

# NOTAS SOBRE A DIMENSÃO ESTÉTICA DA ARQUITETURA

Frederico de Holanda\*

## RESUMO

Este texto pretende ser, ao mesmo tempo, uma breve síntese e o reinício de uma reflexão sobre a dimensão estética da arquitetura. Contextualiza esta dimensão tanto em face de outros aspectos específicos - tecnológicos, ambientais, políticos, etc. -, como em face do problema mais geral da Estética e da Arte. Ao final, encontram-se apenas sugeridos, para posterior desenvolvimento, os elementos fundamentais da arquitetura enquanto linguagem artística.

## 1. INTRODUÇÃO

Há um objetivo imediatamente didático neste texto: contribuir, de maneira sucinta, para o entendimento da dimensão estética da arquitetura. Para tanto, inicio a discussão por uma referência à sua natureza multidimensional, ou seja, ao fato de que ela contém as mais diversas implicações, as quais são reveladas por disciplinas específicas. Assim é que os aspectos estéticos constituem uma dimensão da arquitetura ao lado de outras dimensões, como a tecnológica, a ambiental, a política, a econômica, etc. Em seguida, abordo os conceitos de estética, beleza e arte, chamando a atenção para o fato de que, como qualquer conceito, estes também são constituídos ao longo do tempo, transmitindo idéias que variam em função do momento histórico em que são formulados. Discuto então os gêneros artísticos, registrando as maneiras pelas quais eles se diferenciam em linguagens específicas. Numa "digressão epistemológica", abordo as relações entre arte e conhecimento e passo, finalmente, ao que concerne particularmente à arquitetura como linguagem artística, procurando identificar seus elementos fundamentais.

De todos os aspectos da arquitetura, os estéticos são talvez aqueles que se têm mostrado mais refratários a uma objetivação concretamente trabalhável. Isso não se dá por acaso. Revendo a literatura disponível neste sentido, encontramos um enorme número de posições sobre o assunto, que não esboçam sequer alguns paradigmas de síntese discerníveis no horizonte. O leitor julgará se estas notas embolam mais ainda o meio-de-campo ou se apontam para uma luz no fim do túnel. Se não tanto, que se considere como um roteiro para um estudo mais aprofundado sobre a questão.

## 2. OS SENTIDOS DA ARQUITETURA

Coelho Netto, em seu livro *A construção do sentido na Arquitetura*<sup>1</sup>, propõe-se examinar os elementos fundamentais da linguagem da arquitetura: "**o espaço como forma genérica de expressão que efetivamente informa o homem ... e como detentor de sentidos passíveis de uma formalização necessária para a operação sobre esse mesmo espaço**" (grifos meus). Em seu trabalho, não fica explícito, de início, a quantos e a quais sentidos ele vai-se referir. Mas, em seu texto, ele aborda vários desses sentidos, dependendo do "eixo organizador do sentido do espaço" que examina. Por exemplo: quando trata do eixo "espaço interior x espaço exterior", trata do sentido sócio-antropológico ou, como prefiro, comportamental; quando trata do eixo "espaço artificial x espaço natural", comenta as "visões

\* Professor do Departamento de Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da UnB.

de mundo" comunicadas pelo tratamento destes pólos; quando trata do eixo "espaço geométrico x espaço não geométrico", chega a abordar os aspectos estéticos.

Para maior clareza da análise, devemos explicitar sempre que tipo de leitura estamos fazendo de um fenômeno multifacetado como o espaço arquitetônico. Isto porque, como qualquer fenômeno do mundo real, quer natural, quer cultural, também a arquitetura é passível de múltiplas análises no processo de divisão do trabalho no conhecimento que já atingimos.

Tentativas de ordenação dessa produção de conhecimento, classificando-se os vários sentidos da arquitetura, não têm faltado. Hillier & Leaman<sup>2</sup>, por exemplo, propõem um "modelo de quatro funções", agregando os estudos arquitetônicos conforme estes revelem as implicações dos espaços construídos ou apropriados socialmente em face das relações Homem/Natureza ou Homem/Homem. Neste modelo, qualquer artefato arquitetônico, independentemente de sua escala (um edifício ou um conjunto urbano, por exemplo), modifica a realidade prévia à sua existência de quatro maneiras essenciais: a) quanto às relações Homem/Natureza: 1) como modificador ambiental e 2) como modificador econômico; b) quanto às relações Homem/Homem: 3) como modificador comportamental e 4) como modificador simbólico.

Não cabe aqui discutir as potencialidades e limitações do modelo hillieriano. Cabe apenas chamar a atenção para o fato de que essas distintas dimensões do espaço - ou outras que resultem de uma classificação diversa - exigem o desenvolvimento de "regiões teóricas" que esclareçam cada uma das funções exercidas pela arquitetura, ou seja, que, de acordo com vários pontos de vista, sejam capazes de avaliar o seu DESEMPENHO. Esta é uma idéia-chave que gostaria de fixar. Avaliamos um artefato arquitetônico quando esclarecemos o seu desempenho diante de expectativas sociais colocadas em relação aos diferentes aspectos estruturais inerentes a qualquer objeto arquitetônico.

Este texto procurará, assim, comentar um determinado *tipo* de desempenho da arquitetura: o *desempenho estético*, isto é, aquele que se dá diante de expectativas sociais de natureza estética.

### 3. ESTÉTICA

"Ciência do Belo", "Ciência das formas", "Filosofia da Arte", "Estudo dos julgamentos do gosto": nestes termos variam as definições de Estética. Mas a "arqueologia" da palavra nos ajuda a entender melhor o sentido contemporâneo que ela adquiriu. Williams<sup>3</sup> observa que "estética", assim como "arte" e "cultura", assumem novos sentidos *pari passu* às grandes transformações sociais ocorridas no Ocidente a partir do século XVIII. O termo "estética", em particular, foi cunhado por Alexander Baumgarten em 1750, como **relativo àquilo que é apreensível pelos sentidos**, mas já referido à arte e à apreciação da beleza, diferentemente da acepção mais ampla veiculada pela palavra grega *aesthesis*: aqui, o termo referia-se às **coisas materiais**, isto é, perceptíveis pelos sentidos, em oposição às coisas imateriais, que poderiam ser somente pensadas.

Williams comenta como estas mutações de sentido de "palavras-chave" na sociedade ocidental estão relacionadas com a nova dicotomia valor de uso/valor de troca. Estético passa a se referir não a tudo o que é **percebido**, mas só ao que é percebido como **belo**; arte deixa de ser tudo o que é **feito** e passa a se referir ao que é feito para fins de **contemplação**; cultura deixa de se referir ao processo global de desenvolvimento humano e passa a se referir ao que é "refinado", simbólico, ou "superestrutural"<sup>4</sup>. Assim, os autores contemporâneos freqüentemente intercambiam os conceitos de **estética**, **beleza** e **arte**, a

ponto de caírem em definições circulares, como o faz, por exemplo, Souriau<sup>5</sup>: a sensibilidade estética seria "o conjunto de sentimentos que o Homem pode experimentar diante das obras de arte"<sup>6</sup>, e a arte, o "conjunto dos trabalhos que, numa dada sociedade, visa a satisfazer-lhe as necessidades estéticas"<sup>7</sup>.

Estas mudanças de sentido correspondem a mudanças na divisão social do trabalho e do conhecimento. Novos agentes sociais e novas disciplinas configuram a nova formação social, que traz embutidas novas contradições e novos problemas, mas também novos avanços. Pagamos um preço por essa divisão entre o "belo" e a "percepção em geral", ao mesmo tempo em que aprofundamos o conhecimento sobre nosso próprio aparelho perceptivo e sobre os mecanismos da percepção em geral, e da percepção artística, em particular.

É claro que o conceito e a procura da beleza existem desde sempre nas sociedades humanas. Na feitura do mais rudimentar objeto, a mais primitiva das comunidades buscava soluções que ultrapassassem a pura dimensão utilitária do artefato, no sentido de algo que satisfizesse expectativas do gosto contemplativo. O que se verifica contemporaneamente, portanto, é uma ruptura, antes inexistente, entre o "belo", por um lado, e o "bom", o "útil" ou o "ritualístico", por outro<sup>8</sup>. A arte como pura contemplação (ou reflexão) - melhor termo do que o infeliz "arte pela arte", que alguns preferem - é, assim, uma invenção cultural recente, surgida em determinado momento do desenvolvimento não linear das sociedades humanas.

Optarei, neste texto, por assumir esta "verdade" provisória, ciente de que a existência do fenômeno artístico assim entendido não é historicamente irreversível. Num momento futuro, uma nova relação pode vir a se estabelecer entre "arte" e outras práticas sociais, eliminando-se a ruptura há pouco mais de duzentos anos criada.

No mesmo espírito, utilizarei aqui a acepção contemporânea da palavra *estética*, ou seja, aquela que a vincula à análise da Beleza, já que o desenvolvimento de outras disciplinas permitiram o aprofundamento do conhecimento sobre o fenômeno da percepção *lato sensu*, como a psicologia, a Teoria da Informação, ou mesmo a biologia.

