJDUK, John. Berlin Masque (1981). Em: HEJDUK, John. **Mask of Medusa**. New York: Rizzoli, 1985.

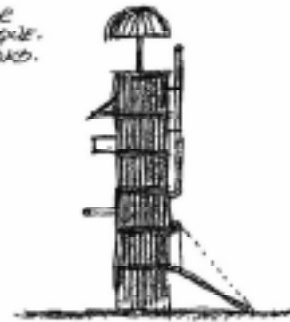
John Hejduk – Berlin Masque



Estrutura n.26. Unidades A e B

⑩ MASK TAKER
HE IS RESPONSIBLE FOR
MAINTAINING THE MASQUE.
HE ALSO COLLECTS MASKS.

MATERIALS:
CONCRETE
STEEL
WOOD
METAL
GLASS
PAINTS
CHALK.

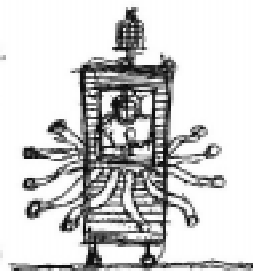


MASK TAKER. LOTENO TO BROWNSHAW

Estrutura n.16. "Mask Taker"

⑪ LOTTERY WOMAN

TO HAVE A CHANCE FOR
UNIT(S) OR UNIT(S) A
TICKET MUST BE BOUGHT
FROM THE LOTTERY WOMAN.
THE LOTTERY WOMAN
TRAVELS OVER THE SITES
WITH HER BOX. SHE
SOLLS THE LOTTERY
TICKETS. SHE PAYS THE
MONEY IN ONE OF THE
TUBES. IT SUCKS IN THE
MONEY, THEN A TICKET
IS BLOWN OUT FROM THE
TUBE. THE LOTTERY WOMAN
SLEEPS IN THE TOWER
WHICH BRINGS THE LUCKY
UNIT(S) TO THE
SITES. THE TICKETS CAN
NOT BE RETURNED.



Estrutura n.19. Mulher da Loteria

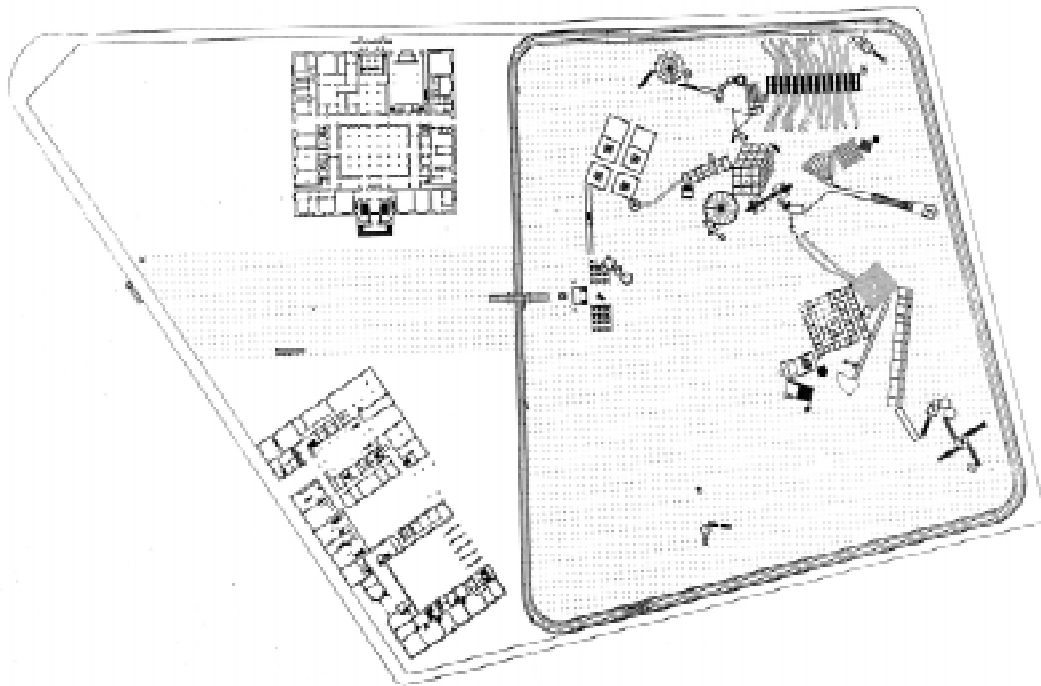
O conceito de “Masque”²³² no trabalho de Hejduk revela-se como a necessidade do autor de oferecer um programa de intervenção na área, individualizado através da inserção de distintas estruturas, aparentemente autônomas, porém sempre relacionadas a uma suposta função específica. Assim sendo, são enumeradas cada uma destas - n.1, Torre de Vento; n.2, Torre de Controle; n.3, Torre do Sino; n.4, Torre do Relógio; (...) n.10, Teatro Público; (...) n.13, Mercado de Livros etc. – onde seu papel dentro da “Masque” é especificado, como também suas dimensões e materiais de construção. No caso dos personagens (como a “Mulher da Loteria”), também vistos como estruturas, Hejduk prevê suas atribuições dentro do conjunto, o mecanismo de funcionamento de seus aparatos técnicos e a mobilidade de cada um destes.

O tema residencial, solicitação primeira da IBA, é contemplado através de duas estruturas, a “Casa para o habitante mais idoso” (estrutura n.22), e as “Unidades A e B” (estrutura n.26).²³³ O número de unidades destas estruturas poderia ser variável, e também poderiam ser dispostas em qualquer parte da cidade, já que estas seriam auto-transportáveis.

²³² Hejduk utiliza frequentemente o termo “Masque”, relativo a “mascarada” ou “festa de disfarces” para a criação de propostas em distintas cidades (“Lancaster/Hanover Masque”, “Berlin Masque”) e o termo “Mask”, relativo à “máscara”, que nos seus textos parece relacionar-se a uma imagem mais individualizada. A relação da criação da “Masque” com a invenção de novos programas é mais explicitamente sugerida no seu livro “Mask of Medusa”. Cfr. Entrevista a Dan Wall em HEJDUK, John. **Mask of Medusa**. Op.cit. p.129; e no final de seu projeto “Berlin Masque” quando diz (em inglês, para ser fiel ao seu jogo de palavras): “For as it was necessary for the highly rational-pragmatic city of 15th century to create Masques, Masks, Masses for its time in order to function, it would appear that we of our time must create Masques (Programs???) for our times”. HEJDUK, John. Berlin Masque. Op. cit. p.152. Daniel Libeskind sugere que “Mask” relaciona-se ao valor do *ícone* no trabalho de Hejduk, enquanto que “Masque” estaria relacionado à *palavra*, ambos termos vistos a partir de uma distinta interpretação dos próprios limites da arquitetura e de seu discurso. Cfr. LIBESKIND, Daniel. Stars at high noon. An introduction to the work of John Hejduk. Em: HEJDUK, John. **Mask of Medusa**. Op.cit. Todas estas interpretações conduzem ao denominador comum do “não-revelado”, ou ao que parece não estar explicitamente exposto.

