

NOTAS PARA UMA ESTÉTICA DA ARQUITETURA

Isaías de Carvalho Santos Neto*

RESUMO

O texto apresenta a sugestão de se adotarem modelos estéticos comportamentais para o projeto arquitetônico, em lugar dos modelos estéticos formais. A substituição é recomendada com base nas formas do "saber" surgidas com a cultura industrial, a partir de visões sincrônicas do mundo. Com as contribuições da Antropologia Estruturalista e da Teoria da Informação, mostra as vantagens da atitude científica como modelo estético por transformar o objeto arquitetônico em linguagem, capaz de expressar os limites tecnológicos e políticos do Homem contemporâneo.

1. A Provocação

Realizou-se em Salvador, de 20 a 24 de novembro de 1989, o II Seminário de Configuração do Espaço Urbano, promovido pela pós-graduação da FAUFBa e pelo GOETHE INSTITUT/ICBA. Durante as discussões sobre o tema do encontro, surgiram conceitos divergentes para padrões de Desenho Urbano, sem que se chegasse a conclusões a respeito de modelos estéticos mais adequados: se formais ou comportamentais, por exemplo,

* Arquiteto, Professor da Faculdade de Arquitetura da FAUFBa.

Nesses debates, é comum que ocorram divergências entre arquitetos. Afinal, as definições de "belo", "arte" e "gosto" variam, ou porque a formação do arquiteto costuma sofrer influências da área (humanas, artes, exatas, etc.) onde a escola se situa, ou porque o foco da polêmica recai mais sobre a coisa criada e menos sobre o ato de criação.

No momento em que os debates resvalam para a fundamentação filosófica, as dificuldades tornam-se flagrantes. Isto não é de se estranhar porque estamos diante de uma das nossas fraquezas, por faltar ao currículo acadêmico do arquiteto o treinamento adequado para confrontos na área do SABER, sobretudo nos aspectos epistemológicos e metodológicos da profissão.

Temos, aliás, dificuldades históricas por lidarmos com questões que não são exclusivas da arquitetura. Os arquitetos não são os únicos - e não podem, nem devem, ter a pretensão de serem os únicos - que lidam com o espaço como objeto do seu trabalho cotidiano. Não podem e nem devem, também, imaginar que são os únicos responsáveis pelas transformações das relações do indivíduo com o meio ambiente, na produção de uma cultura carregada de valores simbólicos.

Desde cedo se aprende, nos primeiros contatos com a literatura arquitetônica, duas lições básicas: a primeira nos chega mediante os escritos de Bruno Zevi, que atribui ao espaço o papel de "protagonista" da arquitetura; a segunda vem de Enrico Tedeschi, quando alerta para a limitação do espaço

RUA, Salvador, v.2, n.3, p.7-22, 1989

arquitetônico como sua principal característica

Zevi completa sua observação considerando natural o papel de protagonista, pois "... a arquitetura não é apenas arte, nem só imagem de vida histórica ou de vida vivida por nós e pelos outros: é, também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde decorre a nossa vida"¹. Para Zevi, portanto, o espaço é o principal personagem do ambiente, ficando os demais atores, incluindo arquitetos e seus produtos, pelo mesmo raciocínio, como figurantes.

A cena onde decorre a nossa vida é, para Tedeschi, essencialmente limitada porque o espaço arquitetônico "... não pode dispensar a Plástica, que é a forma dos seus limites, nem a Escala, que lhe mede em relação ao observador"². Como se vê, a relação do espaço com o observador há que ser vista como permanente e complexa, no diálogo entre observador (Sujeito) **de** ambiente e ambiente (Objeto) **para** observador.

A existência de Fato Arquitetônico pressupõe complementaridade inequívoca entre observador e motivo observado. Ou, em outras palavras, é indispensável a polaridade mensagem/recepção, aplicada às noções de Forma, pertinentes ao Homem desde as primeiras manifestações do Conhecimento.

De fato, ao se perceber como um "Eu", o Homem se percebe também como entidade em contato com circunstâncias que lhe permitem acumular experiências convertidas rapidamente em sistema de informações. Passa a saber que existe, que está em determinado

RUA, Salvador, v. 2, n. 3, p. 7-22, 1989

ambiente e que precisa manter com este ambiente certas relações. A tudo o Homem observa e avalia, crítica e sensorialmente, como forma de superar as restrições do "aqui/agora".

Passando a existir no tempo, torna-se capaz de agir para além do mundo real, em busca das suas representações, exatamente para interpretá-lo e transformá-lo. A capacidade de representação, ou a capacidade de transformação, prevista ou provável na existência do tempo, mediante a utilização de imagens passadas, presentes, virtuais e futuras, significa a redução do binômio espaço/observador à linguagem simbólica.