#### 4. BELEZA

Novamente o conceito do Belo pode ser muito amplo; encontra-se beleza numa paisagem, num animal. Entretanto, em função dos objetivos deste trabalho, as observações que se seguem vão-se referir ao conceito de Beleza somente enquanto for pertinente aos objetos artefatuais, isto é, ao campo do artificialmente produzido.

Caracterizariam o Belo, como sugeriram autores desde a Antiguidade, qualidades como **suavidade, clareza, harmonia, unidade, unidade na variedade, Integridade, Intelligibilidade**<sup>9</sup>. Entretanto essas qualidades são exclusivas dos "objetos belos"? A não ser que alarguemos excessivamente (isto é, banalizemos) o conceito de Beleza, uma fórmula matemática pode ser bela? ou um discurso político? ou a solução de um problema geométrico?

Souriau<sup>10</sup> concorda que fenômenos do mundo real (natural ou cultural) são multifacetados, isto é, passíveis de apreensão por inúmeras disciplinas, ditas exatas (física, biologia, etc.) ou sociais (economia, psicologia, etc.), mas que, esgotadas essas possibilidades analíticas "tradicionais", há uma dimensão que restou de fora: a formal. Mas o problema continua não resolvido: é verdade que aquelas ciências "tradicionais" fazem da forma motivo de sua atenção (por exemplo, a aerodinâmica). Então, uma nova qualificação se torna necessária: forma, sim, mas sob que aspecto?

Osborne<sup>11</sup> sugere que o ser humano, diferentemente dos animais, tem predisposições emocionais extremamente ricas: raiva, ciúme e amor; curiosidade; respeito, admiração ou sede de poder; adoração; etc., mas que não há um campo emocional particular onde se localizem as percepções relativas à beleza. Propõe, então, que a **atividade estética é a ativação autônoma dos sentidos da visão, audição e imaginação**, de maneira que, neste processo, enriqueçamos nossa capacidade de ver, ouvir e imaginar. Nosso prazer estético será tão mais específico quanto mais ampliadas sentirmos essas nossas capacidades na apreciação dos fenômenos do mundo real, mas em termos abstratos, ou seja, independentemente de sua aplicação para a resolução de problemas práticos<sup>12</sup>. A emoção estética estará em relação direta com o estímulo provocado em nossos sentidos pela obra de arte. Osborne opta por uma visão radicalmente "lúdica" ou "informativa", por assim dizer, da Estética. Outros autores sugerem, pelo menos, mais dois caminhos que podem ser considerados complementares a este.

Evaldo Coutinho<sup>13</sup> propõe a autonomia do método estético, no sentido de que a análise estética da obra de arte deva restringir-se ao campo formal, consideradas as limitações impostas à expressão do autor pela natureza específica de cada *matéria artística* (mais abaixo voltaremos a este ponto). Mas, para Coutinho, a avaliação estética diz respeito à medida que, via forma, o autor veicula uma "visão de mundo"<sup>14</sup>. Não haveria distinção de fundo entre uma obra filosófica e uma obra artística: apenas a primeira pode lidar com "*infinitos valores ..., nenhuma coisa se recusa a tocar-se da intuição do filósofo*", enquanto a segunda impõe ao artista as limitações oriundas da natureza de sua matéria específica<sup>15</sup>. A emoção estética, desta vez, estará em relação direta com a clareza pela qual se expressa uma visão de mundo, mas na medida em que esta é comunicada pela manipulação dos recursos de linguagem próprios a cada gênero artístico. Parece-me que a ênfase colocada por Coutinho na autoria individual não prejudica essencialmente o seu argumento: "visões de mundo" também são construídas socialmente, seja por comunidades não dicotomizadas, seja por determinadas classes sociais nas sociedades divididas.

Uma terceira visão pode ser considerada como desdobramento e especificação da visão filosófica. Sem a ambição desta última, postula apenas que trabalhos artísticos veiculam "estados emocionais": podem ser arrebatados, dramáticos, frios, graciosos, irônicos, líricos, melancólicos, serenos, sombrios, trágicos, etc.

A crítica de arte em geral, e muito freqüentemente a crítica de arquitetura (ver abaixo), vale-se dessa adjetivação para qualificar estilos e obras. Schurman, por exemplo, comenta a penetração que essa "teoria dos afetos" teve na análise da linguagem musical a partir do século XVIII<sup>16</sup>. Ostrower também utiliza largamente deste procedimento em sua análise das artes visuais<sup>17</sup>.

Considerarei essas três vertentes como necessárias e suficientes para a qualificação dos objetos belos. São esforços analíticos que procuram explicar a fonte de nossas emoções em face de obras de arte, emoções necessariamente oriundas da estrutura formal dessas obras. Mas é difícil afirmar, em cada caso, de onde brota fundamentalmente nossa emoção: se dos estímulos aos quais respondem nossos sentidos, se da visão de mundo que a nós se comunica, se dos afetos da obra de arte, objeto de nossa fruição. Certamente será sempre de alguma combinação de todas essas coisas.

Mais complicado ainda será identificar se nossa emoção diante de um quadro, filme ou edifício é estética (no sentido aqui tratado) ou se tem origem em valores éticos, ou políticos, comunicados pela obra de arte que apreciamos, e com os quais nos identificamos. Neste último caso, a obra de arte desaparece como tal e passa a ser simples veículo, uma linguagem qualquer - verbal, gráfica, cinematográfica - para difundir algum tipo de

conhecimento fora dela. Deixa de ser objeto da Estética e passa a ser objeto da Lingüística ou da Comunicação. Cada obra se nos comunica por inteiro e até hoje não dispomos de um "estetômetro" que possa separar a "emoção estética" da "emoção moral" que nos provoca, por exemplo, um filme como *Sociedade dos Poetas Mortos*, de Peter Weir, mesmo porque, num primeiro momento, a emoção que resulta da percepção não passa por um filtro racional-analítico.

Ainda reconhecendo a dificuldade, todos os autores comentados acreditam não só na possibilidade, mas também na necessidade de, partindo do esforço reflexivo, fazermos a distinção entre dimensões éticas e estéticas. A revelação da estrutura dos códigos estéticos inconscientes, a realização do esforço para alçá-los ao nível do nosso consciente, é tarefa da Estética como disciplina dedicada ao fenômeno do Belo em geral, quer na natureza, quer nas obras artísticas.

Iniciamos este item comentando aquelas que são as tradicionalmente consideradas qualidades-síntese dos objetos belos: integridade, harmonia, unidade na variedade, etc. O problema é que estas categorias são pouco úteis no estudo transcultural daquilo que historicamente é considerado belo. Para uma cabeça renascentista, uma catedral gótica é uma obra íntegra? Para uma cabeça barroca, uma peça musical dodecafônica é uma obra harmônica? Seguramente não, pois são diversos os conceitos do que seja íntegro ou harmônico para uns e outros. A compreensão mais profunda do Belo como historicamente concebido passa, portanto, por um esforço reflexivo de decodificação das estruturas abstratas que estão na base da produção e/ou do reconhecimento dos objetos belos: os "códigos de beleza".

## 5. CÓDIGOS DE BELEZA

A não ser que se opte exclusivamente por um conceito absoluto ou universal do Belo, e não um conceito que inclua a dimensão histórica, quer dizer, que seja culturalmente construído, temos de apontar para *códigos de beleza*. Estes códigos estabelecem as relações entre, por um lado, os elementos de linguagem dos gêneros artísticos e suas articulações e, por outro, a emoção estética por eles proporcionada. Quando o trabalho reflexivo da Estética revela a natureza desses códigos, nossos modos de fruição da obra de arte podem mudar. Em outras palavras, o conhecimento (a educação) muda eventualmente nosso gosto: gosto também se explica<sup>18</sup>.

Sugiro que estes códigos contêm três níveis de elementos:

- **universais**, ou biologicamente determinados pela natureza de nossa espécie animal, quer dizer, de nosso aparelho perceptivo<sup>19</sup>;
- **culturais**, relativos a determinados contextos sociais (valores comunitários ou valores de classe, por exemplo);
- **individuais**, informados pelos atributos pessoais de cada um de nós, que interferem na maneira pela qual percebemos e desfrutamos a Beleza.

Além de compartilharmos um mesmo código social, percebemos que os objetos belos nos atingem diferenciadamente, em função de nossas predisposições individuais. (Desta maneira, resgata-se a legitimidade do "eu gosto" ou do "eu não gosto, mas afirma-se que a coisa é bem mais complicada do que isso). Se a beleza, assim, não se extrai exclusivamente dos objetos, não é por isso menos real<sup>20</sup>. Tais códigos são construções sociais, mas também construções abstratas e perfeitamente passíveis de descrição objetiva, da mesma maneira

que é possível descrever-se - embora ninguém veja... - a sintaxe de uma língua. Objetos belos seriam, pois, a "instância materializada" desses códigos abstratos.

