



## O LUGAR OCUPADO POR MIES NA ARQUITETURA

*William H. Jordy*<sup>1</sup>

Quando se medita a respeito, poucos fenômenos culturais ocorridos nos anos pós-guerra são mais espantosos do que a contribuição de Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) para os EUA; ou a contribuição americana para o seu gênio.

Quando em 1937 chegou aos EUA, fugindo da opressão nazista, quem teria imaginado que um obstinado e austero perfeccionista alcançaria tamanho êxito em sua ação no gritante pragmatismo de seu novo ambiente? Não obstante, quando Mies – como seu sobrenome composto é comumente abreviado – chegou aos EUA, já com 50 anos, tinha apenas começado a sua carreira. Sua prática de cerca de 30 anos na Europa havia resultado mais em projetos do que em edifícios construídos.

Durante aquelas três décadas, ele completara apenas seis casas, das quais tinha prazer de recordar; dois pequenos edifícios de apartamentos; um monumento comemorativo; meia dúzia de estruturas para exposições e alguns desenhos de mobílias – estatisticamente, cerca de uma edificação construída a cada dois

---

<sup>1</sup>Professor de Belas-Artes na *Brown University*, em Providence, Rhode Island, nasceu em Poughkeepsie, New York, em 1917. Formou-se pelo Bard College e nas Universidades de New York e Yale e começou sua carreira no magistério como monitor e, posteriormente, professor-assistente em Yale. Em 1956, tornou-se catedrático na *Brown University*, onde ministrou cursos de arquitetura moderna e história da arte. Passou a pertencer à *Guggenheim Society* em 1954 e membro da *Society of Architectural Historians* e da *College Art Association*. Entre suas publicações, estão incluídas colaborações para revistas especializadas como a *Architectural Forum* e a *Architectural Review* (London), tendo servido como assessor para arquitetura do século XIX na preparação do *Carnegie Study of Arts*, nos EUA.

anos. E, mais ainda, eram na maior parte pequenos encargos que pouca importância teriam, não fosse sua qualidade e significado como manifestações da filosofia arquitetônica miesiana. Tão só um seleto grupo de arquitetos, crítico e escolhidos clientes conheciam a produção europeia de Mies e, de fato, o primeiro livro a respeito de sua obra só veio a ser publicado após dez anos de sua permanência nos EUA, já à beira dos 60 anos de idade.

Em seu país adotivo, Mies não só construiu muitas vezes mais o número de edifícios executados por ele na Europa, como suas encomendas eram de muito mais vulto e significado. Além disso, o trabalho de um perfeccionista que se concentrara sobre uma restritíssima audiência tornou-se de repente de tal forma influente que o edifício com sua estrutura reticular aparente, característico da arquitetura miesiana, preenchida com vidros e painéis de inúmeros tipos, transformou as cidades americanas na década de 1950.

Da noite para o dia, o contorno do arranha-céu de tijolo e pedra no coração de grandes cidades americanas parecia dar lugar a paredes reticuladas, altamente polidas, de metal e vidro, refletindo outras paredes vizinhas reticuladas, de metal e vidro, altamente polidas. Nos subúrbios e no campo, surgiu um estilo comparável, em baixos e longos centros comerciais, escolas e conjuntos industriais.

Partindo dos EUA, o estilo estendeu-se pelo mundo para se tornar verdadeiramente internacional. Nesta expansão, inevitavelmente alguns prédios eram bons; a maioria, entretanto, não passava de medíocre. Alguns se adequavam ao local; outros, não. Independente de sua qualidade e da apropriada localização, os prédios que expunham o seu próprio arcabouço, exuberantemente envidraçados, passaram a ser conhecidos – nem sempre adequadamente – como “miesianos” ou “norte-americanos” em estilo. Com que, realmente, contribuiu Mies van der Rohe para a arquitetura moderna, a partir de sua chegada aos EUA? De que forma o meio americano tornou possível esta contribuição? Eis aí perguntas que a estupenda carreira de Mies nos EUA obrigatoriamente suscita.

