

Tectônica como atos de mediação

Tectonics as mediation acts

Cristiano Lemes Carvalho ¹

Resumo: Discutimos a tectônica como método de mediação para leitura e interpretação, com o propósito de atender à pluralidade das retóricas que perpassam os discursos arquitetônicos contemporâneos e, como, a partir das aberturas conceituais dos anos 1960 problemas relativos a arte, ciência e arquitetura foram responsáveis pela transversalidade dos discursos plásticos. Em seguida, inventariamos como o conceito de tectônica (poética da construção) tornou-se a crítica dos objetos arquitetônicos. Resgatamos o papel cívico do arquiteto discutindo aspectos importantes da conjuntura colonialista em que tem se dado a formação profissional, questionando acerca dos vários contextos e condições em que se dá a mediação como método de ampliação da tectônica. Por fim, realizamos a apreciação de imagens fotográficas de duas obras arquitetônicas contemporâneas, assim construindo esse artigo como um ato de mediação.

Palavras-chave: arquitetura; tectônica; imagem; mediação; transdisciplinaridade.

Abstract: We discuss tectonics as a method of mediation for reading and interpretation, with the purpose of attending to the plurality of rhetoric that permeates contemporary architectural discourses, and how, from the conceptual openings of the 1960s, problems related to art, science and architecture were responsible for the transversely of plastic speeches. Then we would invent how the concept of tectonics (poetics of construction) became the critique of architectural objects. We rescued the civic role of the architect discussing important aspects of the colonialist conjuncture in which the professional formation has been given, questioning about the various contexts and conditions in which mediation takes place as a method of expansion of tectonics. Finally, we make the appreciation of photographic images of two contemporary architectural works, thus constructing this article as an act of mediation.

Keywords: architecture; tectonics; image; mediation; transdisciplinary.

¹ FAV-UFG.

[...] o contemporâneo, que se pode entrever na temporalidade do presente é sempre um retorno que não cessa de se repetir, portanto, nunca funda uma origem e, com isso, se aproxima da noção de poesia. Giorgio Agamben.

Confluências e divergências: aberturas conceituais

As aberturas conceituais que marcaram os anos 1960 romperam com a predominância da razão cartesiana. Tais críticas ao racionalismo levaram à construção de um mundo fomentado pela dicotomia entre razão e sensibilidade, incluindo a subjetividade como forma de conhecimento. A alteração desses paradigmas na cultura artística pós-moderna trouxe uma multiplicidade de leituras que desestabilizou os sistemas de crenças e certezas, pois um novo campo de mediação estabeleceu uma busca profunda das analogias as quais acabaram por encontrar no estruturalismo uma explicação para o “caos” que se instaurara. Essa falta de certezas acabaria por acarretar a polarização a que já se fez referência e que veio contemplar a ordem como um processo de sistematização do olhar científico, com o surgimento de campos do conhecimento como a fenomenologia e a psicanálise, mediadas pela teoria da informação, a antropologia e a linguística.

A partir deste ponto, mediações entre as várias áreas do conhecimento se constituíram como métodos de investigação e pesquisa, trazendo a quebra do modelo acadêmico clássico e, ao mesmo tempo, uma crise de autoridade que instaurou confluências, convergências e divergências relacionadas às disciplinas cujas características, na temporalidade presente, são a multidisciplinaridade, a transdisciplinaridade e até mesmo a indisciplinaridade.

O poético e o ficcional, assim, tornaram-se a base das averiguações, a partir da estetização do cotidiano, da vasta produção e assimilação de imagens, objetos, artefatos, pensamentos, e até mesmo do conhecimento, se inscrevendo nas dissidentes vertentes do popular e da arte mais eruditas. Essas estratégias promoveriam, então, o estatuto dos objetos que refletiria, por sua vez, o momento histórico, complexo e não linear dos discursos plásticos. Essas mudanças de paradigma ampliaram a elasticidade das averiguações, tornando as fontes de conhecimento inesgotáveis, pois toda leitura é, ao mesmo tempo, válida e insuficiente.

