

JA 226



ISSN 0870-1504
0 0 2 2 6
7 70870 150000

«Radicalidade é isto? Mas é óptimo! Porque é que não nos tinham dito?»

O *Sharp Centre for Design* do *Ontario College of Art & Design*, em Toronto, do arquitecto William Alsop, é mais um edifício nessa lista infindável de edifícios que exprimem o desejo ardente de se tornar emblemáticos. E, de facto, dificilmente se ignora aquela caixa suspensa sobre estacas impressionantemente esbeltas e dispostas com uma aparente displicência que depressa nos evoca a Villa Dall'Ava de Koolhaas. Esta «caixa de lápis», como lhe chamam os canadianos, eleva-se a uns quinze metros do solo e sobrepõe-se a dois outros edifícios, pré-existentes (um moderno e outro vernacular), que apesar de se manterem praticamente inalterados não deixaram de sucumbir a um tratamento cromático tão exuberante quanto datado (anos 80!) mas seguramente característico da arquitectura de Alsop.

O interesse deste edifício, a inquietação que provoca, prende-se com a radicalidade com que se relaciona com as arquitecturas existentes; pelo modo como afecta o espaço público; o modo como se impõe no perfil da cidade; e o modo como parece ultrapassar uma condicionante invariável da arquitectura: a gravidade.

A aceitação do *Sharp Centre for Design* pela comunidade de Toronto não deixa de ser surpreendente. Não se pode dizer que Toronto seja uma cidade histórica, fortemente condicionada por uma herança patrimonial, mas muitas vezes é nos lugares onde a História escasseia que se exalta um conservadorismo adverso ao estranho e o *Sharp Centre*, não tenhamos dúvidas, é um objecto alienígena que se interpõe no passeio, que faz sombra, que revoluciona o perfil da rua, que pesa sobre os telhados e sobre a cabeça das pessoas. A sua aceitação revela uma disponibilidade rara entre nós, revela uma capacidade de ponderar excepções às regras (claro que isto é mais fácil de fazer num país onde as regras são mais claras; em Portugal, onde a excepção parece regra, torna-se mais difícil debater sem demagogia, por exemplo, as torres que Siza propôs para Alcântara ou a Margueira da Contemporânea). Não sabemos se para a aceitação deste edifício contribuiu o facto de ele parecer um objecto nómada, temporário, um objecto sem lugar, cujas pernas ou estacas depressa reclamarão um outro lugar mas, até partir, o *Sharp Centre* «suga» friamente os edifícios subalternos através de um corpo estreito e oblíquo de acesso. Com esta imagem de um «parasita» caminhante ou voador (talvez um mosquito) queremos aproximar-nos do desafio lançado pelos editores do J-A: escrever sobre «arquitecturas que se apropriam de outras arquitecturas».

Mas se há uma arquitectura de que William Alsop se apropria é de todo um imaginário dos anos 60: falamos de uma arquitectura radical pautada por um compromisso entre as expectativas associadas ao desenvolvimento tecnológico e científico e uma agenda social e politicamente revolucionária como sugeria o manifesto dos Superstudio: «*Life, Education, Ceremony, Love, Dead*». A forma do *Sharp*

