

NT1 Tradução do original em inglês: FRAMPTON, Kenneth. Introduction: Reflections on the Scope of the Tectonic. In: _____. *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in the Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. Cambridge, London: MIT Press, 1995, p. 1-27.

Reflexões sobre o escopo da tectônica^{NT1}

Kenneth Frampton

Tradução de **Monica Aguiar, Marcos Favero e Mara Eskinazi.**

¹ Ver VIOLLET-LE-DUC, Eugène-Emmanuel. *Discourses on Architecture*. Tradução Benjamin Bucknall. New York: Grove Press, 1959 (reimpressão da primeira edição americana, de 1889). Enquanto Viollet-le-Duc alude à experiência da redução de profundidade em perspectiva (Aula VIII, p. 334 et. seq.) e ao espaço como volume necessário, não há noção de espaço moderno em seu livro, exceto talvez pelo seu argumento de liberação do pavimento térreo ao fazer uso de divisórias envidraçadas e pilares autônomos (Aula XVIII, p. 320).

² Aula inaugural de Schmarsow como professor de História da Arte na Universidade de Leipzig, em 1893. Esta aula, assim como a de Konrad Fiedler quinze anos antes, foi uma crítica e uma ampliação da teoria *Bekleidung* de Semper. Schmarsow se opôs à ênfase que Semper deu à Arquitetura como uma “arte de vestir”, pois considerou que esta posição reduzia a Arquitetura a certa trivialidade. Para contestar esta estética “de fora”, Schmarsow propôs uma estética “de dentro”, uma estética da forma do espaço interior em contraposição ao extrínseco “sentimento de forma” defendido por Heinrich Wölfflin. Enquanto é possível perceber uma clara afinidade entre o conceito espacial de Schmarsow e a ideia de empatia de Robert Vischer, Schmarsow contudo diferenciaria de uma maneira interessante *Raumwissenschaft*, ou a ciência matemática do espaço, e

NT2 Epígrafe: Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, *Modern Architecture* (New York: Abrams, 1979), p. 9. (Inicialmente publicado como *L’architettura contemporanea*, Milan: Electa Editrice, 1976).

NT3 Todos os títulos de referências bibliográficas, livros ou ensaios, estão conforme o original, porém os títulos que têm versão em língua portuguesa estão indicados entre parênteses nas notas.

A história da arquitetura contemporânea é inevitavelmente múltipla, multifacetada até; uma história das estruturas que formam o ambiente humano independentemente da arquitetura propriamente dita; uma história das tentativas de controle e direcionamento dessas estruturas; uma história dos intelectuais que procuraram inventar políticas e métodos para tais tentativas; uma história de novas linguagens que, tendo abandonado toda a esperança de chegar a palavras absolutas e definitivas, empenharam-se em delimitar a área de sua contribuição particular.

Obviamente, a interseção de todas essas múltiplas histórias nunca terminará em unidade. O domínio da história é, por natureza, dialético. É essa dialética que temos tentado definir, e fizemos o que estava ao nosso alcance para não suavizar os conflitos que voltaram a surgir atualmente na forma de questões preocupantes relacionadas ao papel que a arquitetura deveria ou poderia ter. É inútil tentar responder a tais questões. Em vez disso, o que precisa ser feito é delinear o percurso inteiro da arquitetura moderna com um olhar para as possíveis fissuras e lacunas que fragmentam sua compacidade e, então, promover um recomeço, sem, entretanto, elevar ao status de mito a continuidade da história ou aquelas descontinuidades isoladas. *Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, L’architettura contemporanea, 1976*^{NT2}.

O grande teórico francês da arquitetura Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc compilaria seu *opus magnum* de 1872, “*Entretiens sur l’architecture*”, sem usar uma única vez o termo espaço em sua acepção moderna¹. Vinte anos mais tarde, nada poderia estar mais longe do estruturalismo do pensamento de Viollet-le-Duc do que a primazia dada ao espaço como um fim em si mesmo no trabalho “*Das Wesen der Architektonischen Schöpfung*” (“*The Essence of Architectural Creation*”), de August Schmarsow, originalmente publicado em 1894.² Como muitos teóricos que o precederam, Schmarsow proporia a cabana primitiva como abrigo primordial, porém, agora, como uma matriz espacial, ou, como ele a denominaria, a *Raumgestalterin*, a criadora do espaço.³ ^{NT3}

Talvez em maior grau que qualquer outro teórico do final do século XIX, incluindo o escultor Adolf von Hildebrand, que deu preeminência à visão cinética, e Gottfried Semper, de quem Schmarsow derivou sua tese,