Em arquitetura, o arranjo material das construções constituiu importante elemento de leitura da linguagem dos espaços circunscritos e da própria construção. Os princípios de gravidade, peso, massa, densidade, equilíbrio, escala e material tornaram-se determinantes na leitura dos objetos arquitetônicos, acentuando a materialidade nos discursos arquitetônicos e promovendo uma revisão do detalhe como conteúdo expressivo e princípio ordenador da construção inteligível, assim como o elemento que permitia acessar a leitura estética e cultural dos objetos. Deste modo, a complexidade que havia sido instaurada no campo da arquitetura passou a ser estudada a partir de fragmentos e não mais da unidade e, sobretudo, a partir do vazio, onde as diferenças se encontram. Neste contexto, Kenneth Frampton irá adotar um discurso em favor da expressão “tectônica”, mantendo-se fiel à defesa do contexto e, para “aludir a aceitação indiscriminada de todas as correntes opta por defender aquelas mais enraizadas no lugar, mais autênticas e mais cultas, frente àquelas posições mais internacionalistas, autônomas e experimentais” (MONTANER, 2004, p.97).

A busca da expressão construtiva: a tectônica em Frampton

Nos anos 1960, Frampton retoma o termo tectônica nos seguintes textos: “Perspectivas para um Regionalismo Crítico: seis pontos para uma arquitetura de resistência” (1983), “Rappel à Lórdé: Argumentos em Favor da Tectônica” (1990), “Estudos Sobre Cultura Tectônica e Cultura Tectônica: Poéticas da Construção na Arquitetura dos Séculos XIX e XX” (1995).

Nesta última obra, referência para este artigo, Frampton retomou a etimologia do termo tectônica para situar o debate da arquitetura em torno da noção de topografia e de lugar, incluindo o papel do corpo na percepção do ambiente. Teceu, também, apreciações sobre etinografia, representacional/ontológico, tectônico/atectônico, tecnologia, tradição e inovação. E ainda faria uma revisão histórica da arquitetura dos séculos XIX e XX desde os discursos em defesa da poética da construção até as tradições do racionalismo francês e alemão. Submeteu à análise tectônica, depois disso, a obra de seis arquitetos modernos do século XX: Frank Lloyd Wright, Auguste Perret, Mies Van Der Rohe, Louis Kahn, Jorn Utzon e Carlo Scarpa, construindo uma afiada crítica à produção da arquitetura a partir de critérios sociais, políticos, econômicos e culturais desse momento.

Segundo Izabel Amaral, “Estudos Sobre Cultura Tectônica e Cultura Tectônica: Poéticas da Construção na Arquitetura dos Séculos XIX e XX” (1995), ou só *Studies*, como é conhecido internacionalmente, provocou:

[...] uma renovação do debate sobre a tectônica, popularizando a noção e promovendo-a ao estatuto de ‘potencial da expressão construtiva’. Também considerada como “poética da construção”, a tectônica seria capaz de reunir aspectos materiais da arquitetura aos aspectos culturais e estéticos. (AMARAL, 2009, p. 148-160)

Duas questões ainda se mostram relevantes para a construção do pensamento tectônico de Frampton: para Nesbitt, a retomada do detalhe, a partir de Marco Frascari e Vittorio Gregotti; e, para Amaral, o retorno a Gottfried Semper (1803-1879).

Frampton (1965), ao retomar Gregotti e Frascari, defende a unidade estrutural da arquitetura como essência irredutível da forma arquitetônica, a qual merece mais atenção que a invenção do espaço e a busca da novidade. Em Semper, busca respaldo para indicar “a proibidade material e estrutural de uma obra, mas também uma poética do construir subjacente à prática da arquitetura e artes afins” (Idem, p. 148-167).

No século XIX, em sua obra intitulada “*Der Stil*”, o autor defende que a expressividade da arte tectônica originou-se, por um lado, das características físicas do material (elasticidade, flexibilidade, leveza, possibilidade de ser recortado em diferentes formatos) e, por outro lado, de referências estéticas externas que a própria técnica pôde incorporar. Tal constatação, levamos a entender que o centro da questão tectônica em Semper está atrelado à sua materialidade sob as influências de forças externas que a moldam, e não somente de forma “purista” e técnico-estrutural, encontrando-se o campo suspenso entre uma série de oposições, sobretudo a do ontológico com o representacional, pois a Arquitetura refere-se não unicamente à estrutura, mas à “pele da construção”.

