

anais do 7º seminário do_co_mo_mo_brasil

porto alegre, 22 a 24 de outubro de 2007

**O conceito de Identidade e Diferença na re-qualificação do espaço da cidade:
O caso do *World Trade Center*.**

Profa. Universidade de Brasília

Cláudia da Conceição Garcia

Doutoranda do Programa de Pós-graduação da Universidade de Brasília

Área de conhecimento: Teoria e Estética do Projeto

Endereço:

SQN 303 – Bloco I – Apto. 415

Asa Norte – Brasília – DF

70735-090

Fone: (61) 32539588 / (61) 92149283

Email:

csgarcia@unb.br

O conceito de Identidade e Diferença na re-qualificação do espaço da cidade: O caso do *World Trade Center*.

Resumo

O reconhecimento do valor histórico serve como parâmetro para a preservação das obras arquitetônicas, como justificativa para “reciclar”, “re-qualificar” e “re-arquiteturar” uma determinada área urbana ou edifício. Esse ensaio verifica a possibilidade de interferir em obras ou espaços urbanos que não se caracterizam, necessariamente, apenas pela dimensão histórica, porém, se caracterizam, também, pela dimensão artística.

Mas o que é e como é uma obra de arte? – Segundo Heidegger: *O que a arte seja, tem de apreender-se a partir da obra. O que seja a obra, só o podemos experimentar a partir da essência da arte.* A observação de Heidegger implica na idéia de que o valor artístico da obra está na própria obra, ou seja, em sua composição plástica. Uma obra bela é uma obra qualificada esteticamente.

A análise do projeto de re-construção da área das antigas Torres Gêmeas do complexo do *World Trade Center* servirá de estudo de caso da questão. A identidade da obra se impôs no imaginário das pessoas, não apenas como símbolo nova-iorquino, mas também, pelo valor artístico das torres intrínseco à própria obra. Surge então a seguinte questão: Como o novo desenho poderá resgatar a identidade perdida com a queda das torres?

Inicialmente é tratado o significado de identidade e diferença na recepção e apreciação da obra. A identidade nasce da relação sujeito/obra, ou seja, o modo de apropriação da obra, e que implica na percepção da diferença e do distanciamento entre as partes. O distanciamento pode se caracterizar a partir do entendimento do que seja o moderno já passado e o passado no moderno.

O desenho do novo complexo do WTC pode ser entendido não apenas como uma possibilidade de re-qualificar um espaço urbano devastado, mas como a possibilidade de resgatar ou instituir uma nova identidade, que nasce do entendimento entre um passado recente – as Torres Gêmeas e o novo desenho – a Torre da liberdade.

Palavras-chave: arquitetura, arte, diferença e identidade.

O conceito de Identidade e Diferença na *re-qualificação* do espaço da cidade: O caso do *World Trade Center*.



Introdução

Diante da globalização e, principalmente, dos recursos da era da informática as grandes produções arquitetônicas são divulgadas ampla e constantemente para todo o mundo. Porém, é indubitável dizer que nesse novo século a velocidade e a facilidade com que são veiculadas essas produções são determinantes. Como o estudo de caso a ser tratado nesse trabalho: o concurso para a reconstrução do complexo do *World Trade Center* (WTC) em Nova York.

Na primeira fase do concurso – o plano geral para a revitalização da área – as imagens dos projetos foram disponibilizadas em site na internet e, desta maneira, as propostas puderam ser comentadas e discutidas por toda população mundial. Queira ou não as idéias apresentadas, de certa forma, influenciam ou influenciarão profissionais e estudantes da arquitetura nos quatro “cantos do mundo”. Principalmente na primeira etapa do processo cujos projetos apresentados eram de autoria grandes nomes da arquitetura internacional, como Daniel Libeskind – vencedor do concurso, Norman Foster, Tadao Ando, Richard Meier, Steven Holl, Peter Eisenman e outros.

Provavelmente, nenhum outro projeto de arquitetura tenha recebido tantas interferências desde seu desenho original. O tema foi discutido na imprensa mundial, nas páginas na Internet e em incontáveis reuniões com a população local. Inúmeras vezes os conceitos foram revistos e reformulados, para conciliar a necessidade de instituir uma nova identidade à área urbana e, ainda, a necessidade de requalificar o espaço comercial, reconhecido como um dos valorizados do mundo. Sem negar, também, que o local deve representar um marco em memória a tragédia ocorrida em 11 de setembro de 2001.

Do projeto vencedor derivou um outro concurso – o Memorial do *World Trade Center* – cujos registros de inscrições individuais foram de 5.201 e que incluíram 63 nações em todo mundo. Caracterizou-se como o concurso internacional com o maior número de inscrições até hoje realizado.

A amplitude permitida pelos recursos tecnológicos da era digital, na promoção e divulgação de obras e projetos, é bastante positiva e possibilita a difusão de conhecimento, de novas idéias e ideais. Exatamente sobre “novos ideais” é que será tratada a questão da “re-qualificação” do espaço da cidade: o caso do *World Trade Center*.

