



## Abraham, Baldeweg, Coenen, Fehn, Holl, Siza, Testa: sete mestres por uma só galeria. Uma seleção de mostras de arquitetura apresentadas em Milão por A.A.M. Architettura Arte Moderna

Francesco Maggiore\*

Tradução de Eneida de Almeida

\*Arquiteto pelo Politécnico de Bari, doutorando pela Faculdade de Arquitetura da Universidade da Basilicata, desde 2005 é membro do Conselho Dirigente de A.A.M. Architettura Arte Moderna, responsável por atividades expositivas, editoriais e demais eventos culturais.

### Resumo

O artigo propõe a discussão sobre a pesquisa disciplinar no campo da arquitetura com base na análise das experiências trazidas por sete exposições propostas por Francesco Moschini na galeria A.A.M. Architettura Arte Moderna, nas quais o desenho de arquitetura mostra-se como elemento crucial para a reflexão sobre fazer arquitetônico.

Palavras chave: Atividade projetual. Poéticas e representações. Mostras de arquitetura.

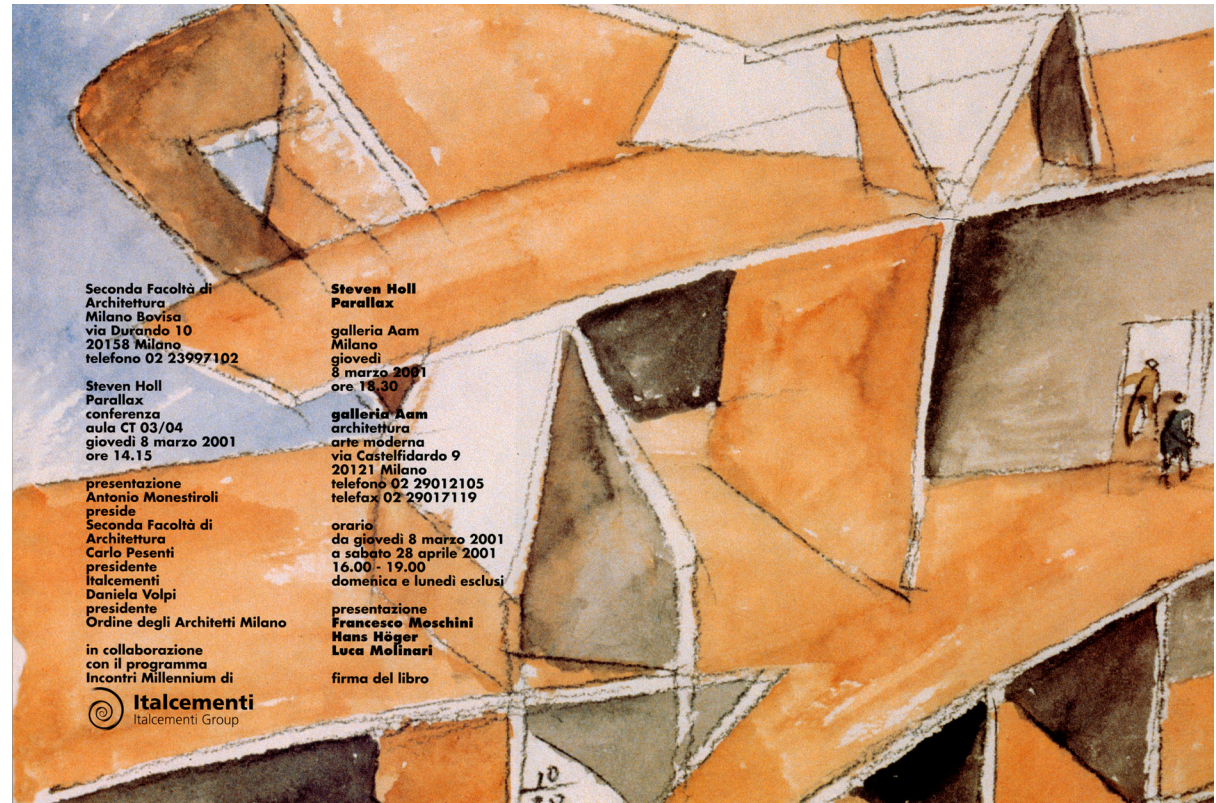


Figura 1: Cartaz de divulgação da conferência de Francesco Moschini, Hans Höger e Luca Molinari na Seconda Facoltà di Architettura Milano Bovisa, sobre o livro de Steven Holl intitulado *Parallax* e a exposição “Steven Holl Parallax” promovida pela Galeria A.A.M. Architettura Arte Moderna].