O Mocho de Minerva: o espírito da resistência

Studies traz, em seu epílogo, “O Mocho de Minerva”, uma reflexão sobre a necessidade de se fazer um exercício de resistência à subserviência da Ciência ao “imperativo do lucro”. Para Frampton:

[...] a economia declarou guerra aberta à humanidade, atacando não só as nossas possibilidades de vida, mas também as nossas hipóteses de sobreviver. É aqui que a ciência, renunciando o papel de oposição à escravidão que formava uma parte considerável da sua história, escolheu pôr-se a serviço do domínio espetacular. (FRAMPTON apud BARATA, 1998, p.52)

Embora o pensamento do nosso autor tenha sido formulado numa conjuntura específica por que passava a Europa da época de publicação da obra, podemos verificar sua atualidade, pois, no Brasil, a profissão de arquiteto passa por uma crise de deslegitimação quando percebemos que, muitas vezes, a atuação desse profissional é reduzida ao âmbito da prestação de serviços meramente técnicos, em contraste com a aparente “glamourização” dessa atividade.

Frampton, ao citar Guy Debord, em “Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo” (1988), destaca a marginalidade da cultura tectônica enquanto resistência residual e pontual, sobretudo quando esta apela para o tático. Lamenta ele que a Comunidade Europeia (C.E.) tenha patrocinado e engendrado, simultaneamente, a extinção da arquitetura, quando optou por táticas mercadológicas sem medir os custos culturais, o que custou a autoridade profissional do arquiteto, e sua capacidade de pensar efetivamente e de forma cívica. Alude, ainda, à desestabilização da profissão, promovida por alguns Estados europeus que colocaram em xeque o estatuto da profissão. Como contraponto, cita o *Collegio de Architectos*, na Espanha, instituição que atingiu um alto nível no que diz respeito ao exercício e à regulamentação da profissão nos últimos vinte anos, ao instituir honorários dos quais deduzia apenas uma pequena porcentagem, e ainda proteger o profissional de clientes pouco escrupulosos.

Frampton não questiona a inserção de dispositivos tecnológicos avançados (*hardware/software*) na atividade de ensino e aprendizagem de projeto, apesar de considerar seus aspectos redutores. Porém, não questiona:

[...] tanto a compreensível ênfase que é agora colocada no desenho assistido por computador (apesar de também este ter seus aspectos redutores), mas sobretudo a tendência para abandonar métodos de formação mais reflexivos e críticos, a que se acrescenta a presente tendência para as aulas práticas oscilarem entre uma pura e simples aplicação da técnica e a geração de imagens à *la mode*. Existe paralelamente uma tendência para privilegiar a tecnologia como se fosse um discurso essencial mas radicalmente não cultural. (FRAMPTON apud BARATA, 1998, p.55)

Sobre a circulação das representações fotográficas da Arquitetura, o autor entrevê riscos de uma pré-concepção da forma arquitetônica, afirmando que a Arquitetura não pode ser representada pela imagem fotográfica, ao contrário das artes plásticas, embora possa ser divulgada por ela. Mais adiante, discutiremos a concepção de André Rouillé (2009), para quem a fotografia pode ser tratada como documento e como arte, ou, mais precisamente, como um acontecimento que proporciona o encontro da imagem com seu referente.

Sobre a educação do arquiteto, Frampton reconhece a redução dos currículos, no que se refere ao tempo, discutindo que esse aligeiramento não garante a eficiência anunciada pelas instituições que promovem a formação. Assim, “[...] encurralado na situação impossível de adaptar o currículo ao insuficiente tempo disponível, as faculdades estão hoje divididas entre as humanistas e as tecnológicas, cada uma esforçando-se por excluir a outra.” (Ibidem, p.55) Esse, para o autor, é um campo profícuo para a multiplicação de tecnocratas que nada mais objetivam que a mercantilização da profissão.

Nesse cenário, a nova ordem implementada pela reestruturação global é uma condição que antecede ao escorchantes processo de privatizações do setor público, com a crescente maximização da construção por parte dos construtores e dos especuladores, aos quais

interessa limitar a autoridade do arquiteto. No entanto, mesmo dentro dessa nova ordem corporativa, persiste o arquiteto autônomo, que continua a executar seus projetos em escala menor, não apenas como projetista, mas também como empreiteiro e gestor de projetos, ficando, neste caso, dependente da competência dos fabricantes especializados e, sobretudo, de sua capacidade de organizar simultaneamente vários ofícios e componentes. Essa capacidade, denominada *high tech*, frequentemente foge ao domínio da indústria tradicional, pois traz resultados que, de outro modo, seria impossível obter.