A palavra requalificação no contexto desse trabalho será tratada como “re-qualificação”, no sentido de dar ênfase ao prefixo “re” que significa “de novo” e, também, ao verbo “qualificar” no sentido de ser uma ação que enobrece e classifica a obra como única e com isso instaura um significado.

É inquestionável a necessidade de recuperação da área destruída pelo atentado em 11 de setembro. Certamente, a reconstrução do complexo promoverá a requalificação do espaço sob os aspectos funcionais da vida cotidiana dos nova-iorquinos e, também, promoverá o resgate moral da sociedade americana. Porém é um grande desafio para a própria arquitetura, pois o que foi perdido com o desaparecimento das Torres Gêmeas jamais será recuperado.

Não se trata de uma visão pessimista, mas de compreender que cada obra arquitetônica possui um significado particular que é próprio da obra em si e a torna única e, nenhuma outra obra substituirá o que foi perdido com o seu desaparecimento. Trata-se do significado, da **identidade da obra**, como objeto único e do **princípio da diferença**, daquilo que ela representa para cada sujeito e, conseqüentemente, para cultura de uma sociedade. Aspectos estes que aqui serão tratados sob o ponto de vista do caráter artístico da obra, pois como obra autônoma possui os elementos necessários para sua compreensão e a partir da apreciação e recepção permite sua decodificação. Nesse processo de leitura da obra o sujeito se posiciona no mundo como indivíduo pleno.

Identidade e Diferença: Uma breve abordagem teórica

Partimos do pressuposto que a obra de arte se consagra graças ao **princípio da identidade**, que a torna única, e está presente na própria obra e não fora dela. Por definição **identidade** é o “caráter do que é idêntico, ou seja, único, embora percebido ou designado de várias maneiras” (DUROZOI, 2005:243) e está atrelado ao **princípio da diferença** que abordaremos no decorrer do texto.

Este ensaio corrobora com a abordagem de Heidegger no livro “A origem da obra de arte” onde é apresentada a questão da relação sujeito/obra no surgimento da arte.

Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte.

A arte encontra-se na obra de arte. (HEIDEGGER, 2005:11 – grifo nosso)

No dizer de Heidegger a consagração da obra nasce da relação sujeito/objeto, ou seja, a cada experiência, na produção ou na apreciação da obra, o sujeito (o primeiro ou o terceiro – que poder ser o próprio artista ou aquele que aprecia a obra) participa da criação artística. O sentido de “criação” não é exclusivo àquele que produz a obra no sentido físico. Criar significa dar exigência a algo, originar, instituir ou imaginar e, no caso da consagração da obra em obra artística é condição necessária, a participação do terceiro - o sujeito.

Origem denota o início, a proveniência, o nascimento das coisas, e pode significar a história que o homem estabelece na experiência com a arte, e que se funde com a própria história do homem.

A origem é a proveniência da essência, onde advém o ser de um ente. O que é arte? Procuramos sua essência na obra real. A realidade da obra determina-se a partir do que na obra está em obra, a partir do acontecimento da verdade. (HEIDEGGER, 2005:46)

O significado de “a obra está em obra” sugere a idéia de um movimento contínuo que surge a cada momento que estamos em contato com a obra e de como esta é capaz de nos motivar e nos transformar. Está implícita a questão da subjetividade da arte e daquilo que ela representa para cada um de modo particular. No posfácio do livro Heidegger completa esse sentido:

[...] Desde o tempo em que despontou uma reflexão expressa sobre a arte e os artistas tal reflexão se chamou estética. A estética toma a obra de arte como um objeto e, mais precisamente, como o objeto da apreensão sensível em sentido lato. Hoje esta apreensão denomina-se vivência. O modo como a arte é vivenciada pelo homem é que deve fornecer a chave sobre a essência da arte. Vivência é a fonte determinante, não apenas para apreciar a arte, mas também para a sua criação. (HEIDEGGER, 2005:65)

Heidegger finaliza explicando o significado da verdade revelada a partir da experiência com obra, porém esta “verdade” não se vincula ao sentido semântico da palavra e esclarece:

[...] Ensaíamos alguns passos, ao fazer a pergunta pela origem da obra de arte. Trata-se de trazer à luz o caráter-de-obra da obra de arte. O que a palavra origem aqui significa é pensado a partir da essência da verdade.

A verdade de que aqui se fala não coincide com o que se designa comumente por este nome e que se atribui como uma qualidade ao conhecimento e à ciência, por forma a dela distinguir o Belo e o Bom, que valem como designações para os valores do comportamento não teórico.