Na metade dos anos setenta enquanto Manfredo Tafuri em “Projeto e utopia” convida os arquitetos a engavetar seus projetos, Francesco Moschini com A.A.M Architettura Arte Moderna (Figura 1) tenta, de modo antagônico, restituir dignidade ao desenho de arquitetura e à teoria arquitetônica seguindo o caminho da constituição de um verdadeiro corpus disciplinar capaz de recolher e ler as experiências mais visionárias dos arquitetos como momentos úteis ao desenvolvimento do projeto. São os anos nos quais Aldo Rossi dirige a décima quarta Trienal

de Milão e Vittorio Gregotti preside a curadoria da Primeira Bienal de Arquitetura de Veneza. Ambas as Instituições desde logo parecem se associar à ideia de uma “arquitetura desenhada”.

Nessa direção, desde a metade dos anos Sessenta, A.A.M. privilegia o valor teórico do projeto, colocando suas próprias atividades expositivas numa dimensão fortemente conceitual que encontra, sobretudo no desenho de arquitetura, seu privilegiado campo de pesquisa.

A escolha de criar ocasiões de reflexão sobre temas indiretos acerca do desenvolvimento do projeto constitui, assim, o denominador comum das numerosas e importantes mostras de arquitetura realizadas em mais de quarenta anos de atividade pela A.A.M. Architettura Arte Moderna. Mostras essas que têm o mérito de se oferecer como ocasiões de reflexão sobre as poéticas e as metodologias de arquitetos com a mesma vocação “inventiva e autobiográfica” no fazer arquitetura, embora ligados a circunstâncias, tempos, poéticas e geografias diferentes.

Lugar do embate e do confronto direto entre a representação artística e a representação arquitetônica, A.A.M. Architettura e Arte Moderna definiu a unicidade de atitudes semelhantes incluídas na troca simbiótica entre arte e arquitetura.

Os numerosos arquitetos envolvidos por Francesco Moschini (coadjuvado seguidamente por Gabriel Vaduva) são convidados a expor não uma mera documentação definitiva de sua produção profissional, mas sim os elementos e os instrumentos metaprojetuais, testemunhos de poéticas dirigidas à constante experimentação e ao prazer do divagar.

Desenhos, esboços, notas, esculturas, croquis, cadernos e objetos de investigação gerados por uma espécie de necessidade primária, uma exigência infantil de brincar, representam momentos significativos e preciosos que ilustram a necessidade do arquiteto de identificar-se com a reali-

dade para transcendê-la nos lugares do conhecimento, do desejo e da figuração.

Nos espaços expositivos que A.A.M. abriu, antes em Roma (1978) e depois paralelamente em Milão (1997) foram aglutinados para fazer coincidir os motes vitais da prática artística com a plenitude do percurso de projeto, imaginando, mesmo além de um sentido na ação construtiva da arquitetura, o abuso e o abandono do desenho seja na exegese do projeto, seja na representação pura, no rigor mortis da linha interpretada como delirante e por vezes bucólica descrição do ambiente.

Na longa tradição expositiva de A.A.M. Architettura Arte Moderna é possível, portanto, encontrar as contribuições instrumentais de pesquisas específicas e acuradas que revelam as engrenagens e as gramáticas constitutivas para a escrita e a construção lógica da arquitetura. Atenta à situação arquitetônica internacional, A.A.M. leva adiante uma tradição expositiva que, por etapas sucessivas, mira delinear uma genealogia dos fundamentos “autônomos” do projetar e individuar, entre as singulares personalidades, as afinidades linguísticas e as “ligações analógicas” que se cruzam na tentativa de chegar a uma precisa identidade projetual.