Frampton, referindo-se ao desconstrutivismo, critica-o por considerá-lo pretensamente marginal, pois se trata de uma postura que surgiu em resposta ao que está posto pelas forças de modernização, mas que, de fato, representa “uma conduta intelectual afastada da prática responsável.” (FRAMPTON apud BARATA, p. 59). Para o autor, se tal avaliação é no essencial correta, sugerem-se então duas estratégias críticas. No primeiro caso, a necessidade do arquiteto manter o seu controle sobre a arte de construir como disciplina espacial e tectônica; em segundo, a pressão igualmente urgente de educar e sensibilizar a potencial clientela, pois como óbvio da natureza “espetacular do capitalismo recente, pouco significado cultural pode ser atingido no futuro sem assegurar a presença de um cliente esclarecido.” (FRAMPTON apud BARATA, p. 60).

Para o autor, o novo caráter técnico e econômico da construção representa um desafio, pois impõe céleres mudanças que afetam grandes e pequenos interesses. Este ambiente sofisticado, operacionalmente, para Frampton, depende de uma maior capacidade do arquiteto, tanto de coordenar o computador quanto de entender os limites e tolerâncias impostos pelos procedimentos envolvidos. Finalizando essas considerações sobre o ambiente culturalmente tecnológico, o autor apoia-se no otimismo do principal cooperador de Piano, o engenheiro Peter Rice cuja participação no Centro Goerge Pompidou está assim registrada:

Voltamos à liberdade dos nossos antepassados Vitorianos. Os pormenores foram utilizados de forma a dar à percepção individual de projeto o mais amplo controle. O desenho final é claro, foi resultado de mais de uma pessoa. Muitos arquitetos, engenheiros e técnicos no estaleiro contribuíram para o desenho final de cada peça. E cada peça foi sujeita aos rigores de uma análise estrutural detalhada para assegurar que era adequada ao seu propósito em todos os aspectos, e também isto influenciou na forma e configurações finais. Mas isso não importa. As peças são de fato melhores devido às diferentes artes que intervieram na sua concepção. São mais lógicas, mais corretas na sua forma. O que importa é que estão livres da tirania. Elas pedem às pessoas para olharem e apreenderem para que possam compreender. Isto sugere outro mito sobre a tecnologia. A impressão que a escolha tecnológica é sempre resultado de uma lógica pré-determinada. A impressão que há uma solução correta para um problema técnico é muito corrente. Mas a solução técnica como qualquer outra decisão é um momento no tempo. Não é definitiva (RICE apud FRAMPTON, 1995, p.64).

Frampton alude ao tom tecnocrático de Rice, o qual deixa entrever uma dimensão poética para além da instrumentalidade como fim em si mesma e revela a preocupação com o espírito humano pela resolução coletiva da obra de arte. Ele percebe o aparato tecnológico como uma lógica cultural escolhida e não como uma solução reductiva, uma posição crítica em relação aos processos inconscientes de otimização das nossas “espetaculares” burocracias contra a presente tendência de maximizar qualquer valor sem enxergar os custos envolvidos, sejam

ambientais ou outros. Depois dessas digressões realizadas em seu grandioso epílogo, “O Mocho de Minerva”, o autor anuncia finalmente que a cultura tectônica, enquanto poética da construção, persiste como um exercício do espírito e que “tudo o resto, incluindo nossa muito alardeada manipulação do espaço, é fundida no mundo real, e nesse sentido pertence tanto à sociedade como a nós mesmos” (FRAMPTON, 1995, p.65).

A “expressão tectônica” como estratégia de mediação

Se o método tectônico assinala a importância dos pormenores, das junções, das conexões, das oposições - em que medida um espaço de mediação não vive precisamente da mesma dinâmica? Seria possível a ampliação do método da tectônica para além da sala de aula, de modo que esse exercício atingisse outros âmbitos, como espaços de exposição e a própria cidade? A partir dessas questões, indagamos ainda: por que o método da tectônica não deveria ser ampliado a outros mecanismos expositivos na contemporaneidade, a exemplo da fotografia? E, por fim, a tectônica é realmente um campo de conhecimento multidisciplinar aberto a assimilações e a desdobramentos vários do conhecimento produzido na contemporaneidade?