A verdade é a desocultação do ente como ente. A verdade é a verdade do Ser. A beleza não ocorre ao lado desta verdade. Se a verdade se põe em obra na obra, aparece. É este aparecer, enquanto ser da verdade na obra e como obra, que constitui a beleza. O belo pertence assim ao auto-conhecimento da verdade. O Belo não é somente relativo ao agrado e apenas como o seu respectivo objeto. Todavia, o belo reside na forma, mas apenas por outrora a forma clareou a partir do ser, enquanto a entidade ente. [...] Este modo de presença torna-se a actualitas do ens actu. A actualitas torna-se realidade. A realidade converte-se em objetividade, e objetividade torna-se vivência. (HEIDEGGER, 2005:66)

Vivência é o modo particular que cada sujeito se relaciona com as coisas na vida, e dessa experiência surge o auto conhecimento e, conseqüentemente, implica num posicionamento diante das coisas no mundo. Nesta relação revela-se o **princípio da diferença** que reside na condição do sujeito se consagrar como sujeito único, ou seja, como um ser que se distingue de outros indivíduos.

A abordagem de Heidegger sobre “A origem da obra de arte” vai ao encontro da análise estética que será feita sobre as Torres Gêmeas e do desenho para o novo WTC, particularmente, a Torre da Liberdade. Gorovitz descreve significado dessa leitura da obra quando coloca:

Toma-se como ponto de partida a descrição das disposições de projeto e as conexões que articulam as partes entre si e com relação ao todo. A consciência desses componentes objetivos da obra (mensuráveis) promove uma imagem construída pela conjugação das prerrogativas subjetivas do ser (incomensuráveis); imagem sempre renovada, pois, como observa Jauss, o modo de recepção do fenômeno estético compreende o horizonte de

expectativa do sujeito: “Toda nova recepção se desenvolve a partir de um sentido esperado ou preexistente, cuja confirmação ou não-confirmação revela suas implicações e detona o processo de reinterpretação”.

É precisamente o modo hermenêutico de interação com a obra de arte, mediado pelo juízo de gosto (distinto do juízo lógico ou do juízo prático), que, por facultar múltiplas interpretações, garante a não-reificação do indivíduo, preservando sua integridade.

Graças à consciência da correlação entre os aspectos objetivos (objeto em si) e os subjetivos (a imagem), o sujeito reconhece o projeto como suporte de significado, autorizando, portanto, sua descrição como linguagem - como forma significativa.
(GOROVITZ, S/D)

O reconhecimento da obra enquanto artefato artístico depende dos atributos plásticos da obra, e da capacidade que temos de perceber, sentir e vivenciar esses significados.

Sobre o desenho e a origem da obra de arte

Os ideais artísticos na arquitetura nascem no desenho e, é nele que o arquiteto expressa sua aspiração. Representar é a colocar-se no mundo enquanto sujeito, enquanto ação. Surge assim nosso primeiro questionamento: Que ideários revelam os desenhos do projeto vencedor do concurso do WTC?

É importante esclarecer que, nesse ensaio, o significado do desenho na arquitetura engloba um sentido amplo, pois diante das possibilidades das técnicas digitais, o termo desenho não se aplica apenas ao modo tradicional da representação gráfica, ou seja, plantas, cortes e fachadas. Engloba toda gama de imagens produzidas para expressar as idéias do projeto e que está vinculado a um sofisticado aparato tecnológico.

São inegáveis as possibilidades das tecnologias digitais, mas é necessário dominar a técnica a fim de conhecer suas potencialidades, de forma a ampliar a capacidade para expressar a idéia por meio do desenho digital. Portanto, o desenho não como técnica de representação, mas sim técnica de ideação para a criação artística. Ainda que, o desenho ou a própria obra arquitetônica possam estar vinculados a algo extrínseco, ou seja, o desenho que possibilita a construção da obra e o edifício construído que abriga uma função, na essência, constituem-se num sistema plástico, resultado de uma escolha e que pode revelar o ideário do arquiteto.

É na origem da palavra desenho que se revela o significado do termo abordado nesse ensaio. Originada do latim desenho é **designu** – desígnio – **designiu** (designar) e desígnio significa intento, plano, intenção, propósito, **destino**. Como diz Artigas: “O *desenho* como palavra traz consigo um conteúdo semântico extraordinário. Este conteúdo equipara-se a um espelho, donde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica no correr da história.”

A abordagem de Artigas nos faz compreender que o desenho no sentido do termo sempre esteve relacionado com arte e técnica, e não é possível compreendê-los como coisas dissociadas, pois cada espécie da atividade humana implica em uma técnica; a arte, em particular, é sempre técnica. A origem do termo “técnica” vem do grego *téchne*, e denota aquilo que é fabricado ou produzido pelo homem – de onde procede a ligação conceitual com *poíesis* (produção, criação). Heidegger em seus ensaios sobre Arte e Técnica diz que “se pensarmos a técnica a partir da palavra grega *téchne* e de seu contexto, técnica significa: ter conhecimentos na produção. *Téchne* designa uma modalidade de saber. Produzir quer dizer: conduzir à sua manifestação, tornar acessível e disponível algo que, antes disso, ainda não estava aí como presente.”