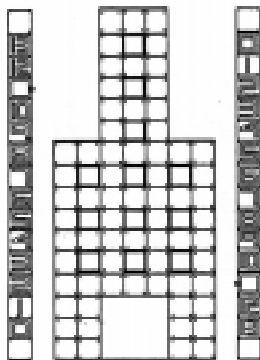
²³³ A primeira seria de fato destinada ao habitante mais idoso de Berlim, se assim o quisesse, em que todas suas despesas seriam pagas, até o dia de sua morte, quando então seria oferecida ao seguinte habitante mais idoso. A segunda estrutura seria dividida em duas construções destinadas a habitação individual – e somente individual – ao homem e a mulher que decidissem viver absolutamente sozinhos dentro de uma metrópole como Berlim. Cfr. HEJDUK, John. Berlin Masque. Em: HEJDUK, John. **Mask of Medusa**. Ibid.

John Hejduk - Vítimas

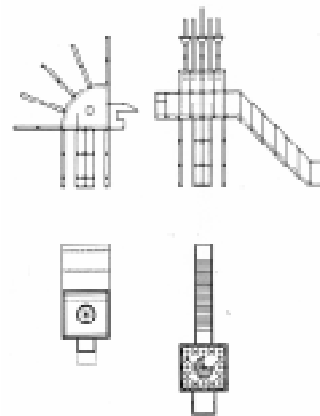


Planta

Guarita do Guarda-Parque



Estúdio do Poeta



Estúdio do Pintor (esquerda)
e Estúdio do Músico

Vítimas é o nome dado ao seu projeto do concurso convocado em 1983 para o quarteirão que abrigava o antigo Prinz-Albrecht Palais, também no setor de Friedrichstadt sul, local onde situavam-se os quartéis gerais da SS e da Gestapo, e que por ocasião da IBA possuía apenas dois edifícios remanescentes da guerra sendo um deles o Martin-Gropius Bau, funcionando como centro de Exposições. O objetivo do concurso era fornecer à Berlim um lugar de reflexão sobre o episódio nazista, além de dotar a cidade de um novo parque, área verde e de recreação.

O projeto de Hejduk está composto por 67 estruturas, quase todas conectadas entre si. O terreno é rodeado - na porção de área que não engloba os edifícios existentes - por duas cercas, entre as quais circula permanentemente um tranvia. O acesso ao terreno é feito pelo caminho de árvores que conduz da parada de ônibus até a entrada principal de onde se pode tomar o tranvia, ou subir a ponte levadiça e chegar ao interior através da Torre do Guarda. O terreno delimitado pelas cercas é marcado por uma quadrícula, situando os pontos onde deveriam ser plantadas árvores de folhas perenes. O tipo de árvore escolhido seria aquele que alcançasse a maturidade em 30 anos. Em alusão ao crescimento humano, tal proposta deveria ser construída em dois períodos de 30 anos - maturidade e envelhecimento - porém caberia aos habitantes de Berlim decidirem quantas e quais destas 67 estruturas deveria ser construída. A cada estrutura lhe foi dada um nome e um número, associando a cada uma destas um personagem relacionado à sua função específica dentro do conjunto - o Médico com a Torre do Consultório (estrutura n.19); Bailarino na Pista de Baile (estrutura n.27), etc.²³⁴

Também na apresentação deste projeto Hejduk não se detém em análises da história do local, deixando toda sua interpretação na descrição detalhada de suas estruturas, e na construção de um diário e de um caderno de rascunhos. Esta sua descrição permite ao menos entrever algumas alusões ao tema pouco usual deste programa nas figuras da Mulher-Rosa, encarregada de cobrir a pérgola somente com rosas negras (n.3), do Médico (n.19), da Enfermeira (n.20), dos Mortos (n.63), Exilados (n.65), Desaparecidos (n.66), e do próprio tranvia em seu percurso fechado. Também a previsão de um relógio duplo no ponto de ônibus, indicando o tempo fixo - através de um pêndulo estático, e o tempo móvel - através de um relógio de areia que funciona continuamente - pode dar margem a interpretações mais diretas relacionadas ao dramático passado do local. Seu diário, que cobre um período de quatro meses, recorre a cada dia uma observação pontual que pode ser um poema, um diálogo, uma palavra. Também aqui referências aparentemente

²³⁴ Cfr. HEJDUK, John. *Victims*. Texto 1. Londres: Architectural Association, 1986

mais imediatas à questão desta área de Berlim podem ser encontradas, sem no entanto conformar um texto linear ou convencionalmente encadeado.²³⁵

* * *

Podemos verificar que tanto em “Berlin Masque” como em “Vítimas”, é notório o ensimesmamento das propostas de Hejduk dentro do universo de seu programa particular – Masque - programa este que abstrai-se a primeira vista dos padrões convencionais considerados pelos demais participantes da IBA. Questões como alinhamento, escala, número de unidades residenciais, tipologia, e concordância com os padrões construtivos do local são simplesmente ignoradas na construção de um mundo singular de personagens-objetos-estruturas relacionados por uma realidade própria. No caso de “Vítimas” suas propostas não parecem tão alheias a estas questões, ou mesmo inusitadas, já que as solicitações prévias do concurso abriam margem para uma intervenção pouco usual e mais relacionada a uma interpretação simbólica do passado deste lugar.

Ainda assim, a utilização de semelhantes mecanismos para a interpretação de um programa objetivo relacionado ao tema residencial, e de outro, que incita à abstração, vem confirmar um certo hermetismo – dentro de um mundo dinâmico - de seus projetos, o qual, por outro lado, também mostra-se como um posicionamento sólido e convicto em suas propostas como trabalho de construção arquitetônica. Nas palavras de Daniel Libeskind : “O que é decisivo sobre o trabalho de Hejduk é que este conduz a um diferente lugar, que é ao mesmo tempo alienável e inalienável: um lugar que consagra a Arquitetura com mistérios que não admitem mais ser decifrados sob o simples código da *Mimesis*.”²³⁶ Desta forma, o trabalho de Hejduk deve ser aproximado sob uma ótica cautelosa, acrescido ao fato que o próprio arquiteto não admite estar tratando a arquitetura dentro do terreno da fantasia, e sim como objeto passível de ser construído.