Em tal direção, ou seja, com o interesse de privilegiar uma pesquisa filológica que observa os aspectos reflexivos do projetar, são orientadas sete importantes mostras que assinalaram a história

da sede milanese de A.A.M.; sete mostras monográficas dedicadas a sete mestres da arquitetura que definiram alguns entre as mais significativas e identitárias orientações da arquitetura contemporânea: Álvaro Siza (*Escultura. O prazer do trabalho*), Sverre Fehn (*Desenhos e matérias*), Steven Holl (*Paralaxe*), Raimund Abraham (*Edifícios / Imagens 1990-2000*), Jo Coenen (*Hospedar o livro*), Clorindo Testa (*Uma escolha de Desenhos de Arquitetura e não apenas*) e a Juan Navarro Baldeweg (*A caixa de ressonância*).

A arte eleva o pensamento na direção de princípios mais puros, mais virgens; mais próximos do infantil e do arcaico. Desde quando comecei a ter a possibilidade de trabalhar com a arquitetura sinto uma grande necessidade também de ser também pintor, ou seja, de fazer com as mãos, em relação a qualquer outro tipo de produtividade de pensamento. (*Baldeweg, Architettura e arte*, 1996).

A mostra dedicada a Juan Navarro Baldeweg apresenta um essencial testemunho sobre a atividade projetual e experimental do arquiteto espanhol, expondo de forma conjunta os resultados da pesquisa que se revela aproximando o projeto arquitetônico e o experimento artístico, entre a solução construída e a ideia necessária. A formação de Navarro Baldeweg, não por acaso, é consequência de um estudo ambivalente iniciado na Escuela de Bellas Artes de San Fernando e concluído sucessivamente na Escuela Técnica Superior de

Arquitetura de Madrid. Arquiteto/pintor, portanto, em seu trabalho reconstrói ou inventa uma relação íntima de reciprocidade e de interferências, uma correspondência seletiva, uma *experimentum crucis* entre a experiência artístico-visual e o conhecimento técnico-arquitetônico. Esta convivência se realiza seja nos projetos de arquitetura, quanto nos experimentos de escultura e pintura, de forma complementar, conjunta e correspondida.

No espaço expositivo se medem de forma projetiva as duas dimensões dessa pesquisa sinótica que compreende os complementos do universo visível para devolvê-los como correlativos intentos de arte e arquitetura. Juntamente com suas precedentes mostras, J.N. Baldeweg expõe em paralelo uma série de elementos/escultura, Obras de luz/obras da mão/Obras de gravidade, com dois projetos de arquitetura, o *Teatro do Canal de Madrid* e o *Palácio da Música e das artes teatrais de Vitoria-Gasteiz*.

Protagonistas dessa mostra são engrenagens, invenções e maquetes colocadas sobre um grande plano. Aí estão, por exemplo, as *Cinco unidades de luz (Caixas de Luz)* apresentadas no significativo arranjo de 1976, para a instalação Luz e metais na sala Vinçon em Barcelona; naquela ocasião, de fato, se aglutinaram os resultados de um estudo sobre o tema da gravidade entendida e tratada como agente relativo e revelador que consente modificar as condições cartesianas do ambiente como fim de alterar a percepção e a



Figura 2: Ambiente da exposição Steven Holl Parallax.

visão; o espaço é pensado como circunstância imaginária que induz o espectador a desfocar a realidade para se sujeitar à própria ilusão. No projeto para o *Palácio da música e das artes teatrais de Vitoria-Gasteiz* a luz torna-se a causa ou o pretexto para a realização de uma “superestrutura” em aço e alumínio que envolve parte do edifício assumindo a função de blindagem. Este enorme filtro ao mesmo tempo se propõe como sinal evocativo de componente escultórico, demonstrando como o trabalho de Baldeweg pode ser entendido como “synthèse das arts majeurs”, podendo ser colocado ao lado daquele de arquitetos como Henry Van de Velde, Le Corbusier, Alvar Aalto ou Carlo Scarpa.