Dito de outra maneira, nossa emoção estética tem três origens possíveis (separáveis apenas analiticamente): na predisposição do nosso aparelho perceptivo, nos valores culturais dentro dos quais se deu nossa socialização, e em nossa estrutura psicológica pessoal (nossa personalidade individual). Por isso, nosso gosto pode mudar: quando revelamos essas origens no nível do consciente, podemos reconhecer relações entre emoções estéticas e valores sociais que condenamos. Antecipo um exemplo para esclarecer este ponto: quando descobrimos que nossa sociedade valoriza esteticamente os amplos espaços que destroem a continuidade do tecido urbano, por ser este um valor intrínseco a uma formação social na qual as relações entre os indivíduos se dão intermediadas por meios de comunicação à distância, centralmente controlados, nosso prazer diante desses "desertos urbanos" pode desaparecer.

Friso novamente que o conceito de Beleza se estende a fenômenos da natureza: uma obra artística, tanto quanto uma paisagem, é decodificada por essas nossas estruturas e será considerada bela se a ordenação de seus elementos corresponde ao que está definido como belo nestes códigos<sup>21</sup>.

## 6. CATEGORIAS DA BELEZA

Independentemente de sua diversidade por pertencerem aos vários gêneros artísticos, os objetos belos não são do mesmo tipo. Tentativas de classificá-los também datam da Antiguidade. Aristóteles referia-se a oito categorias: gracioso, belo (propriamente dito)<sup>22</sup>, sublime, trágico, risível, feio, horrível, cômico<sup>23</sup>. (Já é possível notar aqui pelo menos uma das fontes de inspiração da "teoria dos afetos".) Em outros autores, a lista é interminável, como comenta Souriau. Este último se confessa cético em relação às tentativas de "enquadramento" das categorias estéticas e evita discutir o problema. Entretanto não há como negar que duas peças musicais como a *Tocatta e Fuga em Ré Menor*, de Bach, e a *Música para Fogos de Artifício*, de Handel, pertencem a campos categóricos distintos. Ou que *Tempos Modernos*, de Chaplin, e *Rocco e seus Irmãos*, de Visconti, sendo ambos filmes que fazem uma crítica ácida à sociedade contemporânea, fazem-no da maneira categoricamente distinta. Ou ainda que o Palácio dos Arcos, de Niemeyer, e a Capela de Ronchamp, de Le Corbusier, igualmente têm caráter diverso.

De qualquer maneira, uma categoria de beleza configura-se tanto pelos tipos de elementos da linguagem artística escolhidos para construir a obra, como pelas relações entre eles. Esses elementos e essas relações serão os responsáveis pela comunicação de determinados estímulos, visão de mundo e afetos, os três níveis acima sugeridos que estão na base da emoção estética. Não é objetivo deste texto elaborar uma teoria estética aplicável a todos os gêneros artísticos (nem sei até que ponto isso é possível). Antes, trata-se de sugerir os elementos da linguagem arquitetônica que permitem a fruição da beleza. (Mais abaixo, quando tratarmos especificamente dos elementos desta linguagem, exemplificaremos como sua manipulação pode proporcionar a emoção estética.)

Entretanto constará deste item a sugestão de alguns "eixos organizadores"<sup>24</sup> da produção artística, por serem estes ainda bastante genéricos. Os eixos apenas esboçados abaixo constituem intervalos polares ao longo dos quais se localizam de maneira determinada cada objeto belo em particular. Se ocorre uma inserção recorrente de inúmeros objetos, estamos diante de uma indicação, em um primeiro nível bastante geral, de um código de beleza estabelecido. Por outro lado, este tipo de análise coloca à nossa disposição um instrumental para o estudo comparativo da produção artística ao longo do tempo e

através do espaço, assim como oferece elementos para identificação dos códigos culturalmente ou individualmente desenvolvidos. Os eixos são os seguintes:

- **NEGAÇÃO/AFIRMAÇÃO:** Refere-se aos pólos da recusa, negação ou crítica a determinadas estruturas formais, ou à afirmação de outras tantas. A história da arte é constituída por obras que não transgridem uma estruturação já estabilizada (e nem por isso são desprezíveis), assim como por obras que inauguram novas estruturações, caracterizando momentos de ruptura (e nem por isso serão obras-primas). Exemplo de dois momentos de ruptura: a Casa Modernista, de Warchavichik, inaugura o código modernista no Brasil, assim como os trabalhos de Niemeyer, em Pampulha, superam, em certa medida, este mesmo código, inaugurando o que talvez se pudesse chamar um "funcionalismo lírico".
- **EXACERBAÇÃO/CONTENÇÃO:** Refere-se à economia dos meios utilizados pelo artista em sua obra. Há obras nas quais um pequeno número de elementos veicula a intuição a transmitir, outras nas quais a prolixidade é seu traço marcante. No século XX, uma materialização clara desses pólos opostos encontra-se na arquitetura de Gaudi (exacerbação) e na de Mies van der Rohe (contenção).
- **ESTRUTURA/ACASO:** Refere-se ao grau de regras/restrições/cânones adotados na construção do fenômeno. Estetas comentam os períodos "clássicos" e "românticos" na história da arte como períodos que respectivamente veiculam intuições artísticas mais "estruturadas" ou mais "aleatórias". Mas é importante frisar que estas últimas não implicam ausência de ordem, mas a ocorrência de uma ordem caracterizada por regras extremamente parcimoniosas. Por outro lado, enquanto o eixo exacerbação/contenção lida com a variedade dos elementos manipulados, aqui se trata da sintaxe dos elementos, isto é, da maneira de sua articulação, independentemente de sua variedade. No Distrito Federal, por exemplo, encontram-se em clara polarização o urbanismo do Plano Piloto e Brasília, por um lado (estrutura), e o urbanismo da Vila do Paranoá, por outro (acaso).

## 7. OS GÊNEROS ARTÍSTICOS

Considerando que a beleza se verifica na relação das pessoas tanto com fenômenos naturais como com culturais, poder-se-á aceitar a definição de Arte em sua conotação mais recente: a que se refere a objetos culturais belos<sup>25</sup>. E novamente aqui nos defrontamos com um imenso campo de produtos culturais para os quais se reivindica a qualidade de objetos artísticos. Ainda uma vez, as classificações são inúmeras, sendo que alguns autores, como Osborne, ousam resumir tudo em "quatro tipos principais de arte": literatura, pintura, escultura e música, todos os outros sendo derivados destes<sup>26</sup>. Nedoncelle já propõe quatro grandes categorias: 1) artes visuais: pintura, escultura, arquitetura; 2) auditivas: música e artes da linguagem (literatura); 3) artes tácteis-musculares: dança, mímica, esportes; 4) artes de síntese: teatro, cinema, ópera, balé<sup>27</sup>.

Evaldo Coutinho propõe um critério para caracterização dos gêneros artísticos: a "forma bastante" utilizada para a comunicação da intuição do artista, isto é, a matéria-prima fundamental com a qual este constrói sua obra: o traço e a cor, na pintura; o volume, na escultura; a imagem verbal, palavras e proposições retransmissoras, na literatura; a imagem em preto e branco em movimento, no cinema; **o espaço, na arquitetura**. Mais ainda: uma arte se caracterizaria como tal apenas quando se utiliza de uma **matéria** que é exclusivamente sua, conferindo-lhe assim a especificidade necessária e indispensável a qualquer manifestação artística<sup>28</sup>.

Não é demais frisar que uma obra de arte (qualquer obra de arte) como fenômeno cultural real é multidimensional. Uma bela obra de arte não é apenas uma obra de arte... Como qualquer fenômeno cultural, é possível nela identificar múltiplas significações: econômicas, políticas, ecológicas, etc. Claro que essas significações (essas implicações) não ocorrem da mesma maneira em todos os gêneros artísticos: uma pintura não exerce impacto ecológico; um edifício, sim. Algumas obras de arte exercem impacto, sendo **reflexões** sobre o real; são **representações**. Outras são impactantes diretas no mundo: como frisou Evaldo Coutinho, arquitetura é **realidade**, não representação. Representações são o cinema ou a literatura. Na arquitetura, por isso mesmo, não se coloca a questão da fronteira estética da mesma maneira como ela se coloca para as outras artes.

Se as múltiplas dimensões da obra de arte variam de gênero para gênero, há obviamente uma dimensão que não só pertence a todas as obras de arte como tais, mas também que só pertence a elas e a nenhum outro fenômeno cultural: a forma esteticamente percebida. Sendo obra de arte, é pela forma vista, ouvida ou imaginada que um filme, uma peça musical ou uma peça literária **significam esteticamente**. Caducam, desta maneira, as intermináveis discussões sobre as relações entre forma e conteúdo nas obras de arte, como se essas coisas fossem instâncias separadas.

Não se pode negar o conteúdo político de um poema como *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, mas, do ponto de vista estético, na própria forma daquele poema se encontra um conteúdo revolucionário. Ainda: a história da arte está cheia de exemplos de obras contraditórias, no sentido de que elas potencializam nossas capacidades perceptivas ao mesmo tempo em que são execráveis politicamente. Griffith, em seu filme racista *Nascimento de uma Nação*, praticamente inaugura uma nova linguagem artística, *desta maneira* ampliando nossa capacidade de perceber, e portanto intervir, em nosso mundo<sup>29</sup>.