No dizer de Heidegger podemos colocar a arquitetura como arte e técnica, e um dos grandes desafios é possibilitar que seu desenho, enquanto técnica de ideação artística represente um significado, um ideal. Desenhar, projetar um edifício no espaço da cidade implica em olhar para seu entorno, compreender melhor o homem na essência do seu habitar, natural ou transformado, para reinterpretá-lo e produzir uma arquitetura com identidade e linguagem própria.

Habitar aqui toma como referencia o sentido dado por Heidegger. Habitar é o mesmo que estar no mundo, quer dizer: habitar é um construir. Se uma construção não leva em consideração o criar e o novo essa assume uma condição “menor”. Heidegger considera habitar no sentido de construir quando a construção possui uma identidade.

Habitar seria assim em qualquer caso o fim que reside qualquer construção. Habitar e construir estão um para o outro na relação de fim e de meio. [...] Ser homem quer dizer: estar sobre a terra como mortal, isto quer dizer: habitar. [...] Produzir é construir. Por isso as verdadeiras construções imprimem suas marcas sobre habitação. (HEIDEGGER, 1979:346)

Não seria um exagero dizer que, atualmente, tem ocorrido uma “massificação”, onde obras de arquitetura já não representam uma identidade e um ideal arquitetônico. Por vezes, seguem correntes, tendências ou “modismos” internacionais ou, ainda, se apropriam de técnica e tecnologias comuns em todos os países, sem reconhecer a cultura do lugar. Isso implica no risco da obra não ter uma identidade, e significa dizer que um edifício pode ser construído tanto em São Paulo como em Nova York ou em Tóquio.

Apesar do desenho na arquitetura estar vinculado, também, a dimensão prática, essa não pode ser exclusiva. No contexto da “re-qualificação” de uma área urbana ou do edifício e, nele inclui-se o “re-desenho”, não deve ser vislumbrada a transformação do espaço no sentido de atender, exclusivamente, aos aspectos das atividades funcionais, e/ou, limitar-se a restaurar ou resgatar os aspectos históricos no caso de obras com esse significado. Deve incorporar o “novo desenho”, sem negar o passado, mas de modo a registrar a presença de uma nova idéia, de um novo significado.

A re-qualificação do espaço deve implicar na possibilidade de **instaurar** esse novo desenho e que diz respeito aos aspectos artísticos da obra, e pode ser compreendida como fenômeno social e parte da cultura de uma sociedade. Pois a arte está relacionada com a totalidade da existência humana e está atrelada ao processo histórico do homem, e conceber a arquitetura é fazer arte é fazer história.

Mas o que **instaurar** significa? Significa dizer que o sentido de **instaurar** engloba tanto o significado de restaurar e requalificar como o de estabelecer, organizar e formar. Por sua vez, formar quer dizer, dar forma a algo, traçar, criar, conceber, planejar e, inclusive, educar e instruir.

Mas como o desenho ou a obra de arquitetura na re-qualificação de espaços urbanos engendram o significado de **instaurar**? Que significados as Torres Gêmeas instauraram na paisagem da cidade? No caso do concurso para a “re-qualificação” da área do complexo WTC, que ideários o desenho vencedor instaura?

São aspectos que dizem respeito à dimensão artística, e a obra somente se revela como obra de arte na medida em que o partido plástico ao revelar seu ideário nos sensibiliza e emociona e, ainda, nos permite posicionar-nos e reconhecermos como um ser único no mundo.

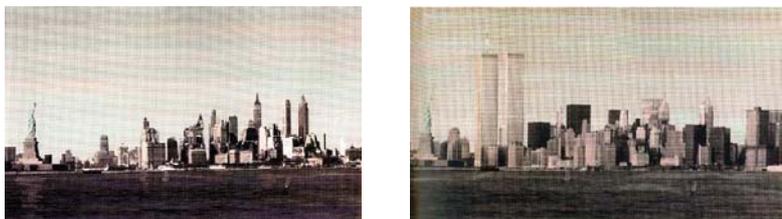
Por isso, não é possível deixar de verificar o vínculo do novo desenho com as novas técnicas contemporâneas, – no sentido que Heidegger coloca, ou seja, como uma nova modalidade do saber e que torna acessível e disponível algo que, antes, não estava aí como presente.

Da mesma forma que o desenvolvimento científico e tecnológico que acompanhou a revolução industrial estava vinculado a crença de um progresso social e a relação entre técnica e estética fazia parte desse contexto. Havia uma identidade no idealismo moderno que buscava a integração entre homem, natureza e tecnologia para criar um mundo melhor para a humanidade.

Entende-se que os **conceitos da identidade e da diferença** se caracterizam a partir da relação sujeito/obra e do entendimento do que seja o moderno já passado e o passado no moderno. Não do ponto de vista estilístico, mas a partir de uma possibilidade – entendida aqui como um porvir, uma aspiração, ou seja, aquilo que é próprio da intenção artística. No estudo de caso em questão, nasce da relação entre intervenção nova e pré-existência “destruída”, na compreensão do passado – as Torres Gêmeas –, do presente – a identidade perdida – e da aspiração de um futuro – o novo desenho.