Mediação é uma terminologia importada do campo da arte, compreendida por Rejane Coutinho (2013) como espaço relacional para aqueles que advogam uma “contemporaneidade”. Assim, “mediação poderia ser uma instância intrínseca ao próprio processo artístico que se efetivaria através de ações mediadas pelas e nas próprias obras.” (COUTINHO, 2013, p. 6) Trata-se de um dispositivo que torna os processos de aprendizagem mais dinâmicos e estimuladores do pensar, do inquirir, do investigar e do criar, constituindo-se numa prática de ensino de caráter mais poético, um convite à participação e à interação dos sujeitos envolvidos na construção dos espaços de reflexão que tornam o próprio fazer uma maneira de aprender, ou seja, uma mediação que, no caso deste estudo, está relacionada ao ensino de projeto.

Reportando-nos à primeira questão formulada no início deste tópico, podemos dizer que a exposição das imagens, na proposta de mediação deste artigo, constitui uma seleção de objetos arquitetônicos que primam por oposições discursivas, em um jogo de imagens fotográficas que recorrem a analogias e a junções. Quanto à segunda questão, afirmamos que se trata de uma provocação para que, mediante a prática de projetos, o inquirir, o pensar e o projetar possam extrapolar o espaço da sala de aula. No que se refere à terceira pergunta, pensamos que, na construção desse processo de mediação, através de imagens da arquitetura, enquanto exercício intelectual e sensível, é possível estabelecer um contraponto ao pensamento de Frampton, para quem a representação fotográfica, na prática contemporânea da arquitetura, soa paradoxal.

André Rouillé, em “A Fotografia: entre o documento e a imagem” (2009), propôs, de acordo com Soares (SOARES, 2009, p. 245), que o sentido ontológico da fotografia fosse ultrapassado, o que pode ser visto como um contraponto ao conceito de indicialidade, já que, para o estudioso, há, na fotografia, um percurso histórico, filosófico e social que constitui sua significação na atualidade. Nesta obra, ele combate a visão reducionista estabelecida quando a fotografia é tomada apenas como “impressão luminosa” e considera que Roland Barthes “construiu uma soberania do espectador, onde o eu se sobrepõe ao processo fotográfico, além de defender o referente como fundador da fotografia” (ROUILLÉ, 2009, p. 243-246) apontando o processo fotográfico como um acontecimento que proporciona o encontro da imagem com seu referente.

Ele também dedicou-se a fazer um inventariado histórico que contextualiza o surgimento da fotografia e reflete as primeiras funções da técnica: documento e expressão, com os devidos cuidados sobre os equívocos acerca do *status* que este documento adquiriu devido à crença

na imagem como prova, a impressão direta do referente. Entretanto, por não ser prova objetiva, o status do documento foi, aos poucos, sendo questionado, ensejando outras nuances dessa prática, como a fotografia-expressão.

Ao contrário da fotografia-documento, a fotografia-expressão não apregoa a relação direta com o referente nem com a imagem transparente. Neste caso, torna-se experiência da imagem em si, de modo a fortalecer aqueles aspectos antes rejeitados pelo documento: a dimensão poética, o autor (sua subjetividade) e o Outro, em diálogo com o processo fotográfico. É como expressão que a fotografia mostra não ser mais mero efeito do referente, mas sim um processo capaz de contribuir com o “fazer” da representação, passando, assim, a distinguir o sentido da imagem da coisa à qual ela faz referência. Sabendo dessa contingência da imagem fotográfica: o poético, o subjetivo, o outro presentes na fotografia como expressão-documento, não seria possível realizar uma leitura tectônica a partir da metáfora corporal do fotógrafo? Sobretudo enquanto exercício de domínio intelectual e sensível do objeto arquitetônico? Não seria a fotografia, enquanto notação, uma ferramenta, uma forma de registro e apreensão da metáfora corporal do pesquisador *in situ*?

Dinâmicas para mediações: articulação entre campos disciplinares

Como expressão de vários discursos, consideramos fundamental, no campo da tectônica, a articulação entre os diversos campos disciplinares, a fim de que aqueles que se propuserem mediadores possam trabalhar com a clareza e a liberdade necessárias para promover ações educativas. Somente assim pode-se cumprir a abertura do próprio conceito de mediação, pois o mediador, nessa perspectiva, é aquele dotado de um repertório que pode ser compartilhado, promovendo troca e não sujeição.