Esse gesto remete às esculturas caligráficas presentes no espaço de Francesco Moschini, colocadas sobre um grande espelho que produz na duplicação dos objetos a alusão recíproca que libera a singularidade do objeto ou do mesmo igual das influências externas. E, se por um lado, a autonomia exalta a figura do objeto, do outro, vice-versa, a sua aparente multiplicidade introduz na percepção espacial o movimento ou o *movimento do olho* como lei orgânica que governa as linhas de desenvolvimento do projeto.

Essa mesma qualidade sensorial, mas com uma conotação mais teórica e metafórica, reencontra-se nos projetos expostos na mostra dedicada a Steven Holl. As dimensões fenomenológicas da arquitetura, também para Holl, dependem dos pa-

râmetros científico-cognitivos da percepção; de fato, como ele escreve, “o movimento do corpo quando atravessa as perspectivas sobrepostas que se formam no interior dos espaços é a conexão elementar entre nós e a arquitetura” (*Parallax*, 2000). No lançamento do seu livro *Parallax*, Steve Holl apresenta, para A.A.M. Architettura Arte Moderna, uma seleção de projetos de arquitetura e expõe, entre maquetes e modelos de estudo, numerosos esboços e desenhos em aquarela.

Também nesse caso, o espaço expositivo se propõe como uma espécie de “microcosmo ideal” no qual é possível reconstruir a “unicidade” da obra do arquiteto; a mostra torna-se a ocasião para olhar de perto os êxitos de uma pesquisa diferenciada que se move no interior de aprofundamentos específicos sobre a relação entre teoria e projeto, entre conceito e forma. (Figura 2)

As reflexões de Holl se concretizam nas numerosas folhas de anotação que pinta em aquarela conforme uma prática habitual de exercício inventivo ou cognitivo que representa o instrumento ordenador de um fenômeno ou de uma visão a partir da ideia.

São numerosas suas aproximações com o mundo da arte: colabora com V. Acconci, é influenciado pela arte digital de B. Viola, tem contato com D. Oppenheim e de forma especial é atento à arte *ambientalista* de J. Turrell; a pesquisa deste autor, dirigida ao tratamento da luz entendido como in-

tervenção voltada à percepção, representa para o arquiteto americano uma importante unidade de medida com a qual determinar a própria experiência de luz, espaço e matéria.

Marcada pela própria necessidade de um caminho paralelo entre a experimentação artística e a projeto arquitetônico, a pesquisa de Álvaro Siza é conduzida no limiar de uma contínua investigação sobre os “termos essenciais” da arquitetura.

A.A.M. Arquitetura Arte Moderna ao apresentar a atividade projetual deste arquiteto focaliza um tema peculiar, isto é, a relação com a escultura.

Trabalhar entre arte e arquitetura também é uma característica decisiva da obra de Siza que, como escreve Baldeweg, através do exercício generoso da escultura “satisfaz uma necessidade íntima de agir, de se expressar com uma maior velocidade”.

As esculturas, assim como os esboços, representam para o arquiteto português os instrumentos auto reflexivos e “obstinadamente analíticos” com os quais juntar simultaneamente os gestos do cotidiano e os efeitos do imaginário e com os quais satisfazer as necessidades do entusiasmo e do pressentimento.

Cada desenho meu – escreve Siza – queria apanhar com o máximo rigor um momento concreto de uma imagem fugaz em todas suas nuances; na medida em que consegue agarrar

essa qualidade fugaz da realidade, o desenho brotará mais ou menos claro e será tão mais vulnerável quanto mais preciso.

Os *desenhos velozes* de Siza nascem da vontade de conhecer e contemplar o real, da necessidade constante de se confrontar com o cotidiano; são diálogos improvisados e espontâneos com os lugares e as coisas ao redor do tema do construir e sua concretude. “Testemunhos das dúvidas cotidianas, dos pequenos progresso e erros, do abandono de uma ideia e do retomar algo de diferente da mesma ideia” (Siza), os seus pastiches gráficos são, como diria Purini, “o olhar específico do arquiteto sobre o mundo”, e representam a prática experiencial insubstituível na formulação da ideia arquitetônica.