Quando Mies chegou aos EUA dirigiu-se para Chicago, onde liderou a escola de arquitetura no ILLINOIS INSTITUTE OF TECHNOLOGY –

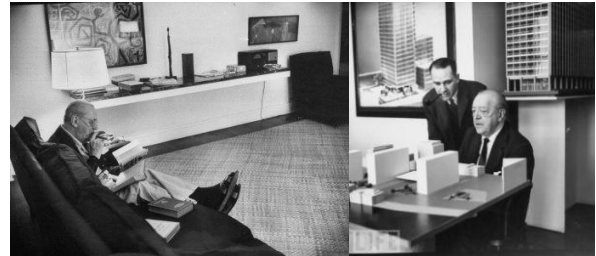
IIT. Seu companheiro refugiado do nazismo, Walter Gropius (1883-1969), foi para Harvard (Cambridge MA) mais ou menos na mesma época. No centro da cidade de Chicago, Mies contemplou com seus próprios olhos os primeiros arranha-céus construídos no mundo, durante as décadas de 1880 e 1890. No mais arrojado daqueles edifícios, apresentava o arranha-céu em sua essência. E, em sua essência, o arranha-céu é um alto prédio com elevadores e todo suportado por sua armação estrutural. Os amplos intervalos retangulares criados pela estrutura sustentadora podem ser quase que completamente preenchidos com vidros, no caso do arquiteto assim o desejar – e os mais arrojados dos arquitetos que trabalhavam em Chicago nas duas últimas décadas do século passado, assim o fizeram, para captar tanta luz quanto possível para os densamente aglomerados edifícios de escritórios.

Quem viesse do leste para visitar Chicago por aquela época ficaria atônito com a transparência daqueles edifícios. Um dos arquitetos deu conhecimento a Mies como era simples o projeto originário. “Obtenho do meu engenheiro”, disse ele, “uma previsão da mínima espessura dos pilares de aço e seu conteúdo de cerâmica – requerida para manter a estrutura à prova de fogo. Depois, estabeleço a espessura das vigas que suportarão os pisos e a altura mínima de soleira para acomodar o que se irá dispor entre elas. Eis os elementos do meu projeto”. O procedimento era tão simples que os prédios pareciam quase projetar-se por si mesmos. “É possível que alguns pensem que tal problema apenas interessaria ao engenheiro”, escreveu o francês Paul Bourget (1852-1935) em seu *Outre-Mer* (1895):

Nada disso! A simples força da necessidade é, até certo ponto, um princípio de beleza; e essas estruturas manifestam tão evidentemente essa necessidade, que se experimenta uma estranha emoção ao contemplá-las. É o primeiro esboço de uma nova espécie de arte – uma arte da democracia, produzida pelas massas e para as massas –; uma arte da ciência, onde a invariabilidade das leis naturais dá a mais desenfreada das ousadias a placidez das figuras geométricas.

Esses primeiros arranha-céus causaram, inevitavelmente, forte impacto sobre Mies, que

havia definido seu ideal arquitetônico sobre a fórmula “quase nada”. Chegando a Chicago, Mies deparou com a única cidade no mundo que oferecia uma demonstração tão completa de sua filosofia “quase nada” em edifícios tão claramente modernos.



Não se pretende com isto dizer que o estilo caracteristicamente miesiano não se teria concretizado caso Mies houvesse aportado em outra cidade americana. Porém, a peculiaridade da “estrutura aparente” dos primeiros arranha-céus de Chicago tornou-se imediatamente atento para o fato de que os travejamentos pré-fabricados de metal constituíam a essência da construção tecnologicamente avançada nos EUA, fizeram tradição construindo em madeira e metal e, em consequência, dão ênfase à estrutura aparente. A estrutura americana, de madeira ou de metal, tende a ser composta de partes altamente padronizadas ou em grande número pré-fabricadas, de forma a assegurar uma montagem rápida feita por trabalhadores muito bem remunerados, como são os das construções americanas. Consequentemente, contemplando o “quase nada” do arranha-céu pioneiro de Chicago, Mies entrou em contato com uma magnífica demonstração de um dos fundamentos do processo de construção americano.