É esta capacidade que faz possível acumular experiências, traduzi-las em idéias, explicá-las e compreendê-las, romper enfim o aparente determinismo natural para fazer da vida um exercício de liberdade ontológica. De modo cumulativo, é nas construções sociais cotidianas que estão as chances de se agir como projeto, como História, ultrapassando-se a trajetória biológica marcada por vínculos estáveis com a natureza.

Desde então, a trajetória do SABER tem sido a montagem contínua de explicações doutrinárias, filosóficas e científicas a respeito do indivíduo e de sua relação com o meio. A Estética derivou sempre desses esquemas teóricos, até o século XIX, quando a interpretação diacrônica da vida começou a se romper ante a fulgurante escalada do pensamento crítico.

Com o prestígio da visão sincrônica, o século XX trouxe outras pistas para o desenvolvimento de padrões mais coerentes com a diversidade e complexidade do SABER, e são estas novas referências que sugerem, a partir de agora, a substituição dos modelos estéticos formais por modelos estéticos comportamentais para a arquitetura contemporânea.

2. A Resposta

2.1. A noção do OUTRO na perspectiva estruturalista

Quando se estuda conceitos tais como cultura, civilização e comunicação, percebe-se que tratam de assuntos próximos entre si. Das três, a palavra cultura é a que apresenta maior número de variações e a que sofre mais influência de origem ideológica. Para uns, a Antropologia se apropriou da idéia de cultura de modo tão possessivo que sugeriu a cumplicidade capaz de confundi-las como sinônimos. Para outros, os termos cultura e civilização se aproximam,

A noção de civilização freqüentemente tem a ver com o valor dado às conquistas materiais, enquanto o termo cultura se refere mais aos aspectos espirituais do grupo ou comunidade. Em ambos está subjacente certa idéia de ordem, que privilegia o conhecido e dominado em detrimento do novo (ou não conhecido), apoiada em fortes restrições àquilo que não tenha condições de ser interpretado pelo código de linguagem e pelo repertório dominante. Ou seja, pela cultura dominante. Disso decorre que a noção de Estética, ou de modelo estético aplicado

à Forma, com visível influência eurocentrista, tem sido marcadamente colonizadora.

Mas com a decadência da teoria evolucionista, e neste caso o trabalho da Antropologia Estruturalista foi decisivo, tornou-se possível desenvolver o questionamento do "outro", da "outra" cultura ou da "outra" linguagem, tomando-se a partir daí a alteridade como qualidade.

A noção do "outro" como contraponto ajudou a caracterizar as novas formas de desenvolver o pensamento, com o surgimento da Psicanálise, da Lingüística, da Semiótica e com a negação das tendências centristas de antes. Para as artes em geral, o estruturalismo trouxe um movimento renovador e, para a arquitetura, surgindo quase ao mesmo tempo que os novos materiais e as novas técnicas construtivas, passou a ter papel de destaque na formulação de outro vocabulário plástico e outra estética.

Ao final do século XIX, a Europa assistiu ao surgimento dos reflexos da Revolução Industrial nos costumes, nas artes e na comunicação. As transformações ocorridas nas cidades estavam a mostrar que havia começado outro tempo e que a arquitetura teria de perceber aquilo. As discussões em torno da forma, entretanto, predominavam porque as resistências à idéia de estrutura em arte ainda eram muito fortes, como se vê:

"Hã oitenta anos que os debates críticos e ideológicos em matéria de arte giram em torno da noção de forma. Todas as teorias relativas

*ã vida das formas baseam-se na idêia de que a função da arte é a de reproduzir um objeto ou um ser existente, ou ainda, a de dar corpo a uma noção, a um símbolo. Assim, a teoria realista e a teoria simbolista da arte são, na realidade, os dois aspectos de uma mesma crença na existência de modelos preexistentes com relação à atividade do artista. Compreende-se, então, porque a noção e o termo estrutura foram, por assim dizer, abandonados pelos críticos. Introduziam ao mesmo tempo uma noção demasiado técnica e demasiado empírica, que contradizia o idealismo absoluto que vinha reinando neste campo, desde o romantismo."*³

Do ponto de vista metodológico, o estruturalismo também significou outra atitude de investigação, pois o problema passou a ser a interpretação do comportamento em meio a um quadro heterogêneo de influências, descartando-se a explicação abstrata da teoria evolucionista. Assim, o "aqui/agora" define a cultura como efeito, como produto de ações e mecanismos capazes de revelar o surpreendente e o insólito. A Antropologia Estruturalista, de modo revolucionário, percebeu que isto é um processo de comunicação. Por isso Lévi-Strauss afirmou que a cultura deve ser vista como um conjunto de códigos.