Estas observações implicam que a crítica de arte não é simplesmente a crítica da beleza dos objetos de arte. A crítica de arte abrange os campos disciplinares que contribuem para a compreensão do fenômeno artístico. Podemos legitimamente falar da Psicologia da Arte ou da Economia Política da Arte<sup>30</sup>, recuperada a Estética como apenas uma das disciplinas interessadas neste campo, ainda que seja aquela disciplina que capte a única dimensão que somente a eles - objetos de arte - é indispensável, sob pena de perda de sua característica essencial: a dimensão da Beleza. Também conscientes de sua natureza multiaspectual, corremos menos risco de fazer uma abordagem maniqueísta das obras artísticas.

## 8. ARTE E CONHECIMENTO<sup>31</sup>

Estas questões pedem, neste ponto, uma digressão quanto às modalidades do conhecimento sobre a realidade e suas relações com o fenômeno artístico. Isto se justifica pelas discussões sobre a natureza da arte como **saber e/ou fazer**: para muitos, a atividade artística consiste não apenas num agir sobre a realidade - sobre as matérias-primas específicas de cada gênero artístico - mas também se constitui uma **forma de conhecimento** sobre a realidade em face da qual configura uma modalidade específica de saber.

No campo do saber humano, Hillier & Hanson sugerem uma distinção básica: a ciência ocupa-se do conhecimento sobre os fenômenos reais, enquanto a filosofia procura desvendar a natureza do próprio conhecimento<sup>32</sup>. Importa frisar, entretanto, que "ciência", mais do que uma denominação genérica para as disciplinas que estudam o real, é um termo que já conota uma determinada abordagem deste real, entre outras possíveis. Podemos nos apoiar em Giddens e novamente em Hillier & Hanson para esclarecer este ponto.

Giddens<sup>33</sup> sugere que "sabemos" o mundo e, a partir deste saber, agimos sobre ele, tanto no nível *inconsciente*, como no nível *consciente*. Por seu lado, o nível consciente mostra-se em duas vertentes: a) uma "consciência prática", não verbalizável, porém utilizável em nosso cotidiano e b) uma "consciência discursiva", aquela que conseguimos traduzir em palavras. Em mais um desdobramento, essa consciência discursiva - aquele conhecimento que conseguimos exprimir - apresenta-se sob várias modalidades, cuja classificação varia de autor para autor. Sugiro que temos apenas três modalidades fundamentais: a) a modalidade especulativa; b) a modalidade empírica; c) a modalidade científica.

A **modalidade especulativa** satisfaz-se, digamos assim, com a "fé". Apóia-se na pura intuição, dispensando a verificação, no mundo real, das entidades e das relações que imagina. Essas poderiam existir em âmbito imaterial e nem por isso deixariam de influenciar as instâncias do mundo material<sup>34</sup>. Podemos, entretanto, considerar o pensamento especulativo também aquele que não apela para a mágica e para a religião (duas de suas vertentes), mas que propõe a existência de relações entre instâncias do mundo real independentemente de qualquer tipo de prova ou verificação (comentarei abaixo como a prática artística apóia-se com freqüência nesta modalidade).

A **modalidade empírica** não dispensa a verificação, mas satisfaz-se com a manifestação mais imediata e superficial dos fenômenos. Insiste numa continuidade quase absoluta entre nossa experiência prática cotidiana de como o mundo funciona e os princípios abstratos subjacentes a tal funcionamento. É também conhecida como "senso comum", "conhecimento acrítico"<sup>35</sup> ou "conhecimento social" e nos ensina, por exemplo, que "o sol nasce"...<sup>36</sup>.

A **modalidade científica** admite que não há tal continuidade entre a aparência das coisas e sua natureza real. Essa "opacidade" do real está na base, na verdade, de todas as ideologias, as quais se constituem em consciências discursivas que não conspiram arbitrariamente contra a verdadeira natureza das coisas, mas cuja lógica reside, precisamente, na captura e na transmissão, como verdadeira, da aparência - ilusória - dos fenômenos. (Se a utilização dessa ilusão ajuda a reproduzir determinadas relações de poder, como de fato o têm feito historicamente as classes dominantes, já são outros quinhentos)<sup>37</sup>.

As fronteiras entre essas modalidades deslocam-se ao longo do tempo, e isso é mais verdade ainda para as relações entre o conhecimento científico e o conhecimento empírico: algo que se acreditava "científico tem-se eventualmente revelado "empírico", na medida em que afirmações sobre o real que um dia se acreditava profundas não o eram suficientemente. Por outro lado, a verificação dos fenômenos no âmbito real já deixou de ser condição *sine qua non* da "prova" de uma teoria científica: cada vez mais, os meios de simulação do real, utilizando recursos computacionais sofisticados, são tidos pelos cientistas como suficientes para a verificação ou refutação de uma dada conjectura.

Assim, como fica a arte como modalidade do saber, como forma de consciência sobre o real? Não fica. Problemas importantes impedem a equação arte=forma de saber, que passo a comentar.

Se desenvolvemos várias formas de consciência sobre o real, e se a arte é uma delas, é necessário entendermos qual a especificidade de tal modalidade. Vásquez procura afirmar a modalidade artística do saber, por contraposição à modalidade científica, e estabelece três pontos principais de diferenciação: o **objeto** de atenção, a **maneira** pela qual o objeto é tratado e a **relação pensar/fazer** na atividade considerada<sup>38</sup>.

Vásquez propõe que o objeto específico da arte é o ser humano, a vida humana, ainda que nem sempre o homem seja o objeto da representação artística (objetos naturais

podem sê-lo). Mas a natureza vista pela arte seria sempre uma natureza "humanizada", ao passo que a ciência teria de captá-la - natureza - em sua essência "objetiva". Vásquez parece aqui apoiar-se em Lukács quando este propõe que a ciência, em contraste com a arte, exerce continuamente um esforço "desantropomorfizador" diante da visão que o ser humano tem das coisas, na busca de um conhecimento que revele a "realidade objetiva" autônoma<sup>39</sup>. O problema neste tipo de colocação é seu "desvio" positivista, na medida em que se desconsidera que a ciência é tão "humanizada" quanto a arte: o conhecimento científico não é "objetivo" se, por tal, entendemos um conhecimento independente do momento histórico em que é produzido e, por isso, socialmente determinado. A "realidade", para o ser humano, é inevitavelmente uma realidade humanizada.

Quanto à **maneira** pela qual tratamos o objeto de nosso discurso, Vásquez sugere a polaridade **generalidade/especificidade** como caracterizadora respectivamente da ciência e da arte: "*a arte não vê as relações humanas em sua mera generalidade, mas em suas manifestações individuais*". Na mesma trilha, outros autores afirmam que a ciência tenta revelar leis aplicáveis em todos os casos, enquanto as artes exploram reações individuais e direcionam o foco para qualidades únicas de cada experiência específica<sup>40</sup>. Este tipo de colocação hipertrofia um dos três níveis de códigos de beleza sugeridos acima: os individuais. Subestima-se o fato de que, para a empatia necessária à fruição artística, é necessária a existência de códigos comuns entre artista e apreciador, os quais não se podem localizar apenas no âmbito mais específico da individualidade: seria equivocada idealismo acreditarmos na individualidade absoluta do artista ou de sua obra, independentemente de um código socialmente determinado indispensável à sua produção.

O terceiro ponto indicado acima diz respeito à distinção **pensar/fazer** "*o conhecer artístico é o fruto de um fazer ..., a arte só é conhecimento na medida em que é criação*"<sup>41</sup>. Novamente uma qualificação é necessária, considerando que a verificação científica pode passar pela construção inteira de objetos de conhecimento, e não somente do pensar sobre eles. Tal construção não transforma esses objetos necessariamente em obras de arte, assim como é absolutamente indefensável eliminar a "criatividade" (tomemos cuidado com o viés metafísico do termo) do campo científico. Melhor seria frisar que, mesmo construindo ou refletindo sobre objetos inteiros, a preocupação do cientista é sempre circunscrita a campos particulares, ou seja, a aspectos específicos do objeto tratado. Na arte, qualquer que seja a especificidade do gênero artístico, por mais restrita que seja a matéria trabalhada, há sempre a tentativa de potencializar a capacidade perceptiva, construir uma visão de mundo, trabalhar um feixe de emoções.

Esses problemas sugerem outro caminho. Mais uma vez podemos nos apoiar na etimologia das palavras para especificar seu uso atual, explorando a arqueologia de seu sentido. A propósito da discussão entre "arte" e "ciência", é interessante chamar a atenção para o fato de que também essa distinção é recente<sup>42</sup>. Na sua origem, "arte" provém do latim *artem*, que significava "habilidade", enquanto "ciência" provém do latim *scientia*, que significava "conhecimento". Entretanto os dois termos eram usados de maneira intercambiável até as grandes transformações sociais dos séculos XVII e XVIII. A partir daí, arte passa a se referir a um conhecimento "prático", posteriormente adquirindo o sentido de objetos "belos", como comentei acima, enquanto ciência passa a se referir a um conhecimento "teórico" e "objetivo" que permitiria captar a essência das coisas para além das impressões subjetivas sobre elas<sup>43</sup>.