Quase nada: com essa expressão, Mies pretendia significar que uma arquitetura sólida emerge tão intimamente de sua estrutura que passa a parecer sua inevitável consequência. Mas o “quase nada” de Mies transforma-se em armadilha para os desprevenidos. Sua depreciatória formulação oculta o número de opções estéticas que sua austera arquitetura requer. Basta apenas olhar de perto os primeiros arranha-céus de Chicago para se observar a crueza da maioria deles. As estruturas e as aberturas encontram-se com frequência desproporcionadas. A cobertura de cerâmica é inúmeras vezes primitiva, tanto em suas linhas aparentes como na ornamentação da superfície.

A junção de seções ou de um material com outro frequentemente grosseira. Estejamos certos, há grandes edifícios entre esses pioneiros arranha-céus de Chicago – especialmente a loja de departamentos *Garson, Pirie & Scott*, de Louis Sullivan (1856-1924), que está entre as obras-primas da fase pioneira da arquitetura moderna. A maioria, no entanto, é ousada, vital e corajosamente desastrada.

Tivesse sido mantida a ousadia, seria possível desculpar parte dessa rudeza. Porém os arquitetos dos primeiros arranha-céus de Chicago sentiram-se tão comprometidos com a rudeza de seus edifícios que abandonaram a atitude de ousadia. Para aqueles arquitetos, “quase nada” era demasiadamente amplo como programa prático e muito vago como ideal estético. Os edifícios simplesmente se apresentavam assim graças ao desenvolvimento tecnológico e às exigências dos clientes no sentido de serem realizadas rápidas e econômicas construções. Embora seus projetistas orgulhem-se do que, mesmo então, era chamado de “Estilo de Chicago”, apenas Sullivan deu-se conta das possibilidades estéticas do estilo. Para os restantes, “quase nada” tornou-se pouco a pouco algo e que se deveria ter vergonha, como se se tratasse de provincianismo.



Tendo os arquitetos da Costa do Pacífico absorvidos os ensinamentos da Escola de Belas-Artes francesa que, à época, começava a influenciar as escolas de arquitetura norte-americanas do fim do século XIX, convenceram aos do Centro-Oeste que seus edifícios absolutamente não significavam arquitetura, mas, sim, apenas construção a descoberto. Assim, por volta de 1900, a versão nativa de Chicago do

“quase nada” desapareceu sob coberturas de alvenaria e de cerâmica inspiradas nas catedrais góticas e nos palácios renascentistas. A vivificante promessa do novo desvaneceu-se em uma mascarada do velho.

Com Mies, o pragmático princípio do “quase nada” tornou-se o ponto de partida consciente de uma estética da arquitetura. Ele mesmo ampliou a significação de seu “quase nada” pelo seu igualmente aforisma *less is more* (“menos é mais”). Ao reduzir o prédio à sua essência, ele acreditava que o projetista poderia concentrar-se no aperfeiçoamento desta mesma essência, até que a estrutura aparente se tornasse realmente arquitetura. Menos se transforma em mais quando o edifício provoca um experiência objetiva como coisa intensamente bela, “em si mesma”, sem a interferência de quaisquer recordações literárias, simbólicas ou afetivas; e tão inevitável como se parecesse transcender o caráter singular da personalidade do projetista. “Não desejo ser interessante”, dizia Mies, “quero ser útil”.