As esculturas do Siza, com os relativos esboços preparatórios expostos na galeria, são o testemunho de como esse “empenho caprichoso” seja um desvio espontâneo e necessário que assume um papel exclusivo na prática de sua *profissão poética*.

Concebidas, portanto, a partir da inquietude do gesto gráfico, as esculturas se colocam revelando, na sua linearidade plástica despojada de ornamentos, um estilo que assume a simplicidade como riqueza. A matéria, tratada com “sentimento artesão”, é animada na expressão anônima de “ações inusitadas” representadas por *corpos não identificados* de personagens *desconhecidos* (como se observa nos títulos das obras).

Tratam-se de pequenas estatuetas, “citações arqueológicas”, achados da inocência perdida, que revelam, na sua incerteza e ambiguidade, as aspirações do signo ou do sonho criativo.

“Sobreviventes ao onírico” que, como *kouroi*, paralisados em posições duras, votivas e rendidas (“mas sempre disponíveis a continuidades”), parecem vir à tona, entre o mistério e o arcaico, das estratigrafias do tempo, como fragmentos veteranos, formas sobreviventes da memória.

Nessas peças – escreve Baldeweg – reconhecemos um primeiro impulso arcaico, sem estilo nem datação. Possuem uma leveza e uma escala que nos remetem à memória de muitas imagens vernaculares. Não pretendem nada. Gesticulando com braços e pés em embrião, emergem como bonecos de homens e animais, com recursos internos, como marionetes indecisas [...] Essas obras resolvem, deleitando-se, o problema característico da escultura, ou seja, ter acesso à área do horizonte visual tocando temporaneamente o solo e apoiando-se na terra.

Sustentados de fato por pedestais, seus movimentos são tão idealizados e exaltados no desejo de se tornar objetos perfeitos “entre espaço terreno e espaço infinito”. Esses suportes ou bases são “o contraponto necessário à leveza” e representam a parte necessária do *sistema formal* assim como acontece nas esculturas de Brancusi.

Essas experiências plásticas se refletem empaticamente nas suas arquiteturas que inevitavelmente se afirmam com uma forte identidade escultural. Eis como, por exemplo, na Torre piezométrica da Universidade de Aveiro, na refinada estrutura, pode-se ler as condições de uma leveza estática alcançada e de um enigma de signos expressos nas *figuras* de Giacometti (lembança que se torna ainda mais evidente nas linhas dos esboços preliminares).

E se a escultura e o desenho constituem o som, a dimensão na qual refletir os desejos e os encantos de uma “vida ansiosamente solitária”, as suas arquiteturas se valem dessas indagações para acrescentar ironia ao implacável realismo do cotidiano do mundo que as rodeia e as atravessa.

A visão poética de Sverre Fehn (menos romântica) é igualmente refinada. Para a sua exposição na A.A.M. Arquitetura Arte Moderna são reunidos e apresentados alguns esboços para sublinhar mais uma vez a importância que essas formas de observação preventiva ou de “previsão projetual” possuem em relação à consubstancialidade entre ideia, projeto e construção. Recolhidos em numerosos álbuns e blocos de notas e “marcados” na exibição insistida da nau, os esboços presentes dão vida à metafórica visão da navegação, divagação arquitetônica, entendida como nostálgica tomada de consciência do arquiteto em se descobrir impotente diante do espaço incomensurável de mar “face visível, infinitamente rica de analogias, da arcana realidade das coisas” (Pavese).

No dualismo terra/mar notam-se os fundamentos que estão na base da ideação e da concepção de muitas obras de Sverre Fehn.

O *pensamento construtivo* desse arquiteto norueguês, de “orientação internacionalista”, se baseia sobre os princípios fundamentais da arquitetura moderna. Em sua obra ressoam, de fato, os ecos do racionalismo miesiano (na inclinação à ordem e à simetria na inspiração clássica e na vocação minimalista), das leis orgânicas de Wright (como correspondência entre forma e natureza, como expressividade realista e como utilização “própria” dos materiais naturais), da disciplina plástica de Le Corbusier (pela tendência ao dinamismo espacial, ao purismo, e à visão conciliadora entre tradição e tecnologia) e ainda das tendências tradicionalistas de Louis Kahn e das experiências expositivas de Carlo Scarpa.