²³⁵ No dia 18 de julho de seu diário, encontra-se uma de suas poucas citações mais explícitas em relação à um aspecto de seu projeto: “Johannes, ao traduzir do alemão me informou que um dos requisitos era a inclusão de um pátio de recreação infantil. Ele também afirma que as ruínas das câmaras de tortura ainda se encontram no solar. Foi coincidência o fato de eu já haver incluído o material para o pátio de recreio, antes que averiguasse os requisitos do programa. Creio que meus pensamentos são distintos em relação a este ponto”. Cfr. HEJDUK, John. **Victims**. Ibid.

²³⁶ LIBESKIND, Daniel. Op.cit. p.9.

2.5.3. OS EDIFÍCIOS

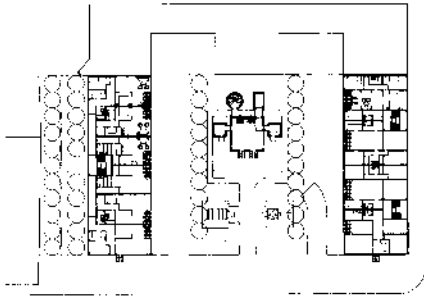
No setor de Friedrichstadt sul foram construídos dois prédios de Hejduk, ambos encarregados a partir de seu projeto premiado “Berlin Masque”. O primeiro, na esquina da Charlottenstrasse, é composto por um conjunto de três edifícios que sugerem uma continuidade com a forma tripartida em “E” do prédio de apartamentos do século XIX situado ao norte destes. Hejduk projeta dois edifícios idênticos de cinco andares, seguindo o alinhamento do antigo prédio e situa uma torre com o dobro de altura no centro do terreno. Os prédios menores possuem apartamentos de uma a três habitações e a torre é composta por apartamentos duplex destinados à estúdios para artistas. A composição das fachadas é absolutamente geometrizada em todos seus detalhes em um desenho que foge a qualquer gesto decorativo; os balcões e toldos metálicos são uma alusão do autor aos prédios de apartamentos do Bronx, New York, onde nasceu. As cores utilizadas, cinza e verde acinzentado, não só neste prédio, mas também em seus outros dois edifícios construídos na IBA, confirmam a sua visão de Berlim como uma cidade essencialmente monocromática.²³⁷

O arranjo de formas e volumes geométricos puros, na torre central onde ao volume prismático maior são acrescentados os prismas menores da escada, do elevador e das colunas de banheiros e cozinhas, e a composição singela dos blocos menores trazem de certa maneira procedimentos utilizados em seus projetos residenciais do começo da carreira. Entretanto, estes também são personagens de seus projetos mais recentes como as “Treze Torres-Relógio do Cannaregio”, e da própria “Berlin Masque”, onde o arquiteto desenha várias torres com funções específicas. Também na torre de pequenos estúdios para artistas parece haver uma relação com sua proposta de Residências Individuais (estrutura n.26 - unidades A e B) de “Berlin Masque” e com o Estúdio C para o poeta (estrutura n.24 de Vítimas).

Mais que em seus projetos dos concursos, nesta composição Hejduk insinua uma continuidade com o tecido urbano existente, ao mesmo tempo que subverte esta própria unidade ao inserir um elemento de distinta escala e fora dos padrões estipulados pela IBA – como a torre – na cidade. A recuperação do alinhamento do quarteirão é sugerida, porém não parece haver sido este o aspecto guiador para a implantação dos edifícios nesta quadra.

²³⁷ Cfr. HEJDUK, John; SHAPIRO, David. Op.cit.

John Hejduk – Friedrichstadt sul



Planta



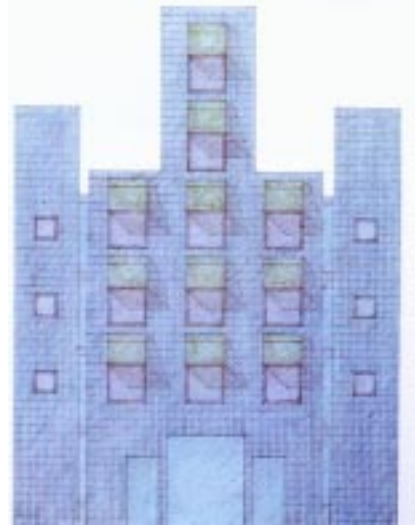
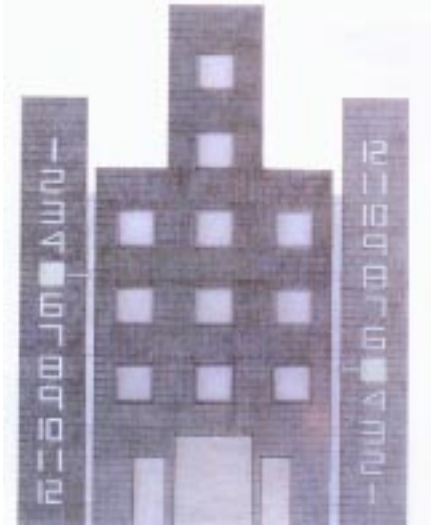
Vistas do conjunto



Seu segundo edifício neste setor situa-se na própria Friedrichstrasse, em um terreno estreito localizado na área em que projetou sua proposta “Berlin Masque.” Trata-se de um “edifício-portal”, também de uso residencial, que dá acesso ao interior da quadra. Em seus desenhos, Hejduk reproduz a idéia da torre relógio já exposta em “Berlin Masque”, inserindo-a aqui nas duas laterais, em solução muito similar à estrutura n.5 “Guarita do Guarda-Parque”. Entretanto, no edifício executado os relógios não são construídos, e a composição resume-se a um desenho rigidamente simétrico com janelas de formato quadrado, diferenciada apenas pela altura maior da porção central. O edifício encaixa-se sem maiores conflitos em relação aos prédios adjacentes e seu tratamento monocromático e sua singeleza formal quase o faz passar despercebido neste trecho da rua.