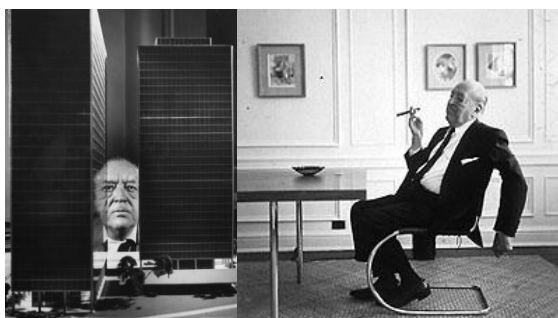
Precisamente pelo fato de almejar a universalização da experiência da edificação, em vez que nos causar impacto com a singularidade de seu gênio, à maneira de Frank Lloyd Wright (1867-1959) ou Le Corbusier (1887-1965), é que Mies tornou-se o maior gramático da arquitetura moderna. Como todos os gramáticos, Mies preocupava-se com a linguagem básica e com a maneira pela qual essa linguagem deveria combinar-se correta e elegantemente.

Correção e elegância: Mies fez do linearismo da estrutura de aço não só a base visual como também a base estrutural de sua arquitetura. Em virtude disto, sua arquitetura consiste em deslocar a estrutura para as fachadas; em proporcionar o enquadramento dos intervalos retangulares das janelas e da massa retangular do prédio; e, por fim, em detalhar a própria estrutura com partes pré-fabricadas, de forma que aquilo que era rude transforma-se em belo. Cada aspecto do que, à primeira vista, parece em um problema simples, está impregnado com uma espécie de perplexidade para qual só um talento como o que caracterizava Mies em seu paciente refinamento, poderia encontrar a solução mais adequada.

Se, no processo de deixar a estrutura aparente e refiná-la mais, Mies faz a construção

tornar-se bela, ele também a faz simbólica. Para tomar um exemplo específico: se a estrutura-base de aço de edifícios de múltiplos pisos necessita ser recoberta com um material à prova de fogo, assim como inúmeras das estruturas dos primeiros arranha-céus foram revestidas de cerâmica, essa estrutura perde-se. Mies torna-a visual juntando chapas de aço puramente simbólicas que acompanham o material à prova de fogo. Com frequência, ele intensifica o simbolismo acrescentando vigas em I à parede exterior, ascendendo da base do prédio à sua cornija.

A viga em I – assim chamada porque seu corte transversal lembra a letra “I” romana – é, de todas as seções de aço, a forma mais familiar nas estruturas armadas. Esse detalhe dos I’s salientes, como todos os detalhes empregados por Mies, servem de três maneiras: funcionalmente – ou estruturalmente –, visualmente e simbolicamente.



Funcionalmente, as vigas em I, ascendendo verticalmente do solo para fora dos limites dos assoalhos horizontais, fornecem estruturação para as janelas. Visualmente, elas provêm um elemento levemente estrutural para as saliências que de outro modo seriam mínimas, animação às paredes, parecendo abrir e fechar à medida que passamos por elas. Visualmente, ainda, elas fornecem escala arquitetônica, já que estas barras atravessando toda a extensão das paredes transcendem as unidades individualizadas das janelas, tornando assim o edifício algo mais que um amontoado de pequeninos retângulos. Simbolicamente, as vigas em I, com forma básica de estrutura aparente, criam um moderno equivalente das clássicas colunas afixadas aos prédios da Renascença.

E mais, ao se unirem aos limites exteriores das lâminas horizontais do assoalho, de forma a criar um duplo plano de entrecruzamento de verticais e horizontais, cada

elemento empregado na construção apresenta-se como uma unidade isolada; todas elas reunidas de maneira a criar o edifício. Consequentemente, não apenas as partes estruturais tornam-se simbolicamente visuais, mas também, da mesma forma, os processos estruturais.