Finalmente (e encerrando estes alargados parênteses), a palavra "arte", sendo utilizada para designar objetos belos, não é mais uma modalidade de conhecimento, mas uma prática concreta. Como qualquer prática, implica conhecimento(s) para ser realizada.

Mas, como prática que também constrói um discurso sobre uma realidade fora dela, através dos meios que lhe são próprios, esses conhecimentos referem-se não apenas a seu processo de feitura, mas também à realidade que comenta em seu discurso. E como qualquer prática, pode lançar mão de todas as modalidades do saber, como de fato faz: a especulativa, a empírica, a científica.

Se o que qualifica a obra de arte é a maneira pela qual a "forma bastante" (ver acima) é trabalhada, o "como" esse trabalho transmite uma determinada forma de discurso sobre o real, ou refaz a própria organização desse real, não se coloca, para a arte, a questão da "verdade" sobre aquilo que ela fala (isto é, para deixar claro mais uma vez, do ponto de vista estritamente estético, não moral, político, etc.). Por isso, talvez muito mais freqüentemente, ou mesmo mais legitimamente do que noutros campos de práticas, a arte utilize a modalidade especulativa de conhecimento. A "verdade" não é critério de validação artística: a proposta contida numa obra de arte "passa" ou "não passa" para quem dela usufrui, isto dependendo dos códigos de beleza acima referidos. A permanência no tempo do valor de obras de arte produzidas em contextos históricos há muito ultrapassados, que tanto intrigou Marx, só se pode explicar pela existência de códigos universais - no tempo e no espaço - inadmissíveis no campo científico.

## 9. ARQUITETURA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA: SUA ESPECIFICIDADE

Dadas as diferenças marcantes entre os gêneros artísticos, não há por que exigir de todos os tipos de obras de arte que tenham o mesmo tipo de impacto em nossa percepção. Por isso, as categorias de Beleza somente em um sentido muito abstrato, como proposto acima, podem aplicar-se a todos os gêneros. Será que categorias aristotélicas como o trágico, o risível ou o horrível, sem dúvida legítimas na literatura, podem aplicar-se, por exemplo, à arquitetura? ou mesmo à música? Os estetas têm evitado enfrentar esta dificuldade.

Suassuna<sup>44</sup>, por exemplo, depois de dedicar oito capítulos a categorias estéticas que partem, essencialmente, de Aristóteles, quando se refere à arquitetura apresenta duas novas categorias sequer insinuadas antes: o "racional" e o "orgânico" (categorias, por sinal, extremamente frágeis para servirem a uma análise mais rigorosa).

A partir de um sentido genérico que acredito válido, como aquele indicado no item 5 acima, temos de entender os elementos fundamentais da linguagem de cada gênero artístico, de maneira a captarmos suas potencialidades, assim como suas limitações. Se a linguagem musical é constituída por **pulso, tom e timbre**<sup>45</sup>, a pintura por **linha, superfície, volume, luz e cor**<sup>46</sup>, quais são os elementos do **espaço** arquitetônico mais especificamente relacionados com a emoção estética?

De um texto de Glauco Campelo sobre o projeto de Le Corbusier para a Embaixada da França em Brasília<sup>47</sup>, podemos pinçar os seguintes adjetivos referidos àquele projeto: severo, despojado, impressionante, forte, solene, único, solidário, vigoroso, leve, dramático, onírico. Esses adjetivos veiculam sensações provocadas no autor do texto por elementos ou conjuntos de elementos da linguagem arquitetônica do projeto de Corbu e colocam-no como adepto da "teoria dos afetos". Mas que elementos de linguagem são aqueles? É possível uma teorização (portanto generalização) que relacione elementos de linguagem e sua estruturação, por um lado, e "afetos", por outro?

É preciso abordar uma dificuldade inicial: qual a "forma bastante" da arquitetura, nos termos de Evaldo Coutinho? Ou seja, qual a sua especificidade face a outros fenômenos

artísticos? Mais uma vez, estamos longe do consenso entre os estudiosos. Duas grandes vertentes podem ser definidas aqui: os "espaçólogos" e os "não-espaçólogos".

Seguindo Eco, Elvan Silva<sup>48</sup> chegou a afirmar que a ênfase "*com que se pretende instituir o espaço* como elemento por excelência da realidade arquitetônica" é "*quase metafísica*". E mais: "*o espaço arquitetônico, rigorosamente falando, é constituído por ar, elementos atmosféricos, dotado de algumas propriedades físicas e químicas, mas absolutamente desprovido de atributos estéticos*" (grifos no original). Já Coelho Netto<sup>49</sup> admite a existência "real" do espaço arquitetônico, mas seu livro trata em capítulos distintos o "sentido" da arquitetura e o "discurso estético", como se este último fosse desprovido de "sentido". Além disso, no caso da dimensão estética, suas categorias - ritmo, harmonia, medida, composição - são aplicadas à volumetria externa das edificações, ignorando o espaço, que com tanta atenção abordou nos capítulos anteriores. Ele trata os aspectos estéticos da arquitetura de maneira muito semelhante à que faz Fayga Ostrower para as artes visuais<sup>50</sup>.

Evaldo Coutinho adota posição radicalmente distinta: não só propõe que é possível explorar expressivamente luz/sombra, ruído/silêncio, temperatura e odores no espaço, como enuncia sua **lei da arquitetura**: "*a imposição de condicionalidade a que se subordinam todos os presentes no interior da obra*"<sup>51</sup>. Para Coutinho, o arquiteto é o "*localizador de sentimentos*", e o espaço é matéria que desempenha o papel de "*criador e regulador de comportamentos*".

Hillier & Hanson 52, na Inglaterra, partindo de pressupostos gerais completamente diferentes de Evaldo Coutinho, e seguramente desconhecendo o trabalho deste, chegam a proposições rigorosamente semelhantes. Para aqueles autores, o que diferencia e especifica a arquitetura em face de outros fenômenos artefatuais é que a

*"ordenação do espaço é a finalidade do edifício, não o objeto físico em si. O objeto físico é um meio para um fim. Neste sentido os edifícios não são o que parecem. Eles parecem ser artefatos físicos, como quaisquer outros, e seguir o mesmo tipo de lógica. Mas isso é ilusório. Enquanto são evados de intenção, edifícios não são objetos mas transformações de espaço por meio de objetos"*<sup>53</sup>.

Mais: "*a ordenação do espaço nas edificações*" está relacionada "*às relações entre as pessoas*" e é aqui que se encontra seu significado social<sup>54</sup>.

Da mesma maneira, Coutinho confere aos elementos "escultóricos" da edificação - piso, paredes, teto - apenas um papel "instrumental", sendo passíveis de avaliação a partir dos pressupostos da arte da escultura, não da arquitetura. Mas não exageremos na coincidência destes dois enfoques: Hillier & Hanson, diferentemente de Evaldo Coutinho, não pretendem fazer uma análise estética da arquitetura, apenas uma análise "comportamental", para usar seus próprios termos<sup>55</sup>. Coutinho pretende fazer uma análise estética, ainda que em sua teorização não fiquem de fora aspectos "comportamentais".

Argumentos como os de Coutinho e Hillier & Hanson revelam o equívoco dos "não-espaçólogos" como Eco e Silva, referidos acima. Estes desconsideram o fato fundamental de que os atributos espaciais de um pedaço de cidade, de um edifício ou de uma única unidade de espaço arquitetônico resultam de **relações entre elementos** em qualquer escala.

Na escala urbana, não estamos fazendo metafísica quando descrevemos a estrutura espacial de um bairro pelas relações de segregação/integração verificáveis entre os vários lugares (ruas, praças), que constituem seu sistema de espaços abertos. Tampouco estamos fazendo metafísica quando descrevemos a natureza peculiar de um espaço interno pela

relação que se estabelece entre muros opacos e muros vazados, que provocam determinados direcionamentos de luz, ou pela relação entre pés-direitos menores e maiores, ocasionando mudanças de escala, em si já um conceito rigorosamente relacional.

Na linguagem da arquitetura, uma porta, uma parede, a textura de um material, quaisquer que sejam seus atributos isolados, são inteiramente desprovidas de sentido. O(s) sentido(s) da arquitetura são os sentidos do vão, cujos atributos são formados a partir dos elementos-meio que o definem, mas que se fundem e metamorfoseiam em um fenômeno maior que os requalifica: o espaço arquitetônico. As observações de Evaldo Coutinho referentes aos atributos do vão (e que jamais se poderão aplicar aos elementos-meio que o definem) levam-me a parafrasear São Tomás de Aquino: para a arquitetura, *"Belo é aquilo que simultaneamente agrada à vista, ao ouvido, ao nariz, à pele"*<sup>56</sup>. O espaço arquitetônico entra por nossos poros e por seis dos sete buracos de nossa cabeça...