Sua terceira obra na IBA situa-se no setor de Tegel, onde construiu uma das vilas residenciais dentro do plano vencedor de Charles Moore para a área. Ao contrário das demais vilas de autoria de seus colegas americanos (Stanley Tigerman, Robert Stern e Charles Moore), o edifício de Hejduk diferencia-se mais uma vez por sua singeleza. Parecendo querer resumir o tema residencial à sua representação geométrica mais elementar, Hejduk utiliza apenas os elementos essenciais para tal: a volumetria típica de uma casa – um prisma retangular quase quadrado, coroadado por um telhado em prisma triangular regular, em uma composição simétrica, com seu acesso no eixo central através de uma escada coberta por um simples toldo, quatro varandas laterais sem qualquer detalhe peculiar, janelas quadradas na fachada principal, ausência de ornamentação e tratamento monocromático – verde e cinza. Embora o autor tenha manifestado as qualidades medievais e germânicas desta sua obra, esta não parece se fazer muito notória, ao contrário de sua feição explicitamente “hejdukiana”.

John Hejduk - Friedrichstrasse



Elevações e vistas desde a Friedrichstrasse e desde o interior da quadra



John Heduk - Tegel



Vistas

2.5.4. ARQUITETURA e SOLIDÃO

Aparentemente simples e despretensiosos, os projetos de Hejduk para a IBA condensam em sua construção como arquitetura um emaranhado de questões relacionadas não só à problemática da Exposição em si, como a postura do autor no tocante ao debate arquitetônico destes anos. Claro está que Hejduk insere-se dentro das chamadas “neo-vanguardas,” no sentido em que resgata de certa forma o experimentalismo da arquitetura moderna através do recurso à abstração e de um certo surrealismo que mescla poesia, literatura e arquitetura. Principalmente na fase em que desenvolve seus projetos para a IBA, sua busca identifica-se com a investigação lingüística dos anos 70 e a sua derivação pós-estruturalista, a qual suspende os limites disciplinares anteriormente válidos em favor de uma nova relação entre teoria e prática, abrindo espaço para distintas formas discursivas e para um redefinição do papel do sujeito dentro da processo histórico.²³⁸ O deslocamento efetuado por Hejduk confirma esta sua vinculação, através de seus objetos que são personagens, de sua teoria que é prática e de seus textos que são projetos, diluindo qualquer raciocínio rígido e aparentemente definido em um infinito jogo de espelhos.

Objeto/Personagem

Em suas propostas para os concursos da IBA, Hejduk substitui a confrontação *gestaltica* figura-fundo pela relação sujeito-objeto.²³⁹ Tal mecanismo é revelado em seu trabalho quando concede ao personagem-sujeito uma relação direta com o objeto que é inserido na área demarcada em questão. Sob o conciliador nome de *estrutura*, sujeito e objeto permanecem vinculados dentro de seu programa através de uma cumplicidade “funcional”, constituindo uma associação inequívoca que cumpre determinado papel dentro de uma dada realidade. Mais explicitamente no caso de “Vítimas” vemos esta relação, seja no personagem do Jardineiro que cuida do Jardim; do Arquivista que situa-se no Arquivo; do Colecionador de Borboletas que mora na Casa do Colecionador, etc.²⁴⁰

²³⁸ Sobre o tema ver HAYS, Michael K. Hejduk's Chronotope (an introduction). Em: HAYS, K. Michael (Edit.) **Hejduk's Chronotope**. New York: Princeton Architectural Press, 1996. Para o autor, o estudo desenvolvido por Hejduk é um dos exemplos mais significativos do câmbio de atitude verificado nos últimos anos no cenário arquitetônico, caracterizado sobretudo pelo questionamento de seu terreno disciplinar fixo e de suas definições estáticas.

²³⁹ Sobre o tema ver SOMOL, R.E. One or several masters? Em: HAYS, K. Michael. (Edit.) **Hejduk's Chronotope**. Op.cit.

²⁴⁰ O termo “funcional” é aqui usado com ressalvas, dado que este não é no trabalho de Hejduk um fator determinante, e sim uma das inúmeras relações sugeridas pelo autor em seus projetos, e que é dispersa em intermináveis estruturas. Tal atitude dá margem a uma interpretação controversa, pois tanto pode ser vista como uma ode fragmentada ao funcionalismo, como a sua negação a partir desta própria fragmentação, ou mesmo um desdenho do autor em relação à este aspecto. Por outro lado, a falta de uma relação explícita entre função e forma no seu trabalho é flagrada quando objetos com o mesmo nome adquirem diferentes formas em distintas

Em uma análise mais atenta de seus desenhos, podemos ver que o autor mescla conotações mecanicistas dentro de uma nova interpretação antropomórfica, conferindo às suas estruturas aparentemente funcionais uma imagem de descrédito em relação à condição humana, questionada através da integridade do próprio corpo e das atribuições sociais do indivíduo. Tal enfoque é detectado por Solà-Morales: “Quando John Hejduk constrói máquinas inúteis nas quais nem o habitar nem o circular, nem o encontro nem a sociabilidade tem lugares específicos, bem podemos dizer que nos encontramos ante uma arquitetura, as vezes impossível, de corpos sem órgãos em tempos de uma economia esquizofrênica. Porque em Hejduk, diretamente, as máquinas impossíveis que constituem muitos de seus projetos são talvez, na linha do arquiteto poeta Walther Pichler, não precisamente máquinas cooperantes com os corpos, ou máquinas substitutas destes, senão torres de controle, matadouros, lugares de tortura pelos quais circulam, se prendem momentaneamente ou se encontram os corpos dissoltos da pós-modernidade.”²⁴¹ Visto sob esta ótica, a relação funcionalista inicialmente sugerida, aliada a necessidade de numerar e dar nome a cada estrutura parece apenas encobrir uma fragmentação inevitável.

Contexto/Lugar

Outro aspecto presente em seu trabalho é a inexistência de uma consideração direta e explícita em relação ao contexto e lugar em que o projeto de Hejduk é concebido, senão mais bem o contrário, uma vez terminado, cada projeto seu passa a conformar um lugar próprio. Ainda que nos outros autores estudados – Rossi, Rowe, Ungers – também exista a intenção de obter uma situação singular em cada projeto, no caso de Hejduk esta intenção se antecipa na delimitação prévia de um universo particular. Não existem em Hejduk alusões figurativas ao contexto, citações históricas explícitas ou recursos tipológicos e formais diretamente retirados de um vocabulário arquitetônico milenar.²⁴² Como ao entrar num diferente país, onde esperamos nos deparar com uma distinta sociedade, língua e cultura, nas propostas de Hejduk uma vez cruzada a fronteira, tudo parece pertencer à uma outra realidade que se mostra coerente ao conformar um contexto particular em si, estratificada segundo o diferenciado papel social de suas estruturas.

idades, ou seu contrário, quando objetos com a mesma forma adquirem diferentes nomes segundo a cidade em que trabalha Hejduk.