Houvesse tempo, poderíamos examinar outros procedimentos por intermédio dos quais Mies transforma o menos em mais. Necessitamos observar como ele emprega todo o alfabeto das formas estruturais em aço – em I, H, L, canais em U, chapas, a fim de criar equivalentes modernos para os trabalhos modelos do passado. Aqui ele recua uma seção de aço abaixo do plano da parede; ali ele projeta seções como os seus adornos de vigas em I; de novo ele une um complexo de formas para contornar um canto. Se tivéssemos tempo, poderíamos também analisar como os maiores componentes se combinam com os menores; como o tijolo combina elegantemente com o aço; e o aço com vidro. Obviamente, ao projetar o edifício em função das partes que o constituem e, em seguida, refinando essas partes com o propósito de unificação, Mies exerceu profundo efeito na pré-fabricação arquitetônica.

É nisso que reside o seu imenso êxito nos EUA e, posteriormente, no mundo. Ele ensinou que a arquitetura pode emergir da preparação e da discriminação de partes pré-fabricadas pela tecnologia mais avançada. Como definidor, Mies pretendia que sua linguagem fosse utilizada por outros. Realmente, o largo emprego de suas concepções validou sua qualidade universal. Foi inevitável, por outro lado, que as conquistas de seus discípulos e imitadores preenchessem a gama de qualidade entre o soberbo e o horrível. Porém, este é o destino de toda linguagem comum.

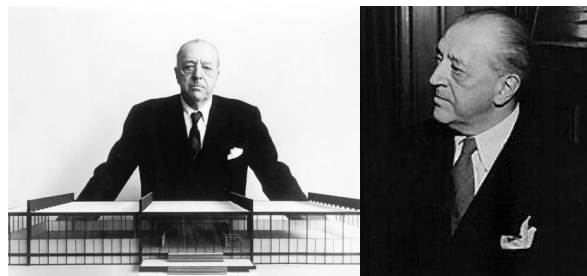
A linguagem de Mies deve ser julgada, em primeiro lugar, através da contemplação daqueles edifícios que mais se aproximam dele no sentido de que eles não só se assemelham à sua obra, como também compartilham de sua qualidade, em determinada medida. Assim, para mencionar apenas a vanguarda mais conhecida, há o centro técnico da *General Motors* de Eero Saarinen (1910-61). Há os melhores entre os edifícios comerciais construídos pela grande firma de *Skidmore, Owings & Merrill*, inspirados na liderança do projetista-chefe do escritório de New

York, Gordon Bunshaft (1909-90). Há as residências suburbanas de Philip Johnson (1906-2005), o mais próximo dos discípulos de Mies, que escreveu o primeiro livro sobre seu mentor e colaborou com ele no célebre *Seagram Building*, em New York. Tanto na difusão como na popularização das concepções miesianas, as obras desses arquitetos têm exercido tanta influência quanto à própria obra de Mies na ampliação do alcance de seu evangelho. No entanto, uma linguagem comum deve também ser julgada através dos resultados obtidos pelos menos competentes e mesmo, talvez, pelos comprovadamente incompetentes.

Em seu denominador comum mais reduzido, a estética miesiana restringe-se à rotineira repetição de linhas e painéis estendidos horizontalmente ou acumulados na vertical até que o seu tamanho vá ao encontro das necessidades do cliente ou esgote sua carteira. Enquanto Mies e seus discípulos mais categorizados projetam um edifício, os chamados “miesianos” de menor competência erguem, mais ou menos cegamente, um sistema cofeccionado através de catálogos de manufaturas. A sutileza das proporções e escalas de Mies desaparece. É o que igualmente ocorre com o delinear dos elementos componentes. Sua contenção costuma ser substituída por um amontoado de adornos e cromados. Vulgares como sejam esses prédios rotineiros, a linguagem miesiana fornece-lhes, no entanto, ao menos um grau de disciplina, precisão e relevância no que tange aos modernos processos tecnológicos. Desde que uma determinada quantidade de vulgaridade é tão inevitável na linguagem arquitetônica quanto na linguagem verbal, os instrumentos de controle implícitos na estética miesiana tendem a mitigar a mais virulenta falta de gosto.

