



Maurício Chagas *

ARTE E ARQUITETURA: TRANSITORIEDADE, DURAÇÃO E ENXERTOS

Nos primórdios da humanidade os produtos da cultura combinavam arte, religião e ciência em um único artefato, em um instrumento de compreensão da existência e de transformação do mundo. Observar era não apenas conhecer a natureza como também a possibilidade de vir a dominá-la pela representação. Viver e representar eram duas faces de um mesmo comportamento, em uma era pré-autoconhecimento, antes de se saber indivíduo e de se tentar ordenar o universo: *era-se* sem saber que se estava *sendo*.

Todas as coisas são anteriores às palavras. É pela via da nomeação operada pela linguagem que elas passam a existir como “obra da convenção, do *nómos*, algo superposto à natureza, algo artificial e legal” (Trías, 2002:101-102), que ocorre a construção do Mundo através da língua, que só se realiza dando nome às coisas que o conformam: o mundo constitui a língua que constitui o mundo que constitui a língua.

A existência da espécie humana estabelece-se mediada pelas infinitas e intrincadas tramas de linguagens, donde se pode deduzir que habitar um mundo é mover-se por entre linguagens. Na ontogênese a percepção do espaço ocorre *pari passu* o domínio da linguagem, ao longo da trajetória empreendida pelo ser ao identificar o seu próprio eu e ao estruturar a sua persona social. Ao surgir nomeando as coisas, as palavras provocam percepções que concreti-

zam noções espaciais como: acima-embaixo, dentro-fora, perto-longe, claro-escuro, quente-frio, amplo-apertado (Cabral Filho, 2005:74-75).

As culturas desenvolvem práticas artísticas – “práticas de produção de linguagem e de sentido” (Santaella, 2006:12) – que atuam como sistemas sociais e históricos significantes de representação do mundo. Como o resultado do desejo do artista de empreender uma *transposição* em símbolos (Haar, 2000:9), as obras de arte operam uma relação não instrumental que não atende às demandas pela sobrevivência dos seres humanos e, por isso, o que perdura no mundo desses artefatos é a forma.

Duração e fugacidade

Fruto da criatividade, do desejo de realizar, de se perpetuar e de vencer a morte, a criação artística é, conforme Freud (1990:26,31,119), produto da pulsão de vida, erótica e apaixonada na sua essência, “centelha divina, que, direta ou indiretamente, é a força motriz – *il primo motore*¹ – de toda a atividade humana”. Embora a transitoriedade seja um atributo fundamental dos objetos construídos pelo homem, eles possuem a capacidade de perdurar para além da necessidade que atendem e da duração vital de quem os criou. A obra de arte precisa da longa duração para se realizar e estimular novas eclosões de sentimentos, sensações, emoções e

percepções já que possuem o dom de provocar ressonâncias que tendem a se propagar pelos tempos conforme cada observador é imbuído pela *mágica* das obras.

A ilimitada capacidade de reproduzibilidade técnica da atualidade que tende a transformar a obra em mero veículo (*medium*) contribui para que a arte contemporânea se utilize de expressões de criação/realização que se caracterizam pela estética fugaz e efêmera da poética das *performances*. E em vista desse cenário é que Seligmann-Silva (2005:26) afirma que, combatida pelas ilimitadas possibilidades de reproduzibilidade, a arte contemporânea “tenta recuperar a sua nobreza através da incorporação dessa efemeridade” para fazer retomar à arte as características de unicidade e originalidade.

A obra de arte é sempre submetida a dois tipos de criação – o “criar primário” e o “criar secundário” (Nietzsche, 2005:21): o primeiro se efetiva pelo artista enquanto do segundo dependem as atualizações que se estabelecem a partir da interação com o *observador-fruidor-interator*. Dessa forma é que toda obra é coetânea ao momento do desfrute que a atualiza, donde arte contemporânea não ser sinônimo da arte produzida na contemporaneidade.