²⁴¹ SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Absent Bodies*. Em: DAVIDSON, Cynthia (Edit.). *Anybody*. Cambridge: MIT Press, 1997. p. 24.

²⁴² Com respeito a este tema, Hejduk admite buscar em seus projetos um espírito, uma sensibilidade mais profunda em relação a determinado contexto, porém sem ter que recorrer a qualquer alusão física. O único caminho encontrado pelo autor é seguir dentro da abstração, de derivações a partir de um tema. Cfr. Entrevista a Dan Wall em HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Op.cit. p.130. Em relação à história, Hejduk admite ser um conhecimento prévio necessário, mas não um instrumento de ação. Cfr. HEJDUK, John; SHAPIRO, David. Op.cit. p.63.

Teoria/Prática

A ausência de um método prescritivo fechado, ao menos de um roteiro guiador e de umas constantes de projeto enunciáveis para a sua prática arquitetônica também são fatores que distanciam Hejduk dos autores antes citados. A teoria no seu trabalho não antecipa-se à prática, nem tampouco é encontrada na descrição de seus projetos ou de seus diários. O que nos leva a pensar que no trabalho de Hejduk não há teoria, ao menos teoria no sentido mais convencional. Tal suspeita é levantada por Stan Allen: “Em um exame mais aproximado sugiro que no trabalho de Hejduk não resta nada de teoria. Ao afirmar isto pretendo guiar-me pelo fato óbvio que Hejduk nunca apresenta um pensamento abstrato sobre desenhos, linguagem, narração e edifícios propriamente ditos. Hejduk resiste à teoria não por ver o pensamento arquitetônico com antipatia ou anti-intelectualismo, mas porque reconhece a clara tendência da teoria ao reducionismo, regulação e repetição.”²⁴³ Ao proceder assim, Hejduk desloca o lugar da teoria em seu trabalho para um entendimento pouco convencional, distendendo os próprios limites disciplinares da arquitetura, e questionando o papel da teoria como instrumento legitimador externo de uma prática. Ao contrário, propõe com seu trabalho a inexistência de uma arquitetura em que o componente prático não esteja necessariamente implicado.²⁴⁴

Textos/Projetos

A constante recorrência à literatura é mais uma faceta diferenciada de seu trabalho. Tal mecanismo confirma sua vinculação ao estudo da lingüística como método de desvelar estruturas e relações internas ocultas, não obstante os limites disciplinares. “Eu não estabeleço nenhuma separação entre meu trabalho e a poesia – diz Hejduk. Um poema é um poema, um edifício é um edifício, arquitetura é arquitetura, é tudo estrutura. Essencial. Eu as uso como linguagem. Hoje os arquitetos são responsáveis por possuir uma linguagem em paralelo com sua estrutura. (...) Não posso construir sem estar construindo um novo repertório de caracteres, de histórias e de linguagem, são todos paralelos. Não é apenas construir por si só. É construir mundos.”²⁴⁵ A prática literária é então incorporada à prática arquitetônica por seu denominador comum da estrutura, o que também leva seu trabalho a um distinto modo de fruição, onde textos e desenhos compõem um material único e interdependente.

* * *

²⁴³ ALLEN, Stan. Nothing but architecture. Em: HAYS, K. Michael. (Edit.) Op.cit. pgs. 80-81.

²⁴⁴ Cfr. Ibid.

²⁴⁵ HEJDUK, John; SHAPIRO, David. Conversation. Op.cit.

A quebra de barreiras conceituais parece ser uma chave para o entendimento da obra “hejdukiana”. Ao contrário de autores como Kleihues ou Ungers que procuram obter uma “contradição construída” ou uma “solução dialética”, no trabalho de Hejduk não podemos verificar limites claros entre o abstrato e o figurativo, o funcional e o fantástico, o humano e o não-humano, ao mesmo tempo que presenciamos o descomprometimento de qualquer gesto de conotação semiológica, *high-tech*, *kitsch*, ou revivalista em sua obra. Por outro lado, como observa Perez Gomez, sua arquitetura não evita a questão simbólica, senão que mais bem deixa de lado qualquer gesto reducionista ou nostálgico.²⁴⁶

Por fim, Hejduk parece sintonizar-se com os demais protagonistas da IBA no que diz respeito à negação de uma visão unitária e totalizadora para seus projetos. Ainda que sua postura possa também ser interpretada como a ausência de qualquer procedimento operacional evidente, seu apelo à fragmentação parece ser o denominador comum em seu interminável jogo de deslocamentos. Tal fragmentação se expressa em seu projeto “Berlin Masque” considerado pelo próprio autor como “um manual de possíveis construções,”²⁴⁷ e em mais de 400 peças que o autor projetou ao longo de 15 anos de trabalho (projetos para Berlim incluídos). Como objetos independentes e descontextualizados, tais peças compõem um catálogo que Hejduk constrói à medida que lhe é solicitado por determinada comunidade, como foi o caso da construção provisória da “Casa do Pintor” e da “Casa do Músico” na Martin-Gropius Bau em Berlim, ou do “Colapso do Tempo” em Londres.²⁴⁸ Ao valer-se de uma visão anti-cartesiana do corpo, e uma crítica à noção clássica da unidade, Hejduk substitui unidade pela fragmentação no que diz respeito ao objeto em si, e na transposição destas idéias para a escala urbana.²⁴⁹ Diferentemente de Colin Rowe em que o fragmento é utilizado para **compor**, na visão urbana de Hejduk este é utilizado para **descompor**, criando estruturas fadadas a uma existência autônoma e errante. No caso de “Vítimas” a necessidade de unir ao menos em um ponto todas as estruturas entre si parece ser um gesto último de resistência a esta iminente dissolução. Aos seus edifícios construídos na IBA, entretanto, lhes resta apenas a resignação às suas existências solitárias.

²⁴⁶ Cfr. PEREZ-GOMEZ, Alberto. The renovation of the body. John Hejduk & the cultural relevance of theoretical projects. *AA Files*, n.13, 1986.

²⁴⁷ HEJDUK, John. Entrevista a Dan Wall. Op.cit. p.125

²⁴⁸ “Estabeleci um repertório de objetos/sujeitos – diz Hejduk - e esta trupe me acompanha de cidade em cidade, de lugar em lugar, a cidades em que estive e a outras que não visitei. O elenco se apresenta à cidade e à seus habitantes. Alguns dos objetos são construídos e permanecem na cidade, alguns são construídos por um determinado tempo e então são desfeitos e desaparecem; alguns são construídos, desfeitos e levados a outra cidade onde são reconstruídos. Eu creio que este método/prática é um novo meio de afrontar a arquitetura da cidade, e de oferecer o devido respeito aos seus habitantes.” HEJDUK, John. *A matter of fact*. Em: **Vladivostok**. New York: Rizzoli, 1989.