A reconstrução do complexo do WTC deve ser entendida não apenas como uma possibilidade de requalificar um espaço urbano devastado, mas como uma busca na “construção” de uma nova **identidade**.

Sobre a re-qualificação estética do espaço da cidade entre o passado, presente e futuro: As Torres Gêmeas e A Torre da Liberdade



Figuras 1 e 2: Fotocolagens de Hugh Hardy, 2002, do skyline de New York, 1930 e depois da construção das torres na década de 70.

Por pouco mais de trinta anos as torres gêmeas reinaram como símbolo nova-iorquino, cuja construção na década de 70 redefiniu o skyline da cidade (figuras 1 e 2). Busca-se demonstrar, a partir da leitura do desenho proposto para área urbana, que a implantação do complexo do World Trade Center instaurou um novo significado na paisagem urbana da cidade de Nova York. Não somente pelas proporções da Torres Gêmeas, mas porque o partido adotado no projeto carregava consigo atributos plásticos, esteticamente qualificados, que garantiam a sua condição de obra artística.

Numa breve análise da área, anteriormente a construção das torres, observa-se que o local era marcado por edificações baixas (figura 3) e estas não compareciam no skyline da cidade. O complexo WTC era composto por sete edifícios (figura 4) donde se destacavam as duas Torres Gêmeas com 110 andares cada (figura 5). Na época, a construção foi considerada um grande desafio tecnológico e, entre 1972 e 1973 eram os edifícios mais altos do mundo, superado posteriormente pela *Sears Tower* em Chicago.



Figura 3: Área na década de 60.

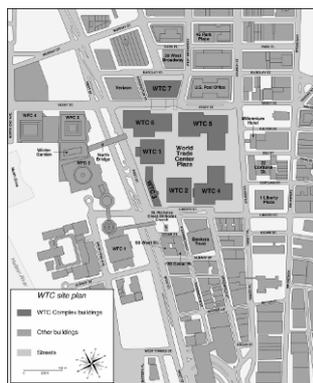


Figura 4: Os sete edifícios que formavam o complexo WTC.



Figura 5: Vista áreas das Torres Gêmeas



Figura 6: Vista aérea do acesso a praça central do complexo WTC.

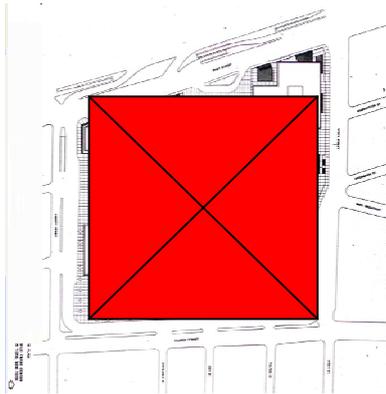


Figura 7: O quarteirão e a forma do quadrado

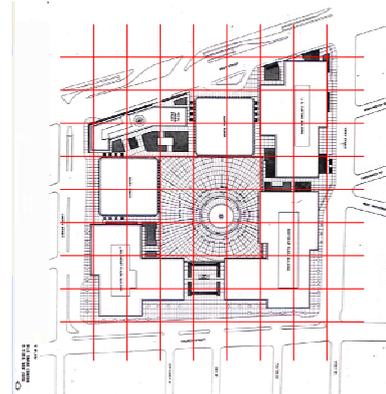


Figura 8: O quarteirão e a malha quadrática

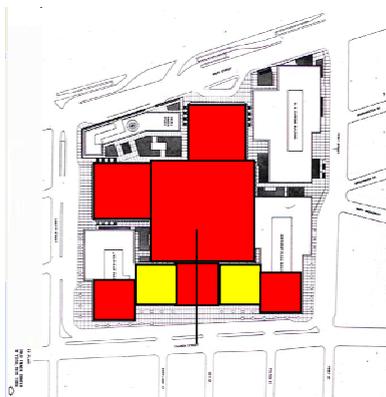


Figura 9: A composição dos quadrados

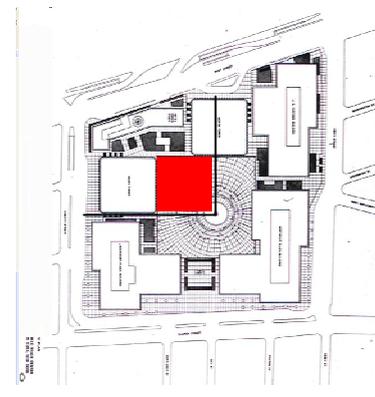


Figura 10: A praça e as duas torres

Na redefinição da área o espaço foi configurado como um único e grande quarteirão onde foi aberta uma espécie de “clareira” (figuras 4 e 5), cuja implantação dos edifícios estruturou-se de modo a constituir uma praça central.