Autor e fruidor são ambos alterados pela arte: a mudança do artista ocorre pela elaboração da obra e o observador se transforma com ela interagindo, quando por ela é convocado a empreender ou participar dos processos subjetivos a ela vinculados e por ela estimulados. Esse contato faz irromper a consciência da necessidade de se garantir a sua permanência, de se ampliar a sua duração para que continue a engendrar provocações tal qual uma usina imaterial de ressonâncias futuras.

Na antiguidade grega limitação era sinônimo de imitação e perfeição; daí a semelhança entre imperfeição e infinitude. A beleza estava na regra, no cânone, que, ao circunscrever, limitar e normatizar não impedia a invenção criativa de superar as composições encontradas na natureza e obter, pelas artes da Arte, a justeza das proporções e a harmonia do belo.

Aristóteles afirma que os bons retratistas “ao reproduzir o original, a um só tempo respeitavam-lhe a semelhança e o tornam mais belo” (1999:55).

Pelas artes da *mimesis* – a escultura e a tragédia² – não se buscava copiar as coisas da natureza, nem imitar o comportamento dos seres vivos ou a aparência dos inanimados, atitudes já considerados por Platão “uma espécie de jogo infantil”, imperfeitas interpretações das idéias, aparência de uma aparência. O que se desejava era aprimorar e superar os processos naturais, era obrar a *criação* de objetos e seres mais perfeita que a natureza, ainda que sempre se findasse realizando artefatos fictícios (Haar, 2000:15-32; Cauquelin, 2005a:61).

Os objetos artísticos são o resultado da reconfiguração da matéria antes amorfa e inexpressiva segundo os desígnios requalificadores que lhe foram atribuídos pelo artista. A natureza física do material não é passiva e possui uma maior ou menor potencialidade de acolher reconfigurações formais, uma espécie de *potência constitutiva* da forma do objeto. A criação formal ocorre em um contexto de preexistências teórico-conceituais que confere à matéria qualidades assemelhadas a uma *vontade de ser* coerente ou contraposta aos atributos que a compõem e que a ela dão realidade. A forma que a matéria assume como suporte da obra é também resultado das possibilidades técnicas e das demandas a atender. Para vir a ser, e para continuar sendo, ela atua como sujeito e objeto de um mesmo mundo ao instaurar condições necessárias à origem e à constituição da sua própria existência.

A arte é possuída de um caráter premonitório capaz de antecipar situações e comportamentos ainda não assimilados, ou sequer disponíveis, entre a época da sua irrupção criativa e a sua investidura em obra realizada. Por trazer em si esse caráter antecipatório e de ter sido concebida para o futuro, ainda que se baseie no conhecimento respeitoso da tradição, a obra de arte tende a ser desconsiderada e não ser absorvida, de pronto, no presente que inaugura.

Ao afirmar ser a aura uma característica histórica e não ontológica da obra de arte, Crimp (2005:103) põe em discussão a própria origem da obra enquanto arte. O valor da arte não residiria na obra em si, mas no seu reconhecimento – positivo ou negativo – ao longo da história. Não é suficiente ao realizador aspirar alcançar com a obra uma universalidade atemporal, já que, para tanto, faz-se necessário o reconhecimento legitimador.

Ainda que os princípios e valores variem incessantemente em cada tempo e espaço nos quais tenham se originado e desenvolvido, a satisfação das necessidades estéticas é uma das permanentes aspirações da humanidade. Embora nem todos os artefatos humanos tenham sido pensados e realizados para produzir efeitos estéticos, é impossível a um produto cultural não provocar impactos subjetivos para além do propósito racional da sua origem (Gordon, 1999:21-22). Arendt (1997:186) afirma a impossível imparcialidade nessa questão já que “tudo que possui alguma forma e é visto não pode deixar de ser belo ou feio, ou algo entre o belo e o feio”.

A beleza como requisito da realização e do reconhecimento da obra de arte é coisa recente e data do “século XVII até princípios do XX” (Danto, 2005:22) e, na contemporaneidade, tanto ocorre uma profunda alteração na importância da beleza como surge o intenso questionamento acerca da necessidade do Belo como elemento fundamental da constituição da criação artística.