Desses pressupostos parte o *modernismo poético* de Fehn, que traduz as experiências do passado em uma “ordem” nova, variada, essencialmente mais *primitiva*.

“A arquitetura primitiva pode ser comparada à arquitetura moderna”, como se lê no texto *Maroccan Primitive Architecture*, onde Fehn recolhe as impressões de sua viagem ao Marrocos em 1952 e onde descreve a natureza primitiva das construções desse país surpreendendo-se de como na *lógica construtiva*, na clareza e na simplicidade se encontrem os caracteres peculiares

da tradição do funcionalismo moderno.

Descubro coisas que me levam a descobrir a mim mesmo. Hoje visitar o Marrocos para estudar a arquitetura primitiva não é como viajar para conhecer coisas novas. Na realidade não se faz outra coisa senão reconhecer. Como ao olhar a casa de Frank Lloyd Wright a Taliesin – uma entidade fragmentada cujos materiais têm a mesma rudez. Também os muros de Mies van der Rohe devem ser assim. O mesmo caráter sem limites. E também a poesia dos jardins suspensos de Le Corbusier.

Assim como as esculturas africanas para Picasso representam a realidade, as arquiteturas do Marrocos representam a *modernidade* para Fehn; a essência, a lógica e a naturalidade dessas construções se refletem na sua poética, materializando a integridade anatômica do projeto com a realidade, o tempo, o lugar e a luz.

Nessa *voyage* corbusiana em direção ao passado, Fehn descobre as formas elementares e os poucos elementos que estão na origem da arquitetura e que consentem, por isso, retornar ao seu *grau zero*, na “tentativa cosmogônica de renovar reconstituindo as condições dos primórdios” (Rykwert) para poder *re-começar*.

Nos desenhos expostos o signo se faz busca; uma busca mística e sensorial dos traços invisíveis ou indefinidos de um percurso paralelo e



consoante com o do projeto, o único caminho possível para chegar à conquista reconstrutiva da arquitetura. “No seu modo de construir, o primitivo aparece simples e lógico como a natureza”, parafraseando essa sua afirmação, pode-se dizer que no seu modo de desenhar, Fehn aparece simples e lógico como o primitivo: de fato, os traços descarnados dos seus esboços aparecem como incisões neolíticas, aderentes a uma escrita idiomática que surge da necessidade de transpor, na figuração, as *características somáticas* das coisas ou das ideias primárias, para chegar à sua verdadeira compreensão.

Com a exposição dedicada a Clorindo Testa, em ocasião de sua *laurea honoris causa* concedida pela Universidade de Roma “La Sapienza”, A.A.M. Architettura Arte Moderna de Roma pretende conjugar, através uma cuidadosa escolha de desenhos e projetos, os elementos operativos e teóricos que contribuem à definição de uma arquitetura entendida não como estagnação da própria linguagem, mas como concatenação multidisciplinar dos diversos sistemas de referências aos quais indiretamente a concepção do projeto pertence.

A pesquisa de Clorindo Testa é desenvolvida com a mesma importância à representação arquitetônica e à artística; na sua pintura se registram os condicionamentos da memória e do conhecimento e se revelam os valores específicos e os conteúdos expressivos de cada operação even-

tual. A arte vai à arquitetura levando à mobilização do código linguístico segundo um processo evocativo de inseminação, da folha, do espaço e do pensamento.

Observador do real e questionador do imaginário, Clorindo Testa encontra na pintura “o laboratório privilegiado das formas leves, acidentais, às vezes extraídas do subconsciente humorístico e surreal” ((Ignasi de Solá-Morales).

A constante atenção do arquiteto ítalo-argentino em relação à figuração e, portanto, à re-figuração (de elementos e episódios, míticos ou reais), representa a premissa essencial de uma poética autobiográfica e historicista, que encontra sua especificidade na justaposição complementar de fatores ou pensamentos de diversa procedência; dessas interações, assim como da cumplicidade de novos confrontos ou conflitos, derivam os elementos constitutivos das obras de Clorindo Testa.