Apesar de o quarteirão ter um formato trapezoidal, os edifícios que o compunham ficavam praticamente inscritos dentro da forma de um quadrado (figuras 7), cuja referencia geométrica se revela, constantemente, como elemento de estruturação na composição plástica arquitetônica.

Na leitura geral do desenho proposto para o conjunto da obra é possível perceber que, de certa maneira, o plano urbanístico do WTC foi estruturado dentro de uma malha quadrática (figuras 8 e 9). Este recurso engendra a noção do módulo e da comodulação – *conjunto das proporções das partes entre si com relação ao todo*¹ –, cujo significado irá inferir ao espaço um modo de apropriação intelectual e de fácil percepção.

Na análise da planta baixa, pode ser percebido, na base das torres gêmeas, no plano de acesso e na própria área da praça central e, ainda, na base dos dois volumes que definem esse acesso a

¹ Lucio Costa

praça (figura 9). Além disso, esse acesso é reforçado por uma simetria definida pela composição desses volumes (figuras 6 e 9).

No interior da praça o desenho do piso é formado por círculos e linhas radiais que nascem a partir de uma escultura de forma esférica, e esta se posiciona de modo excêntrico em relação ao quadrado da praça. Contudo, esse ponto localiza-se entre o eixo central de uma torre e a lateral da outra. O espaço configurado por essa relação corresponde à forma de um quadrado (figura 10), cujo tamanho é correspondente a base das torres, mais uma vez o quadrado comparece como elemento estruturador.

Ao saírem do solo os volumes das torres mantêm, em toda sua extensão, a forma quadrática e se configuravam como um marco visual no *skline* da cidade, numa de confronto com a cidade. Seja pela forma diferenciada em relação às outras edificações, pois originalmente as construções que as circundavam eram pontiagudas (figuras 1 e 2) e, ou ainda, pela altura que corresponde mais que o dobro do tamanho das edificações existentes.

Não por acaso os outros cinco edifícios que, também, faziam parte do complexo e circundavam as torres, eram baixos e não compareciam no *skline*. Tal recurso, aliado, ainda, ao grande vazio da praça valorizava a implantação das torres e reforçava sua importância.

Cabe, talvez, um pequeno paralelo histórico com os traçados urbanísticos romanos para o desenho das cidades, não no sentido de dominação e constituição de uma nova cidade, mas dos significados que representam a estruturação plástica da malha urbana.

O ponto de partida da fundação de uma cidade romana nascia do cruzamento de dois eixos centrais (*cardo* e *decumanus*) e a partir daí definia-se uma malha quadrática que propiciava o crescimento ordenado da cidade ao longo dos anos. Do cruzamento desses dois grandes eixos ou próximo a ele surgia uma praça cujos principais edifícios da cidade dali emergiam e definiam seu entorno. Recurso este que garantia a marcação e a definição do ponto central da cidade.

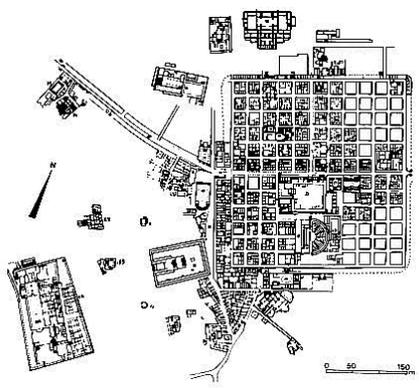


Figura 11: Timgad

O primeiro paralelo diz respeito ao papel fundamental que a praça exerce na constituição do conjunto da obra, pois em torno dela organiza-se todo espaço. Além disso, o quadrado como

módulo e elemento estruturador e, ainda, a presença da simetria engendram uma racionalidade, uma busca por um ordenamento das partes e revelam o espírito geométrico do partido plástico.

O filósofo Husserl, ao estudar a origem da geometria, atribuía a ela a função de "formação de sentido", de orientação e organização². A origem da palavra geometria vem do grego – geo = terra + metria = medida, ou seja, "medir terra". São referências clássicas cujo objetivo é obter uma construção harmônica.

O segundo paralelo é sobre a o significado da centralidade, que comparece no plano vertical, no *skline* da cidade, apesar de não estar determinada, em planta-baixa como centro na malha urbana de Manhattan. A construção do complexo WTC redefiniu o centro na cidade e a simetria, entre as Torres Gêmeas, colaboram para reforçar esse aspecto (figuras 11 e 12).