Centre, o modo como se relaciona e sobrepõe à cidade existente, o seu desejo de superar a força da gravidade, o suposto nomadismo ou a ortogonalidade e estereotomia do volume suspenso recordará, certamente, a «Nova Babilónia» de Constant ou as megaestruturas de Yona Friedman; a mobilidade da «Walking City» dos Archigram; o «Monumento Contínuo» dos Superstudio. Em convergência com a conquista espacial, a arquitectura radical da década de 60 (ou próximo) perseguia o desejo de se distanciar da Terra, adoptando nomes como: «*Clusters in the Air*», «*City in the Air*» (ambos de Arata Isozaki); «*Raumstadt - Space City*» (Eckhard Schulze-Fielitz), «*Interplanetary Architecture*» (Superstudio); «*Spatiodynamic Tower*» (Nicolas Schoffer), ou *Spatial City Project*» (Yona Friedman). Em comum com o *Sharp Centre for Design* de Alsop, todos estes projectos ambicionavam desprender-se da cidade existente, pairando como o modelo alternativo despreendido mas simultaneamente alcançável ou pelo menos visível. A utopia dos anos 60 é uma utopia que, ao contrário da utopia clássica (sempre distante; na origem da palavra afirma-se a ideia de «não-lugar»), partilha uma certa proximidade tentando legitimar-se como acessível e plausível. As megaestruturas de Friedman pairam sobre Paris; a Babilónia de Constant sobre Amesterdão ou Barcelona; a Walking City desembarca em Nova Iorque, os Clusters de Isozaki alçures no Japão e apenas a *Interplanetary Architecture* dos Superstudio promete qualquer coisa cuja distância se afirma mesmo depois da visita do homem à lua.

Alsop, nascido em 1947, arquitecto formado pela Architectural Association de Londres, conhece bem estes projectos e o *Sharp Centre for Design* não deixará de se assumir, por certo, como um fragmento material deste imaginário abandonado (porque o discurso da arquitectura, para o bem e para o mal, está cada vez mais assente na Terra). Por mais radical que o *Sharp Centre* pareça, (William Alsop é tido na Wikipedia como um arquitecto das formas invulgares! - «unusual forms») não acrescenta nada à radicalidade formal dos projectos acima mencionados e do ponto de vista simbólico poderíamos evocar um certo branqueamento ideológico, para não dizer regressivo, incapaz de representar o que quer que seja para lá da paleta de cores Lego que tentam domesticar o «bicho» tornando-o mais aprazível e infantil. Sem tempo nem lugar para grandes revoluções o *Sharp Centre* é uma proposta de estetização da radicalidade, que acaba por resultar como um monumento ou ruína romântica de uma época que esperava do seu futuro o que nós, hoje, não estamos dispostos a oferecer mesmo apesar da plausibilidade técnica e material se ter comprovado. É essa plausibilidade, aliás, o que sustenta boa parte da arquitectura contemporânea dita experimental. A Architectural Association construiu-se integrada na tradição utilitarista, do ponto de vista da comunidade em que se insere, que caracteriza as instituições



William Alsop, Sharp Centre for Design, Toronto, 2004

britânicas. Este pragmatismo, distante de qualquer possibilidade de transcendência, encontra no universo da tecnologia a sobrevivência da possibilidade de progresso, e essa possibilidade vai sendo sinalizada pela existência de marcos, de sinais, frequentemente assumidos como proezas. É a proeza, o esticar o percurso um pouco mais além, que garante a subsistência de todo o esforço, que se pode constituir como factor de reconhecimento e coesão. É evidente também que é a proeza e o acontecimento que consroem o sucesso da mediatização da arquitectura contemporânea e que pontuam a sua apertada agenda. O calendário de eventos é tão mobilizador quanto oportuna seja a irrupção de cada um deles. Esta construção tão sazonal evita como pode a possibilidade de monotonia, de repetição. Os temas vão-se sucedendo, oportunos, conduzindo-nos, em poucos anos, do não-lugar à reformulação do arranha-céus, cada vez mais próximos duma difusão global, aberta, na exacta proporção da espectacularidade de cada evento. Esta abertura, mais comunicativa e acessível, é igualmente cada vez mais sintética no seu discurso, cada vez mais elementar no seu conteúdo, cada vez mais rotunda na sua forma. Se poderemos encontrar na produção recente de Rem Koolhaas a activação do modo de produção e consequentes formas de organização social em forma arquitectónica, ou em Norman Foster a formalização da tecnologia em composição arquitectónica, ou em Frank Gehry a sobrevivência do ego artístico e da sua aura em realizações com uma progressão crescente de escala, ou em Herzog e de Meuron a radicalização de processos de investigação estética disciplinar aplicados à grande escala, reclamando a vitalidade periférica do seu discurso, observaremos em todos eles uma gradual perda de complexidade dos temas de reflexão enunciados no início e ao longo das respectivas carreiras. Ou seja, fica-se com a ideia de que a arquitectura aceita perder parte da sua substância em troca da possibilidade de difusão e participação à escala global, e a escala global comunica a cada vez mais com cada vez menos.