²⁴⁹ Sobre esta questão no trabalho de Hejduk ver PEREZ-GOMEZ, Alberto. Op.cit.



Charles Moore. Tegel.

2.6. CHARLES MOORE

O estudo da participação do arquiteto americano Charles Moore na IBA tem como objetivo retratar uma das vertentes do debate americano daqueles anos, introduzido e protagonizado sobretudo pelos textos e propostas de Robert Venturi.²⁵⁰ A intenção, pois, de dedicar um trecho deste estudo a Moore nos parece ilustrativa na medida em que o caráter *pop* do trabalho destes autores se manifestou de certa maneira também no contexto europeu, e na própria rotulação da IBA como um mostruário da “arquitetura pós-moderna”.

2.6.1. TEGEL

Charles Moore participou na fase introdutória da IBA através da campanha do jornal *Berliner Morgenpost*, publicando um artigo em setembro de 1977 sobre a fisionomia especial de Berlim e sua conformação urbana entremeada por inúmeros rios e canais. Coincidentemente, em 1980 sua equipe (Moore, Ruble & Yudell) foi vencedora do concurso para Tegel, a maior área de lazer desta cidade localizada nos subúrbios, e composta por uma reserva natural de lagos e florestas. O objetivo deste concurso era reestruturar a orla sul e leste do lago, prevendo a inserção de uma área residencial, centros culturais e de recreação, de modo a conjugá-los com as instalações já existentes, combinando a estrutura urbana do local com uma área permanente de ócio.

Embora considerada uma zona de elite dentre os setores da IBA, Tegel constituía uma parte indissociável da cidade, e sua revitalização contribuiria para incrementar o interesse dos berlineses nesta região. A sua ocupação mais efetiva data do século XIX, decorrente da transferência de algumas indústrias para este setor da cidade e pela posterior instalação da estação ferroviária, integrando-a com a rede metropolitana de Berlim. Por ocasião da IBA sua estrutura urbana era basicamente habitacional, composta na sua maioria por residências operárias, prédios de 4 a 5 pavimentos e vilas unifamiliares. O pequeno núcleo urbano situado ao sul do lago conectava-se com a orla norte, onde se concentravam algumas instalações de lazer como clubes e marinas.

²⁵⁰ Robert Venturi foi convidado por Kleihues a participar do concurso para o Bloco 11 no setor de Friedrichstadt sul, porém não apresentou nenhum projeto.

Charles Moore - Tegel



Projeto da equipe de Charles Moore para o setor de Tegel, onde estavam previstos edifícios residenciais, instalações culturais e recreativas. A biblioteca situa-se no canto superior direito do desenho, e a área residencial na parte sul do lago.



Acima vista aérea; abaixo, maquete do edifício da equipe de Charles Moore



O partido adotado por Moore para a reestruturação desta área procurou conjugar-se à escala e a estrutura urbana existente, e principalmente às características naturais do local: um cais conectado aos lagos, a floresta ao norte e o núcleo urbano ao sul. A ênfase de seu projeto foi dada na redefinição dos limites do lago, adentrando-o por todo o terreno e inserindo uma ilha artificial onde foram situadas as instalações de esportes e lazer. A parte leste do terreno foi destinada ao centro cultural, prevendo a construção de uma biblioteca municipal, uma escola de música e um centro educacional para adultos. O setor reservado à parte habitacional desenvolveu-se na orla sul, na extremidade mais próxima ao centro urbano existente, sendo composto por quatro prédios em fileiras sinuosas e por sete prédios menores.

A idéia de Moore para este tipo de implantação baseou-se na intenção de recriar, através da forma dos edifícios maiores, o contorno do próprio terreno ao longo da água. O desenvolvimento do projeto dos demais prédios foi dividido entre outros arquitetos berlineses. No edifício situado mais ao norte, de sua autoria, o gabarito variou de 4 a 7 pavimentos, conformando uma estrutura gradualmente escalonada, para que seu trecho mais alto se assemelhasse a uma torre, ao mesmo tempo em que imprimia uma continuidade com os edifícios de maior altura situados no lado oposto da Wilkestrasse. Para a localização dos edifícios residenciais de 3 ou 4 pavimentos, projetados segundo o conceito de “vilas urbanas”, o arquiteto procurou dispô-los recriando o traçado viário existente na parte sul. O projeto de cada uma destas unidades foi dividido entre diferentes arquitetos, entre eles John Hejduk, Paolo Portoghesi, Stanley Tigerman e Robert Stern.

O condicionamento de todo o projeto à presença do lago se dá não só através dos vários acessos, pontes e percursos que tentam reproduzir o seu contorno, mas em relação também à própria configuração volumétrica de seus prédios, e a sua opção cromática. Sua intenção era obter soluções de maior escala e impacto visual através das cores ou por sua variedade formal na porção mais próxima às margens, de maneira que o conjunto pudesse ser identificado desde longe. Nestes prédios, as soluções mais classicistas sugeridas nos primeiros pavimentos é gradualmente metamorfoseada nos pavimentos superiores em uma composição mais espontânea e vernacular, com distintos fechamentos, torres e telhados, e uma profusão de distintos arcos, colunas e frontões. Também em planta, Moore conjuga uma praça regular de acessos axiais, com uma composição curvilínea subordinada ao contorno do lago.

Charles Moore - Tegel



Vistas do edifício projetado pela equipe de Charles Moore



Vila urbana



Biblioteca Humboldt

Em seu mecanismo de composição, uma sugerida ordem é inflexionada de diferentes maneiras, a medida que o autor alterna entre referências históricas – a arquitetura de Schinckel²⁵¹ – tradições vernaculares, ou recriação da topografia do lugar. Desta forma, trata-se de um procedimento pouco rígido, dificilmente fundamentável em um método linear, apenas um culto e uma admiração patente à configuração natural da área adaptando-a uma interpretação mais bem *pop* do programa.