Figura 12: Simetria das torres

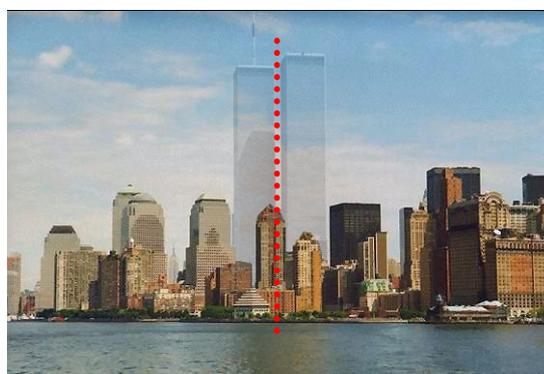


Figura 13: Simetria das torres

A condição simétrica das torres não é revelada em planta baixa, pois o modo como foram implantadas – por deslocamento (figura 10) – permitiam que a percepção simétrica na paisagem da cidade, e de nenhum ponto uma encobria a outra, desse modo cada uma das torres reforçava a presença da outra.

A harmonia é o acordo perfeito entre várias partes de um todo, subordinada a uma determinada lei, a uma ordem – uma vontade quase que divina e que pode proporcionar o sentimento de felicidade e satisfação do corpo e do espírito. O privilégio dessa racionalidade geométrica é objetivar a imaginação e o entendimento das coisas e, o significado da obra nasce dessa prerrogativa.

Os elementos de estruturação plástica da obra desvendam as intenções do arquiteto, o espírito da geometria se revela como ideal de beleza.

² Husserl in Fuão, Fernando Freitas. O sentido do espaço. Em que sentido, em que sentido? – 1ª parte. Arquitectos. (http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq048/arq048_02.asp)



Figura 14: Maquete do complexo WTC.



Figura 15: Os sete edifícios que formavam o complexo WTC.



Figura 16: Vista áreas das Torres Gêmeas

Ainda, na análise no plano vertical, era possível perceber uma marcação visual entre alguns andares e que dividia as torres em três partes iguais e estas correspondiam às áreas técnicas dos edifícios. Trata-se de uma escolha estética e confere ao partido plástico das fachadas a noção de comensurabilidade da obra. Tal recurso corrobora com o espírito geométrico percebido no conjunto da obra.

Diametralmente oposto é o tratamento plástico dado ao desenho de Daniel Libeskind para o plano de geral do novo complexo do WTC, pois o partido não é definido a partir de uma ordem geométrica como o projeto de Minoru Yamasaki.

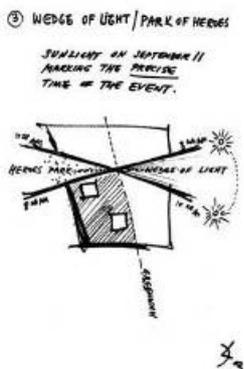


Figura 17: O quarteirão e o deslocamento do sol.

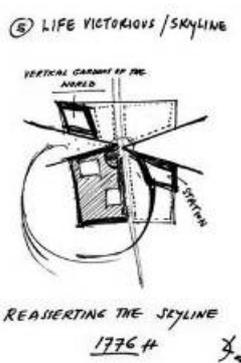


Figura 18: O quarteirão e a definição da Torre da Liberdade.



Figura 19: Área urbana com a implantação dos edifícios que definem o complexo WTC.

Os dois quadrados onde estavam implantadas as Torres Gêmeas são referencia para a definição do quarteirão, porém não como elemento de estruturação do traçado regulador do espaço. O “grande” quarteirão foi dividido em 4 partes e cada uma delas com tamanhos, formas distintas e irregulares (figuras 19). A maior parcela está destinada a uma grande praça, denominada como a “zona zero” ou “marco zero” e de onde, anteriormente, emergiam as Torres Gêmeas.

O desenho de Libeskind (figura 17) mostra que a composição geral do quarteirão foi definida em função da orientação solar e não das formas quadráticas das bases das torres. As construções e os espaços públicos estão desenhados de forma a permitir que, no dia 11 de Setembro, o raio de sol passe por entre os prédios e penetre na praça às 08h46minh, marcando a hora em que o primeiro avião atingiu as torres, até 10h28minh, quando a segunda torre foi ao chão.

No partido plástico adotado, Libeskind preserva as bases dos quadrados originais das Torres Gêmeas e sobre eles propõe um grande caminho circular – *memorial promenade* (figura 17).

Ainda, sobre essas bases, propõe um edifício de volume bastante irregular que abrigará o Museu em homenagem as vítimas (figura 21 – edifício rosa).

A “*promenade architecturale*” determina o domínio do pedestre, e como Le Corbusier estabelece: “[...] é andando, deslocando-se, que se percebe a ordenação da arquitetura” (GOROVITZ, S/D) e, talvez, essa seja uma das prerrogativas do projeto.

O traçado urbano se caracteriza por uma malha irregular e heterogênea, e que será reforçado pelas volumetrias propostas para os edifícios do conjunto, igualmente irregulares e variadas (figuras 22 e 23).