A experiência da pintura, paralelamente àquela da arquitetura, é sempre uma pesquisa figurativa, mas não convencionalmente abstrata. A figura é representação de todo um conteúdo e de certos valores ligados à emotividade, à esfera individual ou pessoal, às decisões do projeto e não ao aspecto mecânico e puramente tipológico. (Clorindo Testa).

O papel da pesquisa *figurativa* é, de fato, decisivo na definição formal da arquitetura de Testa;

o contínuo recurso à imaginação e à invenção pictórica se traduz sempre numa pessoal determinação de soluções construtivas complexas e articuladas, ricas de “referências e de relações com a vida” mas sempre ligadas a uma sutil ironia (compreensão, escreve L. Semerani, “como arma autocrítica de um arquiteto que não quer ser monumental”).

Uma direta consequência da experiência pictórica e da linha humorística é a contínua referência à dimensão alegórica que Clorindo Testa faz ao descrever as suas obras; assim, por exemplo, *las manos y las patas* tornam-se a expressão figurada para identificar os pilares ou as colunas que sustentam o Banco de Londres e América do Sul ou a Biblioteca Nacional.

A necessidade para cada novo projeto pensado para a cidade de compensar-se com as formas da sociedade, da cultura e do uso e de mensurar-se com a organização do conjunto, constitui o aspecto predominante dos critérios de projeto apresentados na mostra dedicada por A.A.M. a Jo Coenen. A sua atividade projetual encontra-se continuamente com a prática do desenho; na redução da ideia a linhas e a figuras se completa, de fato, a deposição visual e concreta das dimensões primárias e constitutivas da arquitetura.

A correspondência entre desenho, como gesto de pesquisa, e a arquitetura, como realidade imediata e decifrável de elaborados técnico-executivos,

apresenta-se em Jo Coenen de maneira pouco distante como se um e outro modo de agir da representação freassem a separação seja ideológica (se remete à inteira história da representação arquitetônica) seja disciplinar (quando as duas formas de pesquisa não podem ser vistas separadamente) enquanto, sobretudo, os esboços não constituem um corpus de valor autônomo preocupando-se com a “racionalização” construtiva. Consequentemente os desenhos de Jo Coenen em exposição retomam um estereótipo de realidade de histórias em quadrinhos tendentes a assinalar o resultado final, ou mesmo a introdução de uma arquitetura na paisagem urbana; isso acontece, portanto, com uma tranquilidade do ato gráfico marcado por auto complacência das formas porque provocado prevalentemente por um processo organizativo do espaço.

Se comparados aos desenhos de Sverre Fehn, adverte-se em grande medida uma visão tendenciosamente tranquilizante, embora na semi-definição dos volumes no contexto urbano. Os desenhos de Fehn, de fato, evocam desde o início o sentido de uma descrição que não é, no imediato, prerrogativa do construível, oferecendo-se em uma maior elegância também na apresentação que em Coenen, ao contrário, é melancolicamente devolvida ou que se rende, talvez voluntariamente, à ou na realidade do processo compositivo.

Os desenhos de Coenen derivam de uma sistemática e instintiva metodologia na qual a obsessiva

continuidade do sinal assume conotações específicas, esquematizando e simplificando os comportamentos formais e espaciais da construção.

“Aqui eu cultivo flores que nunca morrem, visto bonecas cujo respiro não cessa nunca, cujos movimentos não cessam nunca. Aqui perfuma o cromatismo, se representam as paredes em dimensões incomensuráveis”; esse mesmo valor que têm para Rob Krier as representações pictóricas é restituído na intenção figurativa de Coenen. Na lúcida coerência das suas representações, de fato, lê-se a vontade de “figurar”, de um só momento, a complexa iconografia estrutural e distributiva do projeto, em modo prático e pontual, ao reparo das adulações de cada fácil sugestão e dependência.