Possuindo a linguagem miesiana a virtude da disciplina, será esta última alcançada às expensas de uma ampla margem de expressividade? Alguns dizem que sim; e dão duas razões para isso. Primeiramente, há os que protestam contra o continuado emprego de massas retangulares características de Mies em sua fase americana, afirmando que elas não conseguem dar maior expressividade à função de seus edifícios. Um mesmo tipo de construção-caixote serve como residência, escola, teatro ou capela. Em seguida, há aqueles que condenam a severidade racionalista da estética de Mies por

limitar muito drasticamente a escala emocional de suas obras – a tal ponto que a experiência do contato com qualquer uma delas torna-se idêntica para todas. A primeira crítica sustenta que a arquitetura de Mies é em demasia abstrata; a segunda, que ela é excessivamente austera. Até onde se justificam tais censuras?



Desde a sua chegada aos EUA, Mies tem-se dedicado de tal maneira ao aperfeiçoamento de uma estética capaz de resolver satisfatoriamente os problemas da apresentação externa das construções que, em geral, chegou a desprezar a questões do espaço que elas encerram. Seus exteriores sugerem o espaço interior apenas na medida em que este é uma ampla sala equivalente às paredes que a circunscrevem; ou quando a estrutura alveolada deixa entrever a possibilidade de compartimentação do espaço interno em cubículos repetidos. No caso de serem funcionais estes espaços interiores, eles também o serão no sentido negativo de que um espaço regularmente estruturado pode, à maneira de um armazém, conter praticamente seja o que for.

Consequentemente, uma imensa sala de vidro, como no arquitetônico edifício de Mies no *Illinois Institute of Technology*, em Chicago, acomoda tudo o que para lá se trazer, da mesma forma que uma mala suporta tudo que nela se queira guardar. As belas proporções da sala são consideravelmente prejudicadas pela disposição indiscriminada de obstáculos em seu interior. A parte as proporções da sala, o arquiteto abandona todo controle do espaço interior. Como bem notou o crítico Arthur Drexler (1925-), em apenas dois dos imensos caixotes de Mies – ambos por realizar – condicionou ele o espaço interno de maneira realmente positiva. Em um – a estrutura imensa projetada para a Biblioteca do ITT; um pátio central de certa forma modula o espaço. No outro – seu projeto para um salão de reuniões em Chicago – processou-se a disposição do espaço interno em uma armação



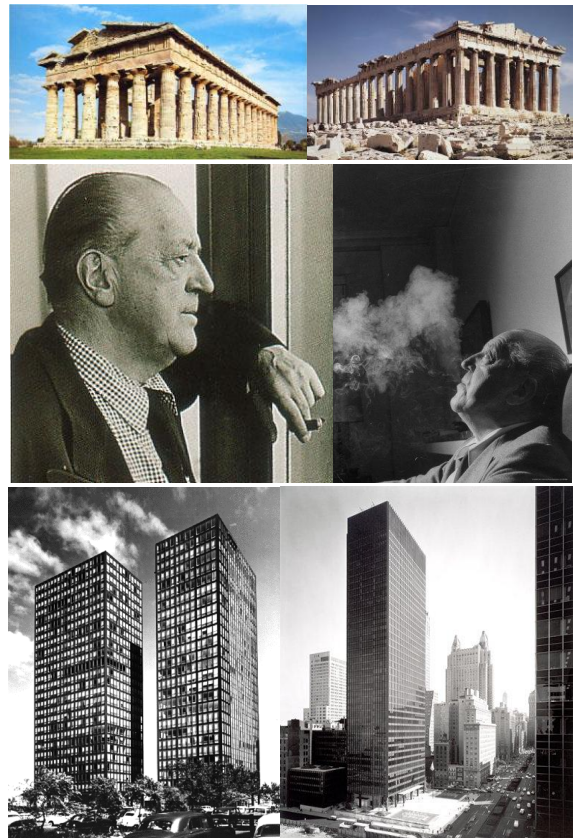
de tal maneira ampla que a pura grandiosidade do espaço teria deprimido quem quer que ali entrasse.