A noção de código como estrutura de cultura foi uma novidade porque o mundo ao redor do EU passou a ser dotado de significados, tal e qual um sistema dinâmico. Daí se concluir que o modelo estético formal tornou-se inadequado, anacrônico, pelo que guarda de arrogância e predeterminismo herdados das óticas colonialistas que o forjaram.

2.2. O duelo novo/velho, pelos caminhos da Informação

Quando o ser humano se desgarrou das explicações naturais e arbitrárias, passou a perceber sua vida regida pela condição de ser produtor de referências. Com o uso da palavra, isto é, com a utilização de elementos simbólicos, o Homem tem expressado a sua individualidade, a individualidade do "outro" e as suas respectivas relações.

Nesta condição de ruptura com o mundo animal, a fala é um signo, um sinal, que transcende os limites do ícone e do índice (ou seja, dos sons ou ruídos particulares e indicativos de situações específicas) para atingir a plenitude do símbolo, passível de ser compreendido e interpretado. Mas se a palavra é a maneira mais correta de se propor transformações e se, ao mesmo tempo, representa poderoso meio de comunicação, também é verdade que contém certas condições que podem torná-la instrumento de controle e repressão.

A comunicação, por ser um sistema de códigos, exige repertório com regras de combinação e conversões possíveis, tudo para criar os meios de manifestação da relação mensagem/recepção. É evidente que o domínio deste conjunto permite várias formas de poder. Como cada cultura tem seu repertório próprio, a comunicação diz respeito à troca de valores e idéias, comuns a cada uma delas, que consolidam sistemas de "verdades". A uniformização da linguagem em grupos conversíveis de códigos e repertórios simplifica o controle e reduz dúvidas e

inquietações, no momento do ajuste entre dois sistemas.

Os controles da sociedade são fortemente organizados para colocar o ser humano atado à complexa rede de informações, prontas e acabadas e, algumas vezes, sugeridas como definitivas. O "ruído" na comunicação, decorrente do choque entre códigos que não se relacionem facilmente, tumultua e põe em risco a segurança da Ordem, porque aciona o nível crítico dos usuários.

A única maneira de se evitar rupturas, pela ação constante dos níveis críticos, é a de se trabalhar com informações conhecidas e, portanto, seguras. O processo mecânico de comunicação, para que funcione bem, exige a troca de códigos sob completo domínio. Entretanto, se o uso de códigos controlados oferece segurança e permanência, a repetição exaustiva acaba por não informar, reduzindo e até eliminando a dinâmica cultural. Para as artes, a redundância é um duro revés. O interesse da Teoria da Informação se volta para a mensagem que seja capaz de provocar alterações de comportamento nos receptores. Para que haja condições mínimas de uma mensagem ser significativa é necessário que os repertórios do emissor e do receptor se tangenciem. Se os repertórios são distintos, a informação não é transmitida; se os repertórios são idênticos, a informação é transmitida sem acrescentar códigos novos. Somente no caso de repertórios tangentes é que se configura o aspecto insólito ou intrigante da mensagem, exigindo que seja decifrada e acrescentando informação nova ao repertório do receptor. É entre os repertórios tangentes que se situa a

RUA, Salvador, v. 2, n. 3, p. 7-22, 1989

informação estética⁴.

A possibilidade de maior informação está relacionada ao grau de originalidade da mensagem: mais originalidade (e menos previsibilidade) tende para mais informação; mais previsibilidade (e menos originalidade) tende para menos informação. Os modelos estéticos formais costumam orientar-se pelos extremos desta polaridade. Quando os projetos caminham para um máximo de originalidade, sem tangência entre os repertórios, é inevitável que a mensagem não se complete. E se as formas são previsíveis e redundantes, tornam-se desinteressantes e sem poder de atração.

A mudança de comportamento do receptor, ou a leitura criativa, depende do que a mensagem possa trazer de "novo", de imprevisível. (Vale repetir que mensagem com informações "velhas" não produz reações criativas.) Mas como não se deve trabalhar com polaridades, em busca do excessivamente "novo" ou excessivamente "velho", o correto é encontrar posições intermediárias, onde:

- a) se façam concessões ao conhecido como meio indispensável à aceitação da mensagem e
- b) em certo grau e em certa medida, se admita a possibilidade de originalidade provocadora de desequilíbrio, ao assegurar condições de os códigos e repertórios dos receptores se manifestarem.