Toda obra de arte e de arquitetura é fruto da conjuntura histórica na qual – e para a qual – foi concebida; mesmo aquelas que se opõem a uma determinada contextualização a estão reconhecendo, seja por acatá-la de forma respeitosa ou para enfrentá-la de maneira acintosa. Vários são os critérios que interferem na decisão de inserir algo de novo e inexistente em qualquer configuração física preexistente – o político, o social, o econômico, o cultural, o ambiental, o financeiro, o artístico, o teórico-conceitual e o tecnológico – inserção essa que

podê ser tímida e muda ou provocar ruídos e estimular dissonâncias.

Como forma de combater a excessiva idealização da escultura moderna – tida como suficiente em si mesma e destinada a qualquer tipo de contextualização espacial (espaços públicos, galerias e museus, residências burguesas) – os escultores minimalistas da década de 1960 trabalharam sob o conceito da especificidade da localização da obra de arte. Para eles a obra não se esgotava nas relações internas da própria plasticidade material e consideravam que a sua realidade era o produto da interação entre objeto escultórico e a espacialidade na qual fora inserido e para a qual fora realizado (Crimp, 2005:137). A escultura, antes entendida como matéria, forma e estrutura, passa a ser influenciada pelo lugar ao qual se destina.

O que ocorre é a valorização do espaço envoltório como condicionante da obra de arte tanto no momento da concepção como no da exibição; tanto no que diz respeito ao criador, quanto ao que concerne ao usuário da obra, já que ambos não conseguem desvinculá-la da espacialidade envolvente que a determinou e que foi por ela determinada. A incorporação da ambiência “dentro do território da percepção da obra” (Crimp, 2005:137), tanto valorizou a experiência do íntimo contato com esta em uma determinada configuração espacial, como estimulou a crítica sobre ter sido estendido ao entorno a mesma dose de idealismo que antes era considerado atributo específico da obra de arte.

Aplicando-se essa análise à arquitetura, verifica-se que ela só existe como “uma resposta ao lugar” como afirma o arquiteto espanhol Alberto Campo Baeza, como parte do entorno para o qual foi construída, elaborada e desenvolvida, inserida no contexto para nele transfigurar o espaço que adquire nova qualificação e significados advindos dessa inserção. Mas como pode o entorno fazer parte integrante da concepção e da existência constitutiva da obra de arte se o seu comportamento futuro – formal e funcional – é ainda mais imprevisível e incontrolável que o da própria obra?

Arquitetura, linguagem e representação

Tal qual a língua e a escrita, a arquitetura é uma forma de representação.

Desde as suas origens na Idade do Bronze a arquitetura foi concebida como um artefato cultural que combinava a capacidade de representação midiática com a de organização espaço-temporal. É a primeira das tecnologias de recordação, um *medium* inventado pelos – e para – os seres humanos para garantir a preservação da memória dos lugares, dos feitos e das realizações, mediar as relações sociais e estabelecer representações. As obras de arquitetura funcionam qual “máquinas de recordar que desafiam o tempo” (Montaner, 1997:96) e são a representação encarnada do poder religioso, político e econômico.

Anterior ao advento da escrita¹ é arte de realização coletiva, um maquinário mágico de sinalização e documentação dotado da capacidade de perdurar no tempo como um testemunho material inquestionável a proteger do desaparecimento as lembranças individuais e coletivas acerca dos feitos e eventos constitutivos das identidades sociais. Da mesma forma que é um eficiente aparelho de registro da memória ela é, por sua vez, um instrumento fundamental de afirmação de estratégias de poder e de apoio à construção de discursos políticos e ideológicos³. E como concretização da representação a materialidade das edificações surge como um instrumento técnico e cognitivo tão abstrato quanto a matemática, uma ferramenta para pensar tanto quanto uma tecnologia para abrigar, um aparato simbólico que vai fornecer as metáforas estruturantes para a natureza e o cosmo (Cabral Filho, 2005:72).