A seguir, apresentaremos uma proposta de exercício de mediação, na perspectiva da tectônica, a partir das imagens do Museu Brasileiro de Escultura - MUBE / São Paulo, Brasil (1995), de Paulo Mendes da Rocha e da Torre na Avenida da Boa Vista (Torre de Burgo)/ Porto, Portugal, de Eduardo Souto de Moura.

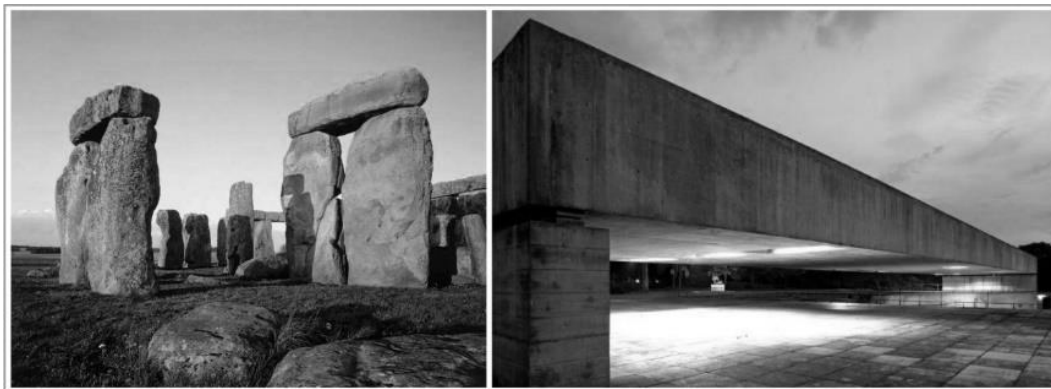


Figura 1: Stonehenge, Reino Unido e Museu Brasileiro de Escultura, MUBE, Brasil. Fonte: i0.wp.com/imaginanaviagem.com (2016)

O MUBE (1988-1995) é a síntese do que poderia ser uma clara explanação de forma, espaço e estrutura, destacando-se pela materialidade e pelo seu referencial simbólico. Pode ser relacionado com a imagem arquetípica de uma pedra que representa o ato inaugural de definição do lugar. Seu pórtico é o principal elemento que o distingue na paisagem, demarcando o lugar do museu em consonância com o contexto em que se inscreve. Trata-se

de um conjunto que evoca valores, configurando a memória do que permanece, legando à sociedade o testemunho de uma construção para além de sua função e representação primevas.

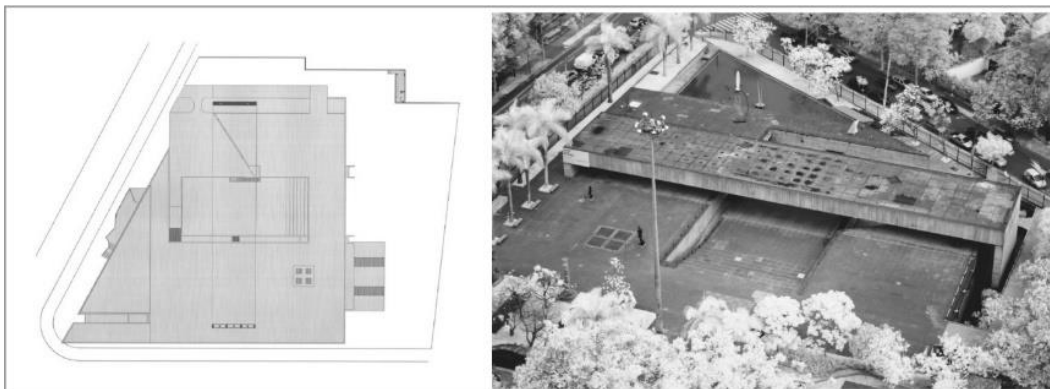


Figura 2: Mube. Planta baixa e vista aérea. Fonte: melissabermudez.files.wordpress.com (2016)

Situado em um bairro residencial de São Paulo, Jardins, se limita ao sul com a Avenida Europa e a oeste com a rua Alemanha, tem forma retangular e altura média de uma casa comum, não causando impacto visual. A construção da obra é marcada por dois volumes: um suspenso, constituindo um pórtico, e outro que se funde com o terreno, assimilando sua geometria e compondo a paisagem em planos e níveis que organizam concomitantemente ambientes fechados e abertos, articulados a um vasto jardim projetado por Burle Marx.