Há que observar, entretanto, que, se a idéia que sustenta o "novo" é a da sua atraente surpresa, é também comum a existência de forte reação aos riscos potenciais da mudança. A arquitetura não tem

RUA, Salvador, v. 2, n. 3, p. 7-22, 1989

poder revolucionário porque, sendo um produto da estrutura social, tende para posições prudentemente conservadoras. Por isso é que tem preferido, historicamente, projetos à base de modelos formais, pelo alto nível de segurança que apresentam, onde o grafismo e o argumento se fundem no objeto criado, dispensando as polêmicas em torno do ato criador.

2.3. O modelo estético comportamental

As contribuições da Antropologia e da Teoria da Informação apontam para o estudo de modelos estéticos ou de anotações para uma Estética da Arte e da Arquitetura, a partir da compreensão das relações culturais contemporâneas como um amplo sistema de comunicação. Para Décio Pignatari, a comunicação só pode ser entendida se também for compreendido o processo de industrialização, do qual resulta o verdadeiro ambiente. Com a Revolução Industrial, chegaram a repetição mecânica e o *design*, em substituição à fabricação artesanal do objeto, desaparecendo o dualismo de contrapontos da relação natureza/cultura⁵.

A era industrial, com sua linha de montagem e com a produção em série, deu origem a fenômenos tipicamente urbanos e atrelados ao desenvolvimento tecnológico. Os novos meios de reprodução (fotografia, telégrafo, imprensa, rádio, transistor, televisão, computador) e a automação passaram a promover o fluxo de informações em padrões igualmente revolucionários. A sociedade e a cultura decorrentes dessa transformação brotam de uma inovação tecnológica, típica da era industrial: foi o tempo da RUA, Salvador, v.2, n.3, p.7-22, 1989

racionalidade, da máquina, da linha de montagem e da produção em série.

Lucrécia Ferrara propõe perspectivas de análise na leitura do Desenho Industrial como signo utilitário, pelas suas características de comunicação. Desse modo, sugere abandonar a definição de D.I. que seja restrita à forma de determinado objeto, para compreendê-lo como parte do traço cultural do Homem contemporâneo. Esta sugestão implica que o Desenho Industrial não pode ser apenas o mundo dos objetos produzidos em série, mas a criação de um ambiente informacional concentrado em tudo que rodeia o ser humano no seu cotidiano. Esta característica faz da comunicação um dos esteios da percepção do universo que nos cerca. A produção industrial, assim, não se limita a criar objetos para sujeitos porque cria também sujeitos para objetos, tal e qual pensava Marx na *Introdução à Crítica da Economia Política*⁶.

Do ponto de vista estético, a primeira ruptura ocorreu com o romantismo, na transformação da relação campo/cidade e na natureza convertida em paisagem, em objeto, em estilo enfim, como uma linguagem. Entretanto esta fase durou relativamente pouco tempo, porque a arte continuou refletindo a influência do universo agrário, típica da atmosfera pré-industrial. A sociedade urbana passou a exigir novas fórmulas (como a da Bauhaus) com o abandono da natureza em favor de formas limpas, geométricas. Naquele momento, a arquitetura e o Desenho Industrial ensaiaram passos em conjunto.

Tornou-se iminente a substituição do modelo estético, com chances de a máquina ocupar o lugar da natureza. De fato, a arquitetura moderna surgiu como fronteira entre duas épocas. Representou a destruição da antiga forma de "inspiração", dando lugar ao elogio dos desenvolvimentos tecnológico, científico e industrial. A ruptura com os antigos códigos passou a negar também os sistemas filosóficos de caráter metafísico e as ideologias burguesas, como o nacionalismo e o liberalismo. A grande aventura sugerida pelo século XX tem como lastro a internacionalização, o movimento pendular entre o novo e o velho (progresso/tradição) e a informação em abundância.

Mas o modernismo, ao se pretender um estilo, entrou em crise. Assim, pouco durou também a vigência da máquina como modelo estético, reduzindo-se a uma fase que não foi além dos limites de uma eufórica fantasia (vide Flash Gordon). O sincretismo da arte e da comunicação começou a negar o domínio dos signos arbitrários, permanentes em qualquer estética formalista. Os tempos começaram a exigir linguagens atreladas ao desenvolvimento tecnológico e aos conceitos de arte decorrentes das técnicas de reprodução em série. Elas, as linguagens - verbais e não verbais -, passaram a representar a si mesmas, transformadas em matéria estética, inaugurando, sobretudo para a arquitetura, a tendência pós-moderna⁷.