Se o espaço primário desses compartimentos neutros é de um ou outro modo inadequado para a sua função, complexo equipamento mecânico compensa as deficiências do edifício ideal. Esse equipamento proliferou depois da *Segunda Guerra Mundial* (1939/45), mais nos EUA do que em qualquer outra parte do mundo. O ar condicionado corrige o excesso de calor ou de frio produzido pelas amplas áreas de vidro. Gelasias coloridas neutralizam a reverberação. Tetos luminosos dispersam as sombras nos centros dos edifícios muito profundos. Porém há os que perguntam se o arquiteto deve abandonar o seu tradicional interesse pela expressividade da função em troca da maquinaria metida no interior de seus edifícios.

No que se refere aos espaços extremamente abstratos que o equipamento mecânico trona visível, pode-se quase afirmar que eles agem a despeito do arquiteto. É claro que os espaços amplos e mecanizados, nos quais tudo pode acontecer, oferecem a vantagem funcional da máxima flexibilidade e, em consequência, permanecerão certamente como uma exigência em muitos edifícios futuros. Inúmeros arquitetos, porém, consideram imperativa a retomada de sua antiga prerrogativa de modeladores de atraentes espaços em torno de específicas atividades. Outros, admitindo o crescente papel exercido pelo equipamento mecânico na construção, consideram exigência, igualmente, a busca de expressão visual para esta oculta complexidade. Mais adiante tornaremos claro o pensamento de alguns líderes no campo da arquitetura, no referente a vivificar, não só em função do espaço, como também no âmbito da maquinaria, a função do edifício.

Basta de crítica ao abstrato em Mies. Que dizer agora sobre sua austeridade? Alguns arquitetos estão enriquecendo a estética miesiana ao torná-la mais decorativa. Cobrindo e ornamentando suas estruturas de variadas maneiras, pode a austeridade ser banida. Outros estão explorando tipos mais dramáticos de estruturas: abóbadas, domos, formas curvas e angulares em lugar da armação reticulada de Mies. Outros ainda tentam ampliar sua

consideração classicista do edifício através de imagens bastante literais de pórticos clássicos e entablamentos, relembrando assim as concepções clássicas da *Beaux-Arts*, da qual a arquitetura moderna afastou-se. Não se pode negar de forma alguma que esse refinamento dos temas miesianos estão expandindo consideravelmente as potencialidades com que pode contar um arquiteto moderno. E, igualmente, grande parcela desse trabalho representa um apelo superficial a efeitos exteriores de fácil compreensão, sendo por isso menos profunda do que desdobramento de sua estética baseados na articulação do espaço e dos equipamentos.



Consequentemente, antes de saudar esta estética miesiana tão diversamente enriquecida, não deveríamos perguntar se a escala de sensações experimentadas no contato com os seus edifícios teria de alguma maneira o caráter mais amplo do que parece à primeira vista? Sem dúvida, como todo talento abnegado, Mies procurou abordar o problema da experiência global através da exclusão mais do que da abundância. Enfatizando a deliberação, a discrição e a discriminação, ele visa exclusivamente à arte ideal da racionalização dentro destes rigorosos limites, sugerindo sempre estar criando o mesmo edifício repetidas vezes,

assim como as telas de Piet Mondrian (1872-1944) sugerem sempre o mesmo quadro. Porém o fato de que Mies realiza algo de novo tendo como ponto de partida o que permanece com todo o caráter absolutista de um protótipo universal, é justamente o elemento dramático naquilo que se encontra calculado nos mínimos detalhes como um desdobramento não-dramático.