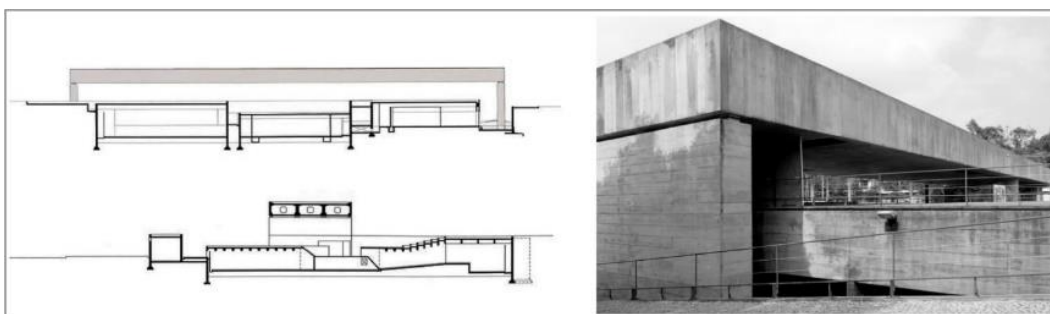


Figura 3: Mube, Corte transversal e detalhe estrutural do pórtico. Fonte: www.pinimg.com (2016).

Na relação de materiais e estrutura, o concreto é tão dominante que não podemos deixar de perceber que as marcas de cofragem expõem propositalmente o processo de construção, deixando aparentes cabos de aço nos planos de mudança do concreto. O pórtico é dividido por dois volumes maciços (pilares) que descarregam os esforços no terreno e, por um plano bruto, de 60 metros de comprimento por 12 metros de largura, também aparentemente maciço, embora, como podemos observar no corte, o mesmo tenha uma característica alveolar (tipo vierendeel), o que permite vencer a dimensão do vão livre.

Entre os elementos verticais do pórtico e o plano horizontal, uma fresta visa atenuar a deformação da estrutura. Para absorver essas variações, foram colocados quatro apoios fixos no pilar menor e quatro articulados no pilar maior, permitindo a movimentação horizontal da grande peça ao utilizar camadas de neoprene de 5 cm de espessura, material que, por ser de

borracha sintética, está mais sujeito ao envelhecimento e ressecamento. Em decorrência desse fator, foi deixada uma fenda de 15 cm, entre viga e pilar, suficiente para a colocação de macacos hidráulicos, a fim de suspender a viga e permitir a substituição do neoprene quando necessário.



Figura 4: Torre de escritórios na avenida da Boa Vista. Porto, Portugal. Fonte: www.jpsembalagens.com.br (2016)

Projetada em 1990 por Eduardo Souto de Moura, a Torre de Burgo é uma tentativa de resolver o problema da escala e da decoração. Souto de Moura não desiste do problema da escala e propõe tratá-lo através do problema de fenestração do edifício. Não esquecendo que, na cultura europeia, “a decoração foi, ao longo da tradição clássica, utilizada como elemento corretivo, nomeadamente da escala.”(RODRIGUES, 2013, p.335). Portanto é através de um controle de cheios e vazios que Souto de Moura se propõe a resolver pela fenestração do edifício, em um jogo de duas fachadas mais abertas e duas fachadas mais herméticas, construídas através de uma pele (um envelope), o problema da fachada pela associação de revestimento, decoração, fenestração e proporção. Essas estratégias adotadas pelo arquiteto inscrevem a resolução do problema no território da tradição clássica, apesar de ele utilizar como referência imagética a sobreposição de *palets* para solução geral da estrutura em níveis.



Figura 5: Detalhes constitutivos das fachadas da Torre de Burgo que caracterizam o envolvimento do edifício. Fonte: www.pinimg.com (2016).

A pele (ou envelope) do edifício é composta por uma malha que alterna estrutura metálica, blocos de pedra sintética e vidro, em total conformidade com a estrutura do edifício.



Figura 6: Imagens da construção da Torre de Burgo. Fonte: www.grupo-sanjose.com (2016).

Pelo registro da obra observa-se que a estrutura do edifício é erigida por um *grid* de esbeltos pilares e lages de concreto nos moldes dos edifícios projetados em estrutura metálica (em

filigrana) por Mies Van Der Rohe, nos Estados Unidos, a partir de 1933. Também é possível perceber que a fachada constitui-se em um envelope sem função estrutural, mas que conecta a estrutura do edifício em consonância com o espaçamento da estrutura.