Sua “vila urbana” neste setor faz alusão às antigas vilas do local, em uma solução mais contida que os seus demais prédios. A simetria axial das fachadas e o volume quase cúbico da edificação é preponderante na composição, obtendo um resultado mais homogêneo, podendo até ser confundido com uma construção antiga remodelada, não fosse a inserção inusitada de um imenso pórtico estilizado no alto de seu telhado. No seu projeto para a Biblioteca Humboldt, único prédio do centro cultural construído, a idéia do autor era resgatar a configuração dos antigos galpões industriais desta área, ao mesmo tempo que também queria contemplar uma composição clássica das fachadas e inserir detalhes “barrocos e algo divertidos” nos arcos, cúpulas e tetos. Como em seus outros prédios deste setor, vemos aqui uma composição declaradamente híbrida em que Moore busca contemplar as mais variadas citações.²⁵²

2.6.2. ARQUITETURA COMO SISTEMA COMUNICATIVO

O trabalho de Moore pode ser estratificado segundo algumas constantes, porém está longe de constituir um método fechado de projetar. Tal argumento baseia-se no fato que sua arquitetura atua como um ente camaleônico, variável segundo uma síntese subjetiva que o autor promove a partir do programa, do sítio, do cliente e do tema de cada obra. Tanto seus projetos para pequenos trechos urbanos, como para edifícios, apresentam-se desprovidos de um rigor compositivo e de um princípio ordenador mais profundo. O débito às teorias de Venturi mostra-se bastante evidente, ainda que as obras destes dois arquitetos possam ser facilmente diferenciadas.²⁵³ No tocante às suas cumplicidades teóricas destaca-se o culto ao

²⁵¹ Sua admiração pela obra de Schinckel desperta-se na sua primeira viagem a Berlim, quando sob a recomendação de James Stirling, visita o pavilhão no Schlosspark de Charlottenburg construído em 1824. Para Moore, a fortuna de Schinckel manifesta-se na sua capacidade, até certo ponto contraditória, de compor um arranjo pitoresco através de um vocabulário marcadamente clássico. Cfr. MOORE, Charles. Schinckel's Free Style Pavilion and the Berlin Tegeler Hafen Scheme. *Architectural Design*, n.1/2, 1982.

²⁵² A descrição dos projetos pelo autor é encontrada em **Moore, Ruble and Yudell**. Londres: Academy Editions, 1993. pgs.19-31.

²⁵³ A referência a Venturi é constantemente citada em seus textos, nos quais o próprio Moore admite haver seguido o caminho aberto por seu colega americano. Cfr. MOORE, Charles. Interview. Em: KLOTZ, Heinrich; COOK, John W. **Conversations with architects**. New York: Praeger Publishers, 1973; e MOORE, Charles. “...complexity ...becomes the order of the day.” *Architecture*, mai, 1985.

“ordinário”, no sentido de um rechaço a uma arquitetura elitizada e ininteligível, em favor de uma arquitetura claramente vernacular. Em Venturi a defesa de uma arquitetura “ordinária” em contraposição a uma arquitetura “heróica” é manifesta quando o autor declara que “Main Street is almost all right” abrindo espaço para uma consideração mais atenta às expressões até então marginalizadas da cultura popular.

Complexidade e Contradição

Seguindo o raciocínio venturiano, emerge toda a discussão sobre a redução formal promovida pela arquitetura moderna em virtude de uma arquitetura expressiva e de feição abstrata, que nos dois autores constitui um argumento igualmente presente. O apelo ao complexo e contraditório através do famoso manifesto de Venturi²⁵⁴ é compartilhado por Moore em sua declarada eleição pela conjugação de opostos e por uma composição aberta a diferentes elementos e interpretações. Diz o autor: “Ao mesmo tempo que almejamos a uma clareza conceitual, não nos mostramos interessados em ordens baseadas em um minimalismo ou em um reducionismo no qual o alinhamento de um número mínimo de elementos se torna o objetivo principal. Admiramos mais a complexidade inclusiva de Aalto do que a clareza reducionista de Mies.”²⁵⁵ Moore e sua equipe declaram-se adeptos à uma arquitetura que explicita e contemple ao mesmo tempo a “ordem e o caos”, e a outras muitas dualidades inerentes a qualquer programa em arquitetura. Isto posto, o que se pode observar nas obras deste arquiteto é a ausência de uma forma dominante ou centralizadora na composição, senão que mais bem uma operação que privilegia a “coleção” por sobre a “seleção” de elementos.²⁵⁶ Trata-se de um mecanismo que conduz a uma conjugação e coesão de fragmentos dentro de uma certa unidade, sem com isto demonstrar qualquer apelo à fragmentação como objetivo final *per se*.

²⁵⁴ “Prefiro os elementos híbridos aos ‘puros’, os comprometidos aos ‘limpos’, os distorcidos aos ‘retos’, os ambíguos aos ‘articulados’ (...) Defendo a vitalidade confusa frente à unidade transparente. Aceito a falta de lógica e proclamo a dualidade. Defendo a riqueza de significados em vez da clareza de significados, a função implícita à explícita. Prefiro ‘este e o outro’ a este ou o outro; o branco e o preto e algumas vezes o cinza, ou preto ou ao branco. Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significados e se centra em muitos pontos: seus espaços e seus elementos se lêem e funcionam de várias maneiras ao mesmo tempo. Mas uma arquitetura de complexidade e de contradição tem que servir especialmente ao conjunto; sua verdade deve estar em sua totalidade ou em suas implicações. Deve incorporar a difícil unidade da inclusão ao invés da fácil unidade da exclusão. Mais não é menos” VENTURI, Robert. **Complexity and Contradiction in Architecture**. New York: MoMA, 1966 (versão castelhana: **Complejidad y Contradicción en la Arquitectura**. Barcelona: Gustavo Gili, 1974, p.25).

²⁵⁵ MOORE, Charles, RUBLE, John; YUDELL, Buzz. Dualities of habitation. Em: **Moore, Ruble, Yudell 1979-1992. A+U Special Issue**, ago, 1992. p.15.

²⁵⁶ Cfr. ISHII, Kazuhiro. Deliberate regression from Modern Architecture: Eleven Points. Em: **The work of Charles Moore. A+U Extra Issue**, mai, 1978.