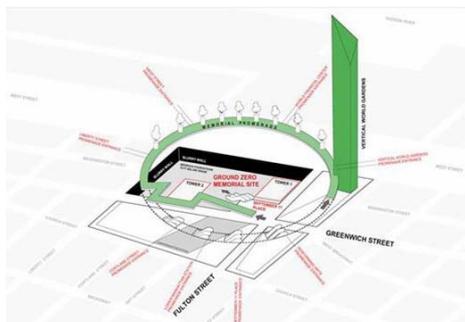


Figura 20: Memorial promenade



Figura 21: Vista aérea do conjunto



Figura 22: Praça e acesso ao Museu



Figura 23: Vista do conjunto

No desenho da figura 20 está representado o grande elemento vertical que substituirá a imagem das Torres Gêmeas no skyline da cidade, denominado a Torre da Liberdade. No desenho original de Libeskind foi projetada para ser uma grande espiral que comportaria jardins suspensos denominados por “jardins do mundo”. Sua altura corresponde a 1776 pés que equivale a cerca de 540 metros de altura, cujo número corresponde ao ano da independência dos Estados Unidos.

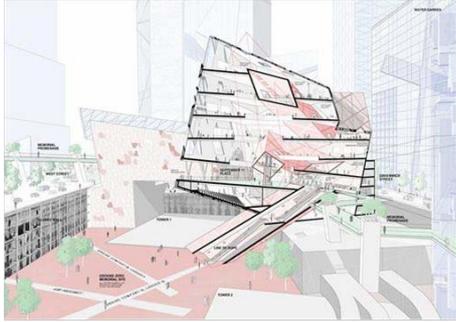


Figura 24: Corte longitudinal do Museu

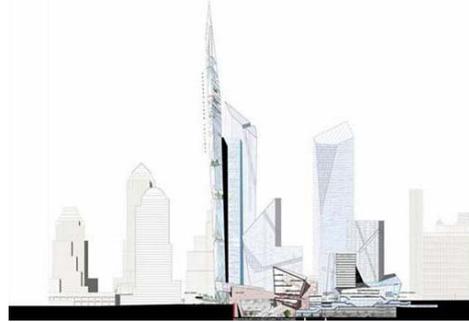


Figura 25: Corte longitudinal da área

Além da Torre da Liberdade o desenho urbano da área prevê a construção de mais 4(quatro) torres, cujas características são bastante diferentes dos edifícios que em conjunto com as Torres Gêmeas definiam todo o complexo, pois eram baixos e não compareciam no *skline* da cidade (figura 25).



Figura 26: *Skline* - Torres Gêmeas



Figura 27: *Skline* - Torre da Liberdade

A percepção das Torres Gêmeas se dava de modo imediato e imperativo tanto para aquele que as observava no nível da rua, ou ainda, no *skline* da cidade. Imperativo mas não autoritário. Impunha-se graças ao caráter sistêmico do partido plástico do projeto.

A inserção das Torres Gêmeas integrou-se a malha urbana existente, sem negar o entorno e toda área urbana. Instaurou um novo significado a ilha de Manhattan, estabeleceu uma nova centralidade e uma condição de hierarquia em relação a cidade e, não por acaso, sofreu um dos maiores atentados da história da humanidade.

No caso da Torre da Liberdade seu significado está atrelado a algo externo a obra, como o próprio Daniel Libeskind descreveu no memorial do projeto, pois se trata de uma referencia explicita a Estátua da Liberdade. O sentido de centralidade instaurado pelas Torres Gêmeas não foi mantido e é possível perceber, claramente, na imagem da figura 27.

O desenho para o plano geral do conjunto WTC corrobora com essa “não centralidade” e, não é por acaso que, as outras quatro torres participam no conjunto geral de modo a minimizar o impacto da altura da Torre da Liberdade no *skline*, e também, competem pela diferenciação volumétrica, pelas distintas dimensões e variedades formais.

As obras comentadas celebram visões de mundo distintas. As Torres Gêmeas celebravam a unidade do conjunto e, deste modo, a identidade da obra se caracteriza por celebrar a própria cidade.

O desenho de Libeskind celebra a diversidade e a identidade não comparece na unidade do conjunto e, talvez, vá comparecer de modo particular em cada um dos elementos arquitetônicos que constituem o complexo WTC e que, não por acaso, foram destinadas a cinco outros renomados arquitetos.

Vive la difference!!!

Referências Bibliográficas:

ARTIGAS, Vilanova. Caminhos da Arquitetura: O desenho. Cosac & Naif, São Paulo, pp. 69-85. 1999.

GOROVITZ, Matheus. Os riscos da modernidade. ArcoWEB. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/debate/debate26.asp>

HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar in CHOAY, Françoise. O Urbanismo. trad.. São Paulo, Perspectiva, 1979.

_____. A origem da obra de Arte. Edições 70, Lisboa, p.32, outubro, 2005.

_____. Identidade e Diferença. Editora Vozes, São Paulo, 2006.

JEONG. Kwang Young. New York. World Trade Competiton. Archiworld. 2003

STEPHENS, Suzanne. Imagining Ground Zero. Official and Unofficial Proposals for the World Trade Center Site. Rizzoli, New York. 2004.