Figura 7: Vista aérea da Torre de Burgos e planta baixa. Fonte: www.grupo-sanjose.com (2016).

O conjunto arquitetônico é construído por um jogo de volumes (um horizontal e outro vertical) sobre uma esplanada que regulariza o terreno ao nível da avenida da Boa Vista. Mais uma vez, a planta confirma o planejamento espacial do edifício nos moldes das soluções espaciais e estruturais apresentadas por Van Der Rohe nos Estados Unidos.



Figura 8: Ressaltando as Tensões tectônicas: a complexidade dos conflitos criativos e constructivos na concepção do projeto. Fonte: AMARAL, Izabel do. ENANPARQ, Natal (2012).

A mediação proposta parte de uma repertorização sobre os objetos, podendo ser complementada pela análise de imagens, de visitas técnicas quando possível, de leitura de *croquis*, de análise de projeto, de entrevistas para que, então, a partir do gráfico acima, possamos fazer uma leitura da expressão construtiva dos objetos, num viés que venha ser subjetivo/objetivo, ou seja, uma leitura tectônica.

Conclusão

Nos propusemos neste artigo a discutir a ampliação dos métodos de leitura tectônica para projetos de mediação, numa perspectiva transdisciplinar e crítica. Os trabalhos aqui apresentados e discutidos revelam discursos arquitetônicos produzidos na contemporaneidade. Não buscamos traçar uma historiografia da tectônica, mas sim construir um repertório que possibilite aos que tiverem acesso a este estudo entrever alguns caminhos para a leitura de uma expressão construtiva.

Discutimos brevemente a conjuntura desfavorável que os profissionais do campo da Arquitetura têm enfrentado, em decorrência de uma concepção, muitas vezes, meramente tecnocrática, presente nos cursos de formação de arquitetos que, quando são absorvidos pelo mercado, vão espelhar justamente essa concepção. Assim, as perspectivas são cada vez menos interessantes para os que se aventuram nesse *metier* com o propósito de exercer seriamente e de forma cívica seu ofício. Não nos arrogamos aqui, contudo, a propalar uma visão fatalista do que é ser arquiteto e professor de arquitetura, porque acreditamos que é sempre possível estabelecer um processo de mediação, pois sempre haverá aqueles que constroem seu fazer numa perspectiva afetiva, levando em conta a necessidade, o desejo e bem-estar de espaços e pessoas.

Consideramos que, para isso, é fundamental a articulação entre os diversos campos disciplinares numa perspectiva de educação que se traduza em ações capazes de produzir clareza e liberdade necessárias para que se possa, de fato, forjar o espírito da resistência a tudo o que vier a representar sujeição a valores que conduzam a uma padronização do exercício profissional do arquiteto.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícios Nicastro Honesko. Editora Argus, Chapecó, Santa Catarina, 2009.

AMARAL, Izabel. *Quase tudo que você queria saber sobre tectónica, mas tinha vergonha de perguntar*. Pós V. 16. São Paulo, 2009.

BARATA, Paulo. FRAMPTON, Kenneth. *Introdução ao Estudo da Cultura Tectônica*. Contemporânea Editora. Lisboa, 1995.

COUTINHO, Rejane. *Uma experiência compartilhada*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2013. Disponível em:

<http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/Media%C3%A7%C3%A3o%20em%20arte%20-%20Rejane%20Coutinho.pdf>. Acesso: 23/05/2016.

FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre Cultura Tectónica: Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Ediciones Akal, 1999.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitetura e Crítica**. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p. 97.

NESBITT, Kate. *Uma Nova Agenda Para a Arquitectura: Uma Antologia Teórica 1965-1995*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

RODRIGUES, José Miguel. *O Mundo Ordenado das Formas da Arquitectura: Tradição Clássica e Movimento Moderno na Arquitectura Portuguesa: Dois Exemplos*. Edições Afrontamento. Porto, Portugal, 2013, p. 335.

SOARES, Lilian. *A Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea*. Senac. São Paulo, 2009. p. 2243-246.

SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Cambridge University Press. 1989.

Recebido em 28 de maio de 2018.

Aprovado em 16 de junho de 2018.