Através dos projetos de quatro bibliotecas expostos na sede milanese de A.A.M. Architettura Arte Moderna, é possível colher o sentido dessa atitude e as dinâmicas das escolhas e dos resultados que para cada um desses quatro exercícios são determinados. Os projetos para o *Centre Céramique e Biblioteca di Maastricht* (1995), para a *Openbare Bibliotheek Amsterdam* (2001), para a *Biblioteca Europea di Informazione e Cultura a Milano* (2001) e para a *Public Library em Dortmund* (1995) são apresentados, nas diversas fases de projeto, através de numerosos desenhos, croquis, fotografias, renders e modelos restituindo o sentido de uma pesquisa temática desenvolvida ao redor da ideia de dever *housing*

*the book* (hospedar o livro).

Um sentimento menos “deliberativo”, e mais material, encontra-se entre os sinais impetuosos e obsessivos das atribuladas grafias de Raimund Abraham. Os seus desenhos, expressões reais e concretas do imaginário e do absurdo, parecem reevocar as “fases” de uma gênese da arquitetura ou ao contrário de um seu retorno às origens. Expostos nas paredes de A.A.M. Architettura Arte Moderna, esses “estudos desertores” reconduzem a arquitetura, na sua ambiguidade, a uma dimensão preliminar, à sua própria natureza de matéria imaginada.

Um desenho é para mim um modelo oscilante entre ideia e a realidade física, construída, da arquitetura. Não é um passo em direção àquela realidade, mas um ato autônomo que antecipa a concretude da própria ideia. Um desenho de arquitetura não pode ser nunca uma ilustração, mas deve submeter-se a leis construtivas próprias que revelam a ideia da sua intrínseca forma sintática, através da gramática das linhas. A linha pretende a precisão da geometria, enquanto a estratificação dos pigmentos exprime com as suas tessituras a qualidade interna e externa da matéria. O primeiro sinal sobre uma folha em branco, o primeiro entalhe na pedra, a primeira incisão na chapa de metal representam o início da arquitetura. Desenhar é incidir uma ideia em um corpo, violando o seu silêncio.

A incisão da qual fala Abraham, constitui a tentativa de consumir a matéria para chegar, com processos de subtração, à sua auto revelação, à sua ordem infringida. Essa sofrida negação libera a memória e o desejo da materialidade da superfície para trazer à luz a íntima alusão ao símbolo do mito. Assim, nesses desenhos, as fraturas, os cortes e as passagens topográficas revelam, por uma espécie de solicitação telúrica, as formas *elementares*, entre natural e artificial, real e imaginário, da arquitetura.

A ideia e a matéria são as polaridades da arquitetura. O seu destino é diferente. Para o pensamento é a ideia a prevalecer. A matéria torna-se recusa. A ideia é a manifestação do pensamento, totalmente encerrada e protegida do poder do seu inventor, mas violada pela intenção do seu perseguir e da sua conseqüente realização. A expressão do pensamento é silenciada tão logo seja pronunciada, enquanto o silêncio da matéria é violado pelo seu próprio destino de decadência. A matéria poderá sobreviver ao seu próprio destino somente por trâmite da memória do desejo: uma aventura através o real e o imaginário, uma aventura do trabalho à procura de si mesmo.

As obras de Abraham remetem aos estados da arquitetura na temporalidade construtiva e compositiva, portanto, no próprio pesadelo de uma incontrollabilidade do gesto arquitetônico. Nes-

sas obras notam-se as formas pendentes principalmente em direção ao ideal artístico e escultórico, como também em direção a uma leveza do pensamento de compreensão visível em formas ornamentais ou mais precisamente relacionadas à obra de Massimo Scolari. Os desenhos, sobretudo, dão vida a visões arquitetônicas, das quais é possível colher a vocação *monística* de Abraham, que reconduz à visibilidade às múltiplas formas do imaginário: o desconhecido, o inesperado, o surpreendente. Essa representação da origem junto ao destino, do sonho junto à recordação, desencadeada por atos de fantasia, revela o projeto na sua dimensão de puro objeto arquitetônico (como por exemplo acontece para o projeto da *Torre della Sapienza*, 1980).

Essa dimensão onírico-romântica, utilizada como catalizadora da imagem, faz referência, teoricamente e não formalmente, a um “voltar as costas” em Caspar David Friedrich, ou mesmo, como diz Abraham, à “colisão de topografias, a “paisagens desoladas”, portanto, ao “desejo *último* de fazer arquitetura”.