Na contemporaneidade, a capacidade de representação da arquitetura é ampliada pela utilização de imagens que “falam” e que tendem a potencializar a leitura da cidade como “um grande livro aberto de escrita anônima” (Jean, 2002:202,132). A imagem pública e coletiva da cidade passa a se caracterizar pelo hibridismo de inúmeras tecnologias de comu-

nicção acopladas às construções e aos espaços públicos que, ao serem utilizados como suporte midiático, passam a estabelecer novos questionamentos e relacionamentos entre cidade, edificação, mídia e representação.

Como obra de arquitetura e, como tal, obra de arte, todo edifício possui um significado intrínseco a ele próprio e um outro que decorre das relações biunívocas que estabelece com o seu entorno urbanístico. Ao tempo em que a obra re-significa o espaço preexistente no qual é introduzida, é também, por este, constantemente requalificada e ressemantizada, a cada alteração que se promova na composição da paisagem construída circundante, operando a mudança na plasticidade da obra que é estabelecida pelo “inter-relacionamento entre o objeto, contexto e observador” (Crimp, 2005:137). A arquitetura é percebida tanto a partir da fruição dos seus espaços interiores pelo observador-usuário, quanto a partir dos vínculos que instaura entre o seu exterior e a parcela da cidade na qual ela esta inserida, daí a conclusão de que a obra deve permanecer no lugar para o qual foi realizada, onde se ergue em completa interação e dependência com o seu entorno.

“Remover a obra é destruir a obra”: com esta declaração o escultor americano Richard Serra⁴ reagiu indignado à remoção de uma produção de sua autoria para um outro lugar: a escultura denominada Tilted Arch / Arco Inclinado, da Federal Plaza, ao sul da ilha de Manhattan, no centro administrativo da cidade de Nova York, local para o qual foi originalmente idealizada e no qual foi executada.

Preexistência e enxerto

A experiência da arquitetura pode ser evidenciada pelo redimensionamento qualitativo a que é submetida pela realização de uma intervenção atualizadora.

O hibridismo que decorre do acoplamento da novidade requalificadora à uma configuração que lhe é preexistente pode promover, pelas novas espacialidades e materialidades que estabelece, novos entendimentos e vivências. A ação

atualizadora da concreude material da arquitetura para atender as demandas contemporâneas são tão constituintes do objeto arquitetônico como a sua composição formal e a sua espacialidade, e atualizar a edificação inserindo-a no presente histórico dos usos e das tecnologias é decisão intrinsecamente constitutiva da materialidade e da sensorialidade da arquitetura.

A atribuição de novos significados à edificação é operada pela inserção de elementos que atuam tal qual colagens aderentes, como “enxertos” que promovem uma tensão que lança a configuração material e signica em uma viagem existencial e expressiva distinta da que antes empreendia. Essa tensão que se instala entre a arquitetura existente e os novos comportamentos provocados pelas alterações nela introduzidas, pode ser entendido como um fenômeno semelhante ao hibridismo obtido através de podas, brotos e enxertos e, tanto é assim, que as intervenções agregadas às preexistências históricas e estéticas podem atuar como instrumentos catalisadores da desocultação de mundos paralelos subjetivos integrantes da obra, como podem alterar a percepção original, contribuindo para melhorar ou para desvirtuar a qualidade original.

Ao se introduzir novas edificações em configurações urbanísticas existentes ou alterações em edifícios nelas localizados, essas ações hibridizam a arquitetura e o espaço público com a utilização de enxertos alheios à natureza constituinte original. Esses novos elementos estabelecem uma tensão – dialética ou dialogal, como prefere Morin (1999:58,11) – que resulta da adição de dois elementos diferentes que, combinados, dão origem a um terceiro no qual convivem a novidade e preexistência numa relação de antagonismos complementares: o enxerto hibridiza o espaço anterior agora configurado em uma nova conotação de relações entre os seus elementos.

Arquitetura e texto

A origem da arquitetura como tecnologia de representação – da memória, identidade e

poder – contribuiu para que fosse inequívoco o conteúdo simbólico da sua plasticidade, entendida como substância composta de formas e materiais. Dessa capacidade imanente decorre a potencialidade de se estabelecer similaridades de entendimentos entre a estruturação compositiva e representacional do edifício com aquelas do domínio da linguagem.