Diz Vittorio Gregotti que há uma irreversível aproximação, hoje, entre as atividades artísticas e as atividades científicas, segundo duas direções, RUA, Salvador, v. 2, n. 3, p. 7-22, 1989

ções: ou como modelo de investigação da realidade, ou como "valor primeiro e propriedade específica da realidade do mundo moderno". Para Gregotti, estas duas óticas apresentam certas reciprocidades, ainda que se situem em pontos extremos da relação atitude científica/atitude artística. De fato, a primeira ótica introduz o "cientificismo" no ato de projetar, com vistas à racionalidade metodológica e produtiva. Neste caso, a aproximação cuida do aspecto técnico, operacional, sem influir no projeto propriamente dito. A segunda possibilidade, entretanto, compromete a operação artística atingindo o plano do significado, ou seja, considera o projeto arquitetônico como parte do sistema de linguagem, inaugurando a alteridade na arquitetura:

"Ao mito da máquina como modelo estético, próprio da primeira fase do movimento modernista, enquanto auto-expressão distinta da perfeita interfuncionalidade de suas partes, sucede o comportamento científico como modelo estético. Mas, neste caso, já não existe nenhum objeto concreto ou signo finito a que se referir, que nos sirva de inspiração..."⁸

Em consequência, e não havendo signos prévios que possam ser reproduzidos, resta ou a tentativa de constituir a ciência como linguagem concreta ou o exercício da invenção sobre as possibilidades oferecidas pelas práticas metodológicas e pela tecnologia disponível. Tudo, aliás, de acordo com o caráter da ciência moderna, que indica o objeto..

"... não como forma fechada, mas como campo possível, como forma de fenômeno em sua construção, não somente no sentido da ambigüidade perceptiva a que este nos induz de modo quase provocativo, mas na polivalência de suas co-

nexões, na flexibilidade do seu uso, na contínua contestação de si mesmo, sobre a qual ele cresce e se afirma"⁹.

O modelo estético comportamental pressupõe apoio interdisciplinar e necessita da percepção multissensorial. Esta forma de percepção é sugerida por ser a mais eficiente para ver o objeto como "forma aberta", como "fenômeno em construção", na "contínua contestação de si mesmo". Por isso, este modelo, ao utilizar a atitude científica como andaime do ato de criação, apresenta-se como capaz de perceber os limites do Homem contemporâneo, nos seus territórios sociais, econômicos, tecnológicos e políticos.

NOTAS

1. Zevi, p.28.
2. Tedeschi, p.245.
3. Francastel, p.43.
4. Cf. Coelho Neto, p.124.
5. Cf. Pignatari, Informação, linguagem e comunicação, p.14.
6. Cf. Ferrara, p.57-8.
7. Pignatari, Apontamentos de aula.
8. Gregotti, p.18.
9. Ibid., p.18-9.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, Maria L. de Arruda, MARTIS, Maria Helena P. Filosofando: introdução à Filosofia. São Paulo: Moderna, 1986.

RUA, Salvador, v.2, n.3, p.7-22, 1989

- COELHO NETO, J. Teixeira. Semiótica, informação e comunicação. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FERRARA, L. Desenho Industrial: da escola ao mercado ou do fato ao boato. Sinopses, São Paulo, FAU/USP, n.4, p.55-62.
- FRANCASTEL, P. Nota sobre o emprego do termo "Estrutura" em história da arte. In: BASTIDE, R. (Coord.) Usos e sentidos do termo "estrutura". Tradução por Maria Heloiza S. Cappellato. São Paulo: Ed. USP, Herder, 1971. Tradução de: Sens et usage du terme structure dans les sciences humaines et sociales.
- GREGOTTI, V. Território da Arquitetura. Tradução por W.-Villá e Joan Villá. São Paulo: Perspectiva, 1975. Tradução de: Il territorio dell'Architettura.
- PIGNATARI, D. Apontamentos de aula. Curso de Pós-graduação na FAU/USP. Ambiente e Comunicação - AUP 700, 1985.
- _____. Informação, linguagem e comunicação. 13. ed. São Paulo: Cultrix, 1984.
- ROMERO, F. Qué es la Filosofía. Buenos Aires: Columba, 1953.
- TEDESCHI, E. Teoría de la Arquitectura. 3.ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- ZEVI, B. Saber ver a Arquitetura. Tradução por Mário Delgado. Lisboa: Arcádia, 1978. Tradução de: Saper vedere l'Architettura.