Assistimos, de um modo genérico, a uma progressiva infantilização das sociedades contemporâneas. Todo o universo sensível com o qual contactamos quotidianamente - cinema, design, moda, televisão, informação, ensino, gastronomia - orienta-se em direcção a um público alvo situado no fim da adolescência assumindo-o como o padrão relativamente ao qual toda a produção se organiza. Talvez a doce felicidade desse período se possa cristalizar para sempre, passando nós a referirmo-nos a ele, continuamente, até ao fim dos nossos dias: bipolarizações; categorizações tecnificadas (por isso não subjectivas); revivalismos constantes induzindo a circularidade do tempo; identificação de conteúdos como raciocínios fechados, não dialécticos, capazes por isso de ser rapidamente assimilados e replicados como slogans; uso empático da cor como identificação; simplificação formal ou, em alternativa, o biomórfico como representação do estranho familiar; o icónico instantâneo como medida da eficácia da comunicação.

A proeza torna-se a representação da vanguarda e o esforço de superação a representação da utopia. A radicalidade é cada vez menos um espaço de tensão e incerteza, e cada vez mais um espaço confortável - toda a radicalidade será reconhecida, valorizada como território de diferenças,

na condição da sua comunicabilidade, até existir em todos nós não como facto mas como sua representação.

A multiplicidade é uma das condições mais válidas da contemporaneidade, condição pela qual se bateram boa parte dos acima citados contra a ortodoxia do movimento moderno. A utopia social que o moderno corporizou desagregou-se nessa confrontação, e a sua promessa não é hoje desejável sequer, ainda que da sua memória reste uma consistência e coesão capaz de alimentar muitas nostalgias, infelizmente mais atraentes do que a consciência do comprometimento.

William Alsop, arquitecto formado na AA e antigo colaborador de Cedric Price, é testemunha actuante neste processo, consciente e participativo, e, provavelmente, nostálgico de uma época em que as coisas não eram o que são, exercitando essa nostalgia em construções que representam em «frozen frames» fragmentos de outras arquitecturas, de heróicas possibilidades. Monumentos evocativos, portanto. Alsop apropriou-se da utopia formal mas sozinho seria incapaz de se apropriar da utopia social. Não havendo qualquer promessa não poderá subsistir qualquer culpa. Mas enquanto leitura de fragmento, memória ou monumento de um imaginário arquitectónico tão radical, é quase revoltante que o *Sharp Centre* seja aceite com tanta passividade. Neste sentido é quase uma traição que poderíamos colocar nos mesmos termos em que J-L. Godard se referia a Roger Vadim (autor do filme «*Barbarella*», de 1968): «É certo que, agora, criticam-nos menos, porque acabaram por perceber que conseguíamos falar de outras coisas sem ser de festas. O único que só fez isso é Vadim, e ninguém diz mal dele por isso. Ele é o pior. Traiu tudo quanto podia trair, inclusive a si próprio. Representa hoje, junto dos poderes, alguém que está perfeitamente integrado, económica e moralmente, e é disso que as pessoas gostam nele (...) Vadim é confortável. E também é por isso que é condenável; dá às pessoas a sensação de estarem a ver Shakespeare quando o que lhes apresenta são fotonovelas. As pessoas ficam a pensar: Shakespeare é isto? Mas é ótimo! Porque é que não nos tinham dito?» (1).

Radicalidade é isto? Mas é ótimo! Porque é que não nos tinham dito? ■

1 Entrevista com Jean-Luc Godard, *Cahiers du Cinéma* (nº138), Dezembro de 1962