Frontalmente crítico às intervenções urbanas baseadas no modelo funcionalista levadas a cabo em cidades americanas na década de 50, no chamado “Programa Nacional de Renovação Urbana,”²⁵⁷ ao expressionismo abstrato predominante no cenário artístico e arquitetônico americano das últimas décadas e ao chamado Estilo Internacional, Moore, assim como Venturi, sintoniza-se em grande parte com a *pop art*, trasladando alguns dos questionamentos deste Movimento para o terreno da arquitetura. Embora imprimindo uma feição menos literal que a de Venturi, os mecanismos *pop* verificados na obra de Moore revelam-se na aceitação incondicional de elementos e referências retiradas do gosto popular, para promover uma arquitetura declaradamente **figurativa** - relacionada novamente ao “mundo das coisas” - e caracterizada sobretudo por sua dimensão **comunicativa**. “Meu particular interesse – diz Moore – é usar elementos familiares, na sua maioria baratos, colocá-los juntos de um modo em que nunca estiveram antes, para obter um resultado estranho, revolucionário e quase sempre desconfortável, mas sempre utilizando elementos ordinários. Penso que esta maneira de fazer uma revolução é melhor do que sair inventando um novo e inusual repertório de formas.”²⁵⁸ Uma vez abstraídos de seu contexto original, formas e elementos conhecidos são inflexionados em sua escala, proporção ou ordem original, criando uma nova composição que direta ou indiretamente produzem uma identificação mais imediata com o público.

Uma referência constante nos textos de Moore é ao papel narrativo da arquitetura e sua capacidade de transmitir mensagens.²⁵⁹ À parte de constituir o resultado de uma operação formal, para Moore, os edifícios deveriam também falar. “Os edifícios – comenta Moore – são capazes de fazer comentários sobre o sítio, sobre o problema de conjugar o interior com o exterior, sobre sua construção, sobre as pessoas que os utilizam, e as que os construíram, e sobre toda classe de aspectos que podem ser divertidos ou tristes ou mesmo estúpidos.”²⁶⁰ A alusão imediata ao contexto e ao tema em questão, através da simples transposição de elementos relacionados ao imaginário coletivo é o procedimento que o autor sugere para conceber uma “arquitetura falante”. E dada que a liberdade de expressão é um

²⁵⁷ O livro de Jane Jacobs “Death and life of great american cities”(1961) se refere principalmente a esta fase do urbanismo nos Estados Unidos.

²⁵⁸ MOORE, Charles. Interview. Em: KLOTZ, Heinrich; COOK, John W. Op.cit. p.235.

²⁵⁹ Moore faz alusão constante às teorias de Louis Kahn em sua referência ao “que o edifício quer ser” para justificar o lado narrativo de sua própria arquitetura. No entanto, as teorias de Kahn recebem de Moore uma interpretação plana e pouco profunda, já que tantos seus edifícios como sua teoria apoiam-se em uma construção mais densa do pensamento arquitetônico, em que a forma é inicialmente abstraída em favor de uma imersão na natureza do programa. A cumplicidade com Kahn, entretanto, pode ser vista na concepção claramente anti-funcionalista de ambos autores.

²⁶⁰ MOORE, Charles. Interview. Em: KLOTZ, Heinrich; COOK, John W. Op.cit. p.219.

direito para qualquer locutor, o teor do discurso emanado por sua arquitetura está autorizado a variar entre o sério, o já dito e o mais ingênuo. Também neste sentido, Moore converte a obra de arquitetura em um elemento a mais do cotidiano, uma estrutura quase desprezível diretamente resultante das “energias de pessoas e lugares,”²⁶¹ distanciando-a de qualquer conotação sublime ou qualquer gesto inventivo gratuito a que anteriormente costumava estar relacionada. Com isto, o risco de estar sempre beirando a banalidade em suas obras é um fato declaradamente assumido de antemão pelo autor.²⁶²

A feição historicista muitas vezes atribuída ao seu trabalho é negada por Moore, já que adverte que seu mecanismo não se baseia apenas na transposição de estilos e formas históricas gratuitas, senão que busca estabelecer uma conexão mais estreita com determinados povos e culturas através do que ele chama de “espírito do lugar”. Através do entendimento da tradição arquitetônica e construtiva de cada comunidade, Moore julga possível oferecer novas soluções que estejam acordes com uma continuidade temporal e com a especificidade de cada contexto. Desta forma, o recurso a signos e símbolos populares é também justificado pelo autor como um convite aos habitantes a participar dos lugares criados, estimulados por uma mescla de elementos familiares e de surpresa sempre presentes em suas obras.²⁶³

* * *

Em sua intervenção na IBA Moore faz jus às suas teorias e principalmente atua como representante de uma classe de contra-ataque de cunho comunicativo, semeado por Venturi, ao funcionalismo arquitetônico. No que se refere à inserção de sua obra no setor de Tegel, pode-se dizer que o autor busca uma integração à topografia e a tradição edilícia do lugar através da recriação de certos padrões de ruas e alinhamentos, ao mesmo tempo que não promove nenhum gesto mais radical nas suas formas. A busca pela criação de um “lugar” abarcável e publicamente inteligível situa este autor na contra-corrente da indefinição espacial promovida pela arquitetura moderna. Ao trabalhar com um vocabulário de formas e signos já conhecidos, porém nem sempre relacionados entre si, ou com Berlim, Moore aproveita-se do recurso figurativo para atingir uma solução pouco convencional, onde dificilmente uma classificação estática como essencialmente “clássica” ou “romântica” pode lhe ser atribuída.

²⁶¹ MOORE, Charles. The Yin, the Yang and the three bears. Em: JOHNSON, Eugene J. (Edit) **Charles Moore – Buildings and Projects 1949-1986**. New York:Rizzoli, 1986.

²⁶² “Querendo ou não, nós estamos sempre no limite da banalidade. É esta a natureza do nosso trabalho.” MOORE, Charles. Interview. Em: KLOTZ, Heinrich; COOK, John W. Op.cit. p.236

²⁶³MOORE, Charles, RUBLE, John; YUDELL, Buzz. Dualities of habitation. Op.cit.

Poderíamos aqui tratar de identificar cada uma das inúmeras figuras que compõem sua obra, tentando relacioná-la com sua origem ou estilo, em um infinito jogo classificatório. Isto, entretanto, não nos conduzirá além do já suspeitado, de que seu mecanismo de projeto prima pela hibridez, hibridez esta que apresenta-se como um *pout pourri* de um vocabulário arquitetônico já existente, que neste caso mostra-se menos mistificado e rígido que o vocabulário tipológico a que se refere Rossi ou Ungers. Trata-se de um jogo lingüístico não tanto sintático, como principalmente semântico, já que o aspecto comunicativo de suas estruturas é sempre reivindicado além do puro arranjo formal e volumétrico. Porém não nos deixemos confundir com a chamada “arquitetura falante” setecentista, ou mesmo com algum exercício de projeto mais profundo. Estamos aqui frente a uma rendição por parte da arquitetura ao ter que admitir seu papel nada profético e determinante, apenas atuando como mais um agente condicionado pela sociedade em que está inserido, influenciado neste momento sobretudo pela emergência de uma cultura de massas imediatista e pelos efeitos do chamado capitalismo multinacional.