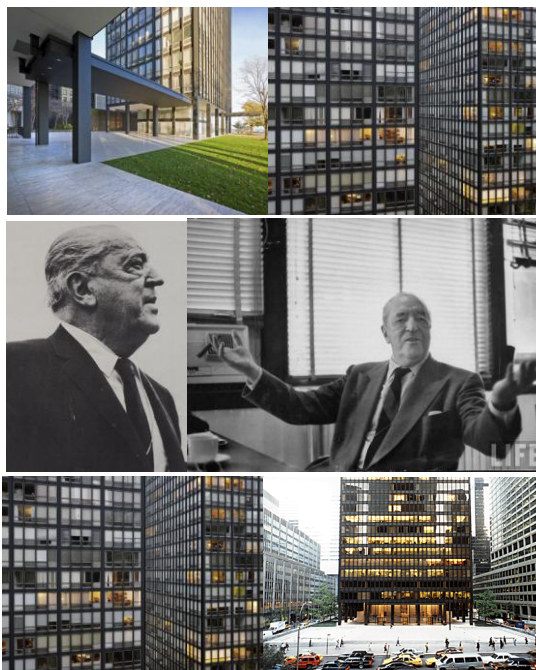
O templo grego dedicado a Poseidon em Paestum transforma-se no Parthenon. Os dois templos são o mesmo templo e a austeridade de um relativamente à flexibilidade do outro resultam em duas experiências completamente distintas. Coisa idêntica ocorre com a arquitetura de Mies: seus apartamentos em *Lake Shore Drive* e o *Seagram Building* são exatamente o mesmo tipo de construção criando diferentes experiências.

Relacionadas entre si, a austeridade, à maneira de Paestum, encontrada em *Lake Shore Drive*, contrasta com o refinamento “partenônico” do *Seagram*. Nos apartamentos de *Lake Shore Drive*, blocos verticais formam ângulos retos uns contra os outros, deixando um estreito espaço, de tal maneira que as suas formas estáticas encontram-se sempre em mútua tensão. À medida que circulamos em torno do complexo, percebemos que ele não possui nem verdadeira “frente” nem verdadeira parte “de trás”.

Observamos sempre o lado estreito de um bloco contra o lado largo do outro, em uma constante relação mutável. As projeções de vigas em I das paredes parecem encobrir as janelas vistas obliquamente e abrir sobre as vistas de frente, enquanto que ao nos movermos para ver as janelas que estavam encobertas, automaticamente encobrimos as que estavam a descoberto.

O *Seagram Building*, por outro lado, reconcilia o paradoxo dos edifícios da *Lake Shore Drive*, de elementos estáticos em perpétuo desequilíbrio. O edifício de bronze eleva-se como um denso e escuro penhasco por detrás do vazio absoluto de seu pátio culmina na grandeza formal da entrada, com suas colunas de dois andares, cada qual apoiada nos pilares das cabines dos elevadores. Onde no conjunto reticular das janelas dos apartamentos de *Lake Shore Drive*, as horizontais constantemente entram em choque com as verticais, esta tensão também se vê reconciliada no *Seagram Building* pela clara

afirmação da verticalidade. No *Lake Shore Drive*, temos, portanto, uma perpétua tensão; no *Seagram*, a reconciliação da tensão no clímax.



Assim, o neoclassicismo de Mies pode ser parcialmente apreendido na maneira pela qual ele concebe seu vocabulário arquitetônico. Ele também é profundamente neoclássico no modo pelo qual deriva diferentes espécies de experiências partindo de sua imagem universal. Seu sua escala emocional é estreita, é justamente a sua extrema estreiteza que o torna notável. Ele não dá cambalhotas para criar novas experiências. Uma substituição de material, uma mudança de proporções, um reajuste do perfil, um realinhamento de suas massas tão simples e – com o “quase nada” – eis que o novo surge do eu já existia, embora esse existente permaneça presente. O templo de Poseidon em Paestum transforma-se no Parthenon.

Quanta coisa com tão pouco! As vigas em I de aço do cata-vento tornam-se uma entidade estrutural, visual e simbólica para a criação de magnéticos edifícios. O mesmo edifício transforma-se em um edifício diferente. Se tantos arquitetos atuais devem tanto a Mies, mesmo quando se rebelam contra ele, é porque seu “quase nada” contém a plenitude paradoxal de uma demonstração elementar.

FIM