## 10. ELEMENTOS DE LINGUAGEM

Proponho, a seguir, os elementos de uma "teoria descritiva" do espaço arquitetônico, mais especificamente, aqueles elementos que melhor permitem sua fruição estética. Entretanto vale frisar que estas variáveis de análise não pertencem exclusivamente a essa leitura estética. Não há tais coisa como categorias analíticas "exclusivas" de determinadas abordagens e "proibidas" a qualquer outro enfoque que destas se distanciem, ainda que em grande número de aspectos<sup>57</sup>. (Quando falo em "teoria descritiva", quero dizer que não tenho por objetivo central discutir peculiares articulações de determinados atributos que implicam certos estímulos, visões de mundo ou afetos. Isto fará parte de uma eventual "parte II: estudos de caso". Os exemplos serão apenas ilustrativos, para tornar mais clara a argumentação).

O espaço da arquitetura se percebe no tempo. Entretanto isto não diferencia a sua percepção de outras linguagens, mesmo da pintura. Mas podemos estabelecer aqui uma primeira dicotomia: o elemento espacial que é percebido apenas com a modificação da direção do nosso olhar e aquele que só é percebido com a translação do nosso corpo. No primeiro caso, estamos lidando com a instância **local** do artefato, no segundo, com a instância **global**<sup>58</sup>. A primeira refere-se à noção intuitiva de **lugar**, a segunda, à seqüência, ao conjunto de lugares e, principalmente, à sua forma de **relação**.

O lugar, assim entendido, é a unidade elementar de qualquer artefato arquitetônico. Em casos-limite, um artefato pode ser constituído por um único lugar: uma casa dos índios brasileiros Yawalapiti<sup>59</sup>, sem paredes internas, ou uma vila, cujos edifícios situam-se **todos** em torno a uma praça central. Nestes casos instâncias local e global coincidem numa só. Mas, em geral, um artefato é constituído por um conjunto de lugares. Vejamos primeiro como podemos considerar esses lugares de *per si*.

### Componentes artificiais e naturais

Esta categoria refere-se à constituição dos elementos definidores do espaço, pertençam eles mais ao âmbito da natureza ou mais ao âmbito da cultura. Além disso, como bem lembra Coelho Netto: os elementos da natureza podem ser tratados *"como a própria natureza"*, ou simbolicamente, apenas representando-a, como no típico *"jardim francês"*<sup>60</sup>. Por outro lado, a "naturalização da cultura" fez com que Gaudi procurasse reproduzir formas naturais nos elementos estruturais de sua arquitetura. Infelizmente, a dicotomia "orgânico/racional" tem sido freqüentemente utilizada para caracterizar esse eixo, como se a incorporação ou mimese de elementos naturais fosse um ato instintivo (em oposição ao

"racional"), e não fruto de uma deliberada realização de uma peculiar visão de mundo, como em Gaudi ou Frank Lloyd Wright.

Neste eixo, temos em pólos-limite, de um lado, algo como uma clareira num parque, organizada a partir exclusivamente de elementos naturais e, de outro, um ambiente no interior de uma edificação completamente condicionado por meios artificiais. Um dos principais elementos de variabilidade dos espaços é o controle da luz natural neles incidente, o qual constitui um controle sobre um dos fundamentais elementos da natureza que qualificam o lugar-arquitetônico.

Devemos dar-nos conta de que a utilização de elementos naturais no espaço arquitetônico quase nunca tem sua razão de ser na mera busca de amenidade ambiental (relativa às nossas exigências biológicas). A incorporação de elementos naturais em nossos códigos estéticos tem origem em fatores culturais, como se pôde verificar, por exemplo, nas praças ajardinadas das cidades brasileiras, fenômeno que se consolida somente no século XIX.

### **Escala**

Muitos autores concedem à **escala** uma importância fundamental na linguagem arquitetônica, a ponto de Boudon, por exemplo, procurar fundar sobre este conceito sua ciência da "arquiteturologia". "*Escala*" caracterizaria a "*regra de passagem de um espaço a outro*", enquanto "*proporção*" a "*relação de uma parte de um espaço a uma outra parte do mesmo espaço*"<sup>61</sup>. Entretanto seu argumento começa a complicar quando Boudon estabelece a dicotomia entre "espaço mental" e "espaço real" e propõe o conceito de escala como "código de tradução" (minhas palavras) entre um e outro.

Qualquer construção artificial implica aquele "nível mental"; isso não especificaria o espaço arquitetônico. Mas podemos manter o conceito de escala em sua primeira acepção indicada acima, acrescentando, porém, que este não precisa ser apenas relativo a espaços entre si, mas pode ser caracterizado como um "módulo", por exemplo, do tipo do Modulor de Le Corbusier. Poderíamos, desta maneira, caracterizar não apenas as diferentes escalas encontradas num mesmo edifício, mas também aquelas entre diferentes edifícios num mesmo universo cultural ou aquelas entre universos culturais distintos, e ainda as estabelecidas por uma referência externa comum, por exemplo, as dimensões da figura humana de dado contexto étnico ou mesmo etário<sup>62</sup>.

Deve ficar claro que o conceito de escala não coincide com os aspectos funcionais da arquitetura: mais do que o tamanho dos espaços se relacionarem, obviamente, com as atividades que abrigam, historicamente as dimensões dos lugares dizem respeito a elementos simbólicos, vinculados a atributos essenciais de estruturação social. A observação de Mary Douglas de que "*espaço mais amplo significa mais formalidade*"<sup>63</sup>, encontra-se respaldada por vasta evidência empírica.

Relacionado a isto, e de certa maneira numa direção oposta, está o conceito de "monumento": facilmente (e equivocadamente) temos relacionado o "monumental" necessariamente ao "grande tamanho", sem nos darmos conta de nosso etnocentrismo. Encontramos um contra-exemplo radical a isto nos templos da cultura Hopi, escondidos encerrados em celas subterrâneas<sup>64</sup>. No outro extremo do espectro, está a arquitetura de Ricardo Bofill, que persegue a banalização do monumental (sob o argumento de que todos têm direito ao urbanismo simbólico), inclusive no espaço residencial urbano, constituindo mais uma das estratégias atuais de destruição do tecido urbano como historicamente o conhecemos.

## Proporção

As proporções de determinado espaço dizem respeito às relações entre suas dimensões horizontais, entre suas dimensões verticais e, principalmente, entre suas dimensões horizontais e verticais. Coelho Netto aborda esta questão quando trata de seu eixo "espaço horizontal x espaço vertical" e corretamente aponta o subjetivismo presente em vários autores que tratam da questão<sup>65</sup>. Na origem do entendimento da verticalidade como qualidade estética, Coelho Netto sugere fatores místicos ("*a nave gótica a caminho do paraíso*"), assim como fatores lúdicos: a manipulação da dimensão vertical pela criação de planos distintos favoreceria a "temporalização" do espaço, ao romper a monotonia do mesmo plano horizontal.

Mas pode haver mais do que isto: a maior verticalidade tem assinalado maior importância (e/ou maior formalidade) de determinados lugares num mesmo edifício: a questão da escala tem na dimensão vertical o artifício preferido para sua qualificação. Também a elevação do nível do piso claramente assinala uma mudança de *status*: pensemos nos sucessivos altiplanos sobre os quais estão localizados muitos edifícios mayas, ou na capela-mor das igrejas, geralmente em plano mais elevado. A elevação do nível do pavimento dos pilotis, em Brasília, pode ser lida como a busca de diferenciação com maior clareza entre o espaço condominial sob a projeção do edifício ("nobre") e o espaço público ("comum") da superquadra.

Em nossa cultura (ou será uma questão universal?), "superior" veicula a idéia de "mais importante", "mais perfeito", etc., a ponto de equacionarmos os dois termos sem nos darmos conta da convenção que relaciona um atributo espacial a uma situação de qualidade. Necessariamente isso se refletiria na arquitetura<sup>66</sup>.

## Forma

A forma de um espaço pode ser caracterizada quanto a sua proximidade ou distância das formas geométricas regulares - figuras como a esfera, a pirâmide, o prisma ou outras mais complexas<sup>67</sup>. A um caso e ao outro o discurso arquitetônico novamente acopla os inadequados termos "racional" e "orgânico", respectivamente. Nada mais precário, se considerarmos certas formações naturais como os cristais (formas "racionais") ou o fato de termos racionalmente produzido, ao longo dos milênios, e a partir de determinadas visões de mundo, artefatos "orgânicos".

O considerar belos os espaços geometricamente regulares ou irregulares não se ancora necessariamente em determinados momentos de desenvolvimento cultural. Tanto encontramos na origem da opção pela regularidade geométrica valores culturais de sociedades primitivas como de sociedades complexas. É verdade que, recentemente, com o Movimento Moderno, a paixão pelas formas puras exacerbou-se, mas mesmo Le Corbusier fugiu à regra em seus espaços de Ronchamp. Este mesmo arquiteto defendia ardorosamente a regularidade geométrica, embora suas razões declaradas fossem de outro tipo que não estéticas: argumentava em defesa de "clareza", "orientabilidade" e "liberdade". Razões estéticas declara Camillo Sitte: "*o tumulto é belo, e a retidão, a infâmia*"<sup>68</sup>. A opção pela geometria regular ou irregular está relacionada a idéias de como percebemos o espaço, que não coincidem necessariamente com a realidade das coisas.