Derrida (2001) considera ser a tradução de um texto um verdadeiro acontecimento de linguagem e nos casos em que não se identifica uma cisão – uma diferença entre significante e significado – existe a possibilidade, a necessidade mesmo, de que, em vez de traduções, sejam realizadas transformações: interpretações que superem a liberdade criativa permitida pela tradução, mais estrangida a atuar no delimitado universo do entendimento crítico-interpretativo dos significados a serem vertidos para outros significantes. Na sua grande maioria é esse o caso das obras de arquitetura entendidas como textos nos quais significantes e significados operam em consonância.

O arquiteto, entendido como tradutor do texto arquitetônico, é o profissional que a partir da avaliação do problema que lhe é apresentado propõe a realização de uma intervenção efetiva que, pelo implante da alteração – do enxerto –, promove a transformação da situação anterior e produz novos significados decorrentes da “contaminação” provocada pela utilização de diferentes gramáticas expressivas. Essa tradução é desenvolvida em acordo com a análise crítica das possibilidades de dilatar a existência da edificação, tanto no que diz respeito à integridade material dos atributos plástico-espaciais, quanto à avaliação e seleção dos usos compatíveis com a atualização funcional.

NOTAS

¹ Em italiano no original.

² Em contrapartida a arquitetura e a música são as mais abstratas das artes.

³ A hegemonia original da arquitetura, como sistema de representação anterior à ocorrência da linguagem escrita, em documentar e preservar narrativas simbólicas, foi sendo pela invenção de novas tecnologias mnemônicas: a escrita, a imprensa, a fotografia, o cinema, a memória digital e, mais recentemente, a memória portátil e imediata das câmeras digitais e dos gravadores dos aparelhos de telefonia móvel.

⁴ Dessa maneira é que a arquitetura moderna de tendência racional-funcionalista foi incorporada pelos países periféricos menos desenvolvidos como uma prova cabal e concreta da sua inserção na cena política internacional, como partícipe de um processo de modernização industrial desejado.

⁵ Escultor minimalista americano, nascido em San Francisco em 1939, realizador de obras de grande escala, geralmente utilizando grandes placas de aço corten ao natural, amigo e colaborador de arquitetos como Frank Gehry e Peter Eisenman.

REFERÊNCIAS

- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. 352p.
- ARISTÓTELES. *Aristóteles*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 315p.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas*, v. I. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- CABRAL FILHO, José. Arquitetura como instrumento ético frente às tecnologias de disjunção espaço-tempo. In: MALARD, Ma. Lúcia (org.). *Cinco Textos sobre Arquitetura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. 236p, p. 65-77.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins, 2005a. 171p.
- _____. *Arte Contemporânea*. Uma introdução. São Paulo: Martins, 2005b. 169p.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins, 2005. 303p.
- DANTO, Arthur. *El abuso de la belleza*. Buenos Aires: Paidós, 2005. 235 p.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001. 127p.
- FREUD, Sigmund. *Uma recordação de infância de Leonardo Da Vinci*. Lisboa: Relógio D'Água, 1990. 127p.
- GORDON, J. E.. *Estructuras o porqué las cosas no se caen*. Madrid: Celeste, 1999
- HAAR, Michael. *A Obra de Arte*. Ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000. 122 p.
- JEAN, Georges. *A escrita: memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002. 224p.
- MONTANER, Josep Maria. *La modernidad superada*. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. 236 p.
- MORIN, Edgar. *Amor poesia sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. 68 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Visão Dionisiaca do Mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 93p.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. Coleção Primeiros Passos, vol. 103. São Paulo: Brasiliense, 2006. 84p.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. Ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005. 357p.
- TRÍAS, Eugenio. *Drama e identidad*. Madrid: Destino, 2002. 223p.

* Maurício Chagas é Arquiteto, professor do ateliê II da FAUFBA e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo pela UFBA. machagas@oi.com.br