Num extremo, a idéia do regular como belo apóia-se numa visão de mundo que equaciona "ordem" com construções intelectuais que procuram devolver ao real uma simplificadora abstração que dele se fez. No outro extremo, a irregularidade geométrica de um Gaudi está intimamente ligada a uma visão religiosa do mundo, pela qual o homem, como obra divina, deve construir seu *habitat* por imitação às aparentes formas da natureza,

igualmente obra do Criador (embora em sua estrutura profunda, a natureza talvez seja mais geométrica do que imaginamos).

## **Fronteiras**

Não há espaços únicos ou isolados: mesmo uma choupana isolada em meio à floresta dicotomiza o espaço entre um elemento fechado e um elemento aberto, entre um elemento delimitado para finalidades mais precisas (o dentro) e outro onde tal determinação é em geral menos clara (o fora)<sup>69</sup>. A natureza da "pele" que estabelece a relação entre os dois, por meio dos mais variados tipos de aberturas, pode variar enormemente: desde a transparência radical da "casa de vidro" de Phillip Johnson<sup>70</sup> até as residências-caverna dos ciganos no sul da Espanha<sup>71</sup>, relacionadas com o exterior através exclusivamente de uma pequena porta e uma chaminé.

Se pensarmos nas fronteiras entre um espaço e outro no interior de uma edificação, ou entre um espaço e outro de uma cidade, a variação é igualmente enorme. Quando falamos de uma rua que desemboca numa praça, sentimos que estamos falando de duas unidades morfológicas, mas às vezes a delimitação entre elas não é muito clara. Sugiro ser a técnica de convexidade desenvolvida por Hillier & Hanson<sup>72</sup> a mais interessante disponível para essa caracterização. Ela permite a delimitação das unidades morfológicas elementares de análise, assim como permite caracterizar suas fronteiras.

Os tipos mórficos que historicamente identificamos variam desde uma enorme clareza em face da natureza dessa fronteira até uma grande ambigüidade. No primeiro caso, elementos escultóricos claros - paredes, piso, teto - e pequenas aberturas definem as fronteiras; no segundo, essas só são perceptíveis através de significativo esforço analítico, na medida em que os perímetros que definem os lugares são em muito pouca medida definidos por objetos, maximizando-se a permeabilidade entre os lugares em detrimento de seu claro enclausuramento. Isto faz com que, mesmo sem a translação de nosso corpo, possamos perceber para bem além da unidade morfológica onde nos encontramos, o que não significa que estas desapareceram como unidades; apenas suas fronteiras são mais sutis, e as unidades especiais, bem mais permeáveis entre si.

O conceito dominante de Beleza relativo aos espaços urbanos contemporâneos coincide com esta última opção: o "ver longe" é valor explicitamente abraçado pela maioria da população do Plano Piloto de Brasília, por exemplo. Novamente, precisamos indagar sobre as origens culturais dessa valorização para, conhecedores do código que nos leva a tanto, conscientemente aceitá-lo ou rejeitá-lo.

## **A instância global**

Um artefato arquitetônico, seja um edifício ou um trecho de cidade, ou ainda uma cidade inteira, caracterizar-se-á pela maneira como variam os atributos de suas instâncias locais indicados acima. O resultado global não é fruto do somatório dos atributos das instâncias locais, mas de sua interação, seja por repetição, seja por variação. A globalidade arquitetônica percebe-se num tempo mais longo do que a localidade, mas os recursos de linguagem estão todos disponíveis, independentemente do nível global/local. Nossos códigos de beleza nos permitirão (ou não) a emoção estética numa cidade, num edifício ou numa simples sala de estar, igualmente a partir dos componentes artificiais/naturais do espaço, de sua escala, suas proporções, sua forma e natureza de suas fronteiras.

## 11. CONCLUSÃO

Retomando as observações iniciais, este texto visa a oferecer referências de leitura e sugestões na direção de uma teoria estética da arquitetura. Propus-me apenas sugerir uma linha de investigação. Como exercício e como teste das conjecturas colocadas acima, proponho que os estudantes procurem caracterizar os projetos em que estão trabalhando como materializações de determinados códigos estéticos, e que sejam organizados seminários a partir dessas caracterizações. E também que procurem explicitar suas propostas em termos destes códigos, nos três níveis sugeridos acima (universal, cultural e pessoal) e em termos de sua estrutura "lúdica" ou "informacional", da visão de mundo e dos "afetos" que veiculam.

### NOTAS

- ( 1) Coelho Netto (1984).
- ( 2) Hillier B. Leaman (1974).
- ( 3) Williams (1976).
- ( 4) Para Williams, a penetração hegemônica do valor de troca gerou uma "especialização defensiva" de certas habilidades e intenções: havia agora que valorizar e distinguir habilidades e produtos que não estavam determinados pela produção de mercadorias: não eram "simples" valores de troca (1976:34,78).
- ( 5) Souriau (1973).
- ( 6) Id., p. 46.
- ( 7) Id., p. 90.
- ( 8) Wisnik (1989:50), por exemplo, caracteriza os vários modos históricos de produção/apreciação musical - modos de escuta - pela maneira através da qual a música se tem inserido na vida social: modo da participação sacrificial, modo da contemplação, modo da repetição. E sugere que talvez já estejamos superando na música, a ruptura comentada, pois o modo da contemplação, surgido com a música tonal, começa a diluir-se a partir do final do século XIX e é hoje recessivo.
- ( 9) Suassuna (1979), particularmente Cap. IX.
- (10) Souriau (1973:44).
- (11) Osborne (1952:4,5).
- (12) Id., p. 69.
- (13) Coutinho (1970).
- (14) Por exemplo, Chaplin teria veiculado, em seus filmes, a idéia do "mundo como objeto de fuga e de renúncia" (Coutinho 1970:18).
- (15) Id., p. 27.
- (16) Talvez equivocadamente Schurman (1989:120ss) relacione a "teoria dos afetos" apenas à consolidação do sistema tonal. Para uma posição diversa, ver Wisnik (1989:81ss), onde ele comenta os "territórios modais" árabes e indianos.
- (17) Ostrower (1983).
- (18) "Código" é entendido aqui como um conjunto de regras que ordena um sistema de sinais (no caso, os elementos das linguagens artísticas) em padrões consistentes de significação (adaptado de Bernstein, (1974).
- (19) Em seu livro "*O som e o sentido*", Wisnik (1989) sugere que o desprestígio em que caiu a música serial está relacionado com sua estrutura informacional que, abandonando quase completamente o elemento de redundância, tornava aquela praticamente inatingível por nosso aparelho perceptivo.
- (20) Sobre isto, Vásquez, partindo do conceito marxista de valor, estabelece uma analogia entre valor de uso, valor de troca e valor estético. Ele lembra que o "valor econômico de um objeto não existe em si, mas em sua relação com o homem (...); uma coisa vale quando possui determinadas propriedades que satisfazem determinada necessidade", necessidade esta historicamente construída (1968:100). Assim também, "o estético só surge na relação social entre sujeito e objeto, e existe unicamente, em conseqüência, pelo homem e para o homem" (p. 102).
- (21) Referindo-se à contribuição artística da natureza, embora não concordando exatamente com as minhas posições, Evaldo Coutinho escreve: "há que distinguir as coisas que são artísticas em si

- mesmas, e as que o são em virtude da efetivação do artista. No grande acervo do abastecimento - a natureza - de que a arte se tem valido desde os primórdios, existem figurações literáveis, pictóricas, esculturais e cinematográficas em si próprias, e muitos dos respectivos artistas se têm aproveitado desses aspectos simplificadores para a formação e conformação de suas obras; o sol nascente e o sol poente, o luar, a flor, a selva, o mar, o ermo, possibilitaram e possibilitam a transposição de seus conspectos para a vida que na arte lhes proporciona a correspondente matéria" (1970:30).
- (22) Ou seja, aquele que revela padrões de equilíbrio e harmonia, por excelência, à diferença do feio ou do horrível, ou ainda do risível.
- (23) Ver Suassuna (1979).
- (24) Tomo emprestado a terminologia utilizada por Coelho Netto (1984).
- (25) Ver discussão da evolução do conceito também em Jucá (1987).
- (26) Osborne (1952:91).
- (27) Ver discussão sobre os aspectos problemáticos desta classificação em Suassuna (1979:243ss).
- (28) Coutinho (1790:19ss). Vale registrar que a obra de Evaldo Coutinho constitui, a meu ver, o que de mais importante se escreveu em nosso país sobre a Filosofia da Arte naquilo que se refere à arquitetura.
- (29) Por ocasião de uma visita nossa à Esplanada dos Ministérios, em Brasília, uma amiga exclamou emocionada: "Como é lindo!" E acrescentou imediatamente: "Mas como é terrível!" Essa percepção conflituada praticamente simultânea de um mesmo objeto revelava a natureza contraditória entre códigos estéticos e códigos sociais mais amplos adotados pela mesma pessoa.
- (30) Ver, por exemplo, o livro clássico de Arnold Hauser "História social da literatura e el arte" (1969).
- (31) Uma primeira versão deste item foi substancialmente modificada e ampliada, a partir de conversas com os colegas Gunter e Maria Elaine Kohlsdorf.
- (32) Hillier & Hanson (1984:30). Como sempre, tal distinção analítica pode ser por vezes problemática. Para estes autores, tal é o caso em relação ao espaço: "na compreensão do espaço, o avanço do conhecimento - a ciência - e a análise do conhecimento - a filosofia - tornam-se inextricavelmente interligadas. A especulação acerca da natureza do espaço torna-se inevitavelmente a especulação acerca do como a mente constrói seu conhecimento sobre o espaço e, por implicação, acerca do como a mente adquire conhecimento sobre o mundo espaço-temporal".
- (33) GIDDENS, A. *The constitution of society* - outline of a theory of structuration, Polity Press, Cambridge, 1984.
- (34) Faço aqui uma leitura livre do que Hillier & Hanson (1984:30) sugerem quando se referem ao "pensamento mágico" e ao "pensamento racional".
- (35) DEMO, P. *Metodologia científica em ciências sociais*, Ed. Atlas SA, p.14, 1981.
- (36) Hillier & Hanson também chamaram essa modalidade de conhecimento de "racionalidade dogmática" (1984:31).
- (37) Cf. Mephram (1972) *The theory of ideology in "Capita"*, in *Radical Philosophy*, n. 2, pp. 12-19.
- (38) Vásquez (1968:31ss).
- (39) Lukács, G. (1966). Na Estética, o esforço de Lukács se dá no sentido da especificação da arte como reflexo da realidade, em contraposição às demais formas de consciência reflexiva historicamente desenvolvidas: o pensamento mágico, o pensamento cotidiano, o pensamento científico. Uma análise mais detida da importante contribuição de Lukács extrapola os limites deste texto. As observações contidas neste item indicam, entretanto, algumas das razões pelas quais não adoto sua argumentação: sua leitura do postulado marxista do primado da realidade sobre a consciência contém forte tonalidade funcionalista. Giddens parece mais (perdoem-me) dialético: o "real" histórico "refletido" pela consciência já não é matéria-prima ou natureza pura, mas um real mediatizado/transformado pela própria consciência humana (cf. Giddens 1984, Cap. 1).
- (40) Cf. verbete "art", da Encyclopaedia Britannica, vol. 2, William Benton, Publishers, London, 1963.
- (41) Vásquez (1968:36).
- (42) Williams (1976) lembra que na Universidade medieval, as "sete artes" eram gramática, lógica, retórica, aritmética, geometria, música e astronomia (p. 33). A partir do século XVIII, o termo "arte" começa a ser aplicado à pintura, desenho, gravura e escultura.
- (43) Ver também verbete "science", em Williams (1976:232-5).
- (44) Suassuna (1979).
- (45) Wisnik (1989).
- (46) Ostrower (1983).
- (47) Campelo (1989).

- (48) Silva (1985:107).
- (49) Coelho Netto (1984).
- (50) Ostrower (1983).
- (51) Coutinho (1970:183).
- (52) Hillier & Hanson (1984).
- (53) Id., p.1.
- (54) Id., p.2.
- (55) Hillier & Leaman (1974).
- (56) A frase de São Tomás de Aquino, "*Belo é aquilo que agrada à vista*", foi-me lembrada por Gastão de Holanda, meu pai, comentando por carta uma versão anterior deste texto.
- (57) A pesquisa que venho desenvolvendo junto com outros colegas do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, denominada Dimensões Morfológicas do Processo de Urbanização, tem como objetivo central fazer o cruzamento e identificar as superposições eventuais de categorias analíticas dos vários "cortes" utilizados na análise da forma dos assentamentos humanos.
- (58) Os termos são tomados de Hillier & Hanson (1984), que os utilizaram noutro contexto teórico.
- (59) Novaes (1983).
- (60) Coelho Netto (1984:56ss).
- (61) Boudon (1971).
- (62) Ver a utilização do conceito feita por Gorovitz (1985) em seu estudo de caso sobre Brasília. Nesta família de preocupações, são pertinentes colocações feitas por Coelho Netto (1984), quando ele se refere ao eixo "espaço amplo/espaço restrito".
- (63) Douglas, M. (1973).
- (64) Holanda, F. (1977).
- (65) Ele refere-se particularmente a Bachelard, em seu *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974.
- (66) Essa ambigüidade tem origem no prefixo "super", no latim, que já significava simultaneamente um atributo espacial - "posição acima, em cima ou por cima" - e um atributo aespacial - "excesso", "aumento" (cf. Holanda Ferreira, Novo Dicionário da Língua Portuguesa).
- Parte das reflexões constantes deste item me foi sugerida, em conversa, pelo colega Antônio Carpintero.
- (67) Curiosamente, Coelho Netto (1984) não fala nestes termos, mas em termos de elementos em uma ou duas dimensões: ato falho que revela um tratamento do espaço mais por seus elementos-meio? Quando me refiro àquelas formas geométricas, refiro-me à forma do vazio, do vão entre os elementos escultóricos da arquitetura.
- (68) Também comentado em Coelho Netto (1984:85).
- (69) Vale frisar as especificidades relativas desta categoria e da categoria "componentes artificiais e naturais": o pátio interno de uma casa completamente isolado da rua é, neste sentido, um espaço fechado ou interior; apenas tem sua peculiaridade na abóbada celeste como uma de suas "superfícies" definidoras.
- (70) Ver em Moore et al. (1974:129).
- (71) Ver em Goldfinger (1970).
- (72) Hillier & Hanson (1984). Ver exemplificação nos estudos de caso realizados sobre frações urbanas do Distrito Federal, em Holanda & Gobbi (1988).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNHEIM, R. *The dynamics of architectural form*, Berkeley: University of California Press, 1977.
- BACHELARD, G. *La poétique de l'espace*, Paris: PUF, 1974.
- BOUDON, P. *Sur l'espace architectural*, Essai d'epistemologie de l'architecture, Paris, Dunod, 1971.
- CAMPELO, G. "O projeto de Le Corbusier para a Embaixada da França em Brasília", in *Boletim do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília*, Brasília, nº 47, 1989.
- COELHO NETTO, J. T. *A construção do sentido na Arquitetura*, São Paulo: Perspectiva, 1984.
- CORNU, M. "La connaissance de l'architecture piegee par l'idolatrie de l'art", in *La Pensée*, nº 185, p. 110-119, 1976.
- COUTINHO, E. *O espaço da arquitetura*, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1970.
- DOUGLAS, M. *Natural symbols - explorations in cosmology*, London: Barrie & Joenkins, 1973.

- GOLDFINGER, M. *Antes de la arquitetura* - Edificação y habitat anônimos en los países mediterrâneos, Barcelona: Gustavo Gilli, 1970.
- GOROVITZ, M. *Brasília, uma questão de escala*, São Paulo: Projeto, 1985.
- HAUSER, A. *História social de la literatura y el arte*, Madrid: Guadarrama, 1969.
- HILLIER, B.; HANSON, J. *The social logic of space*, Cambridge: University Press, 1984.
- HILLIER, B.; LEAMAN, A. "How is design possible?", in *Journal of Architectural Research*, nº 3/1, 1974.
- HOLANDA, F. Space and mode of production, *Dissertação de Mestrado* (mimeo), 1977.
- HOLANDA FERREIRA, A. B. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s.d.
- JUCÁ, C. "Nestes tempos, questões da arte como cultura, e da arquitetura em sua especificidade", in *Boletim do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília*, nº 44, Brasília, 1987.
- LUKÁCS, G. *Estética*, Ediciones Grijalbo SA, Barcelona/México: Grijalbo, 1966.
- MEPHAM, J. "The Theory of Ideology in 'Capital'", in *Radical Philosophy*, nº 2, p. 12-19, 1972.
- MOORE, C. et al. *La casa - forma y diseno*, Barcelona: Gustavo Gilli, 1974.
- NOVAES, S. C. *Habitações indígenas*, Nobel/Universidade de São Paulo, 1983.
- OSBORNE, H. *Theory of Beauty* - an introduction to Aesthetics, London: Routledge & Kegan Paul, 1952.
- OSTROWER, F. *Universos da Arte*, Rio de Janeiro: Campus, 1983.
- SCHURMAN, E. *A música como linguagem*, uma abordagem histórica, Editora Brasiliense/CNPq, São Paulo: Brasiliense, 1989.
- SCRUTON, R. *Estética da arquitetura*, Livraria Martins Fontes Editora Ltda. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- SILVA, E. *Arquitetura & Semiologia* - Notas sobre a interpretação lingüística do fenômeno arquitetônico, Porto Alegre: Sulina, 1985.
- SOURIAU, E. *Chaves da Estética*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.
- SUASSUNA, A. *Iniciação à Estética*, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1979.
- VÁSQUEZ, A. S. *As idéias estéticas de Marx*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.
- WILLIAMS, R. *Keywords*, a vocabulary of culture and society, London: Fontana/Croon, 1976.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido*, uma outra história das músicas, São Paulo: Círculo do Livro/Companhia das Letras, 1989.