Schmarsow passou a ver a evolução da arquitetura como o progressivo desdobramento da sensibilidade humana pelo espaço, que ele chamava de *Raumgefühl*. Entre 1893 e 1914, a identificação de Schmarsow do espaço como o princípio direcionador por trás de toda forma arquitetônica coincide com a evolução dos modelos espaço-tempo do universo como foram sucessivamente apresentados por Nikolai Ivanovich Lobachevsky, Georg Riemann e Albert Einstein. Como sabemos, tais paradigmas viriam a ser implementados no início deste século para racionalizar, de várias maneiras, a aparência da forma espacial dinâmica no campo vanguardista da arte.⁴ Essa conjunção foi reforçada pela experiência da velocidade e da verdadeira transformação do espaço-tempo no sentido cotidiano, graças às invenções mecânicas da segunda metade do século: a familiar tecnologia Futurista do trem, do cruzeiro transatlântico, do carro, e do avião.

O espaço, desde então, tornou-se uma parte tão integral de nosso pensamento sobre arquitetura que somos praticamente incapazes de pensar nela sem colocar nossa ênfase principal no deslocamento espacial do sujeito no tempo. Esse ponto de vista essencialmente moderno subjaz inúmeros textos que tratam da natureza intrínseca da arquitetura moderna, indo desde "Space, Time and Architecture" de Sigfried Giedion, de 1941, até "Space in Architecture" de Cornelis van de Ven, de 1978. Como mostra van de Ven, a ideia de espaço estabeleceu um novo conceito que não somente superou o ecletismo através de uma relativização do estilo, mas também deu prioridade à unidade plástico-espacial do espaço interior e exterior e à assimilação não hierárquica de todas as formas instrumentais, independentemente de sua escala ou implantação, em uma experiência contínua de espaço-tempo.

Sem pretender negar o caráter volumétrico da forma arquitetônica, esse estudo procura mediar e enriquecer a prioridade dada ao espaço pela reconsideração dos métodos construtivos e estruturais pelos quais, necessariamente, ele precisará ser alcançado. Desnecessário dizer que não estou aludindo à mera revelação da técnica construtiva, mas antes ao seu potencial expressivo. Na medida em que a tectônica equivale a uma poética da construção, é arte, mas neste sentido, a dimensão artística não é figurativa nem abstrata. Meu ponto de vista é que a natureza inevitavelmente enraizada da construção tem um caráter tão tectônico e tátil quanto cenográfico e visual, embora nenhum

Raumkunst, a arte arquitetônica do espaço. Posteriormente, em 1905, ele também faria distinção entre as artes da Escultura, da Pintura e da Arquitetura.

³ No que diz respeito à evolução da nossa consciência sobre o espaço moderno, 1893 pode ser considerado o *annus mirabilis* devido à publicação de três obras seminais: *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, de Schmarsow, *Ranästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, de Theodor Lipps, na coleção de *Gesellschaft für psychologische Forschungsschriften* (segunda coleção, v. IX – X, Leipzig) e, por último, mas não menos importante, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* de Adolf von Hildebrand, publicado em Leipzig em 1893 e traduzido para o inglês em 1907 como *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. Para maiores detalhes sobre a evolução da espacialidade moderna no trabalho destes teóricos, ver: VAN DE VEN, Cornelis. *Space in Architecture*. Assen, The Netherlands: Van Gorcum, 1978.

Embora a percepção fenomenológica do espaço tenha sido desenvolvida primeiramente por Schmarsow, uma consciência do espaço como uma transformação contínua na Arquitetura surgiu na última metade do século XVII. Essa nova consciência deveu-se, em parte, aos métodos geométricos elaborados para o corte e a fixação de pedra em abóbadas como compilados no tratado de Abraham Bosse de 1643, *La pratique du train à preuves de Mr. Desargues Lyonnois, pour la coupe des pierres en l'architecture*. Na segunda metade do século XVII, o surgimento da ciência da estereotomia despertou interesse semelhante em arquitetos e matemáticos, começando por Girard Desargues, cujo trabalho sobre as interseções planares de um cone, publicado em 1639, levou às formas espaciais transformadoras de Guarino Guarini.

Talvez não tenha sido por acaso que, na segunda metade deste século [leia-se, século XX], Sigfried Giedion tenha discutido o espaço transformador, porém de uma maneira um pouco diferente, na sua tese de doutorado, intitulada *Spätbarocker und romantischer Klassizismus*, realizada sob a orientação de Heinrich Wölfflin e publicada em Munique em 1922.

⁴ Em sua obra seminal *Space, Time and Architecture* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1941, com subsequentes edições

revisadas), Sigfried Giedion discute o desenvolvimento paralelo da estética cubista e da física teórica moderna. Como Giedion observa, o espaço Renascentista foi literalmente contido pela perspectiva tridimensional e, conseqüentemente, já orientado à abstração do espaço infinito – o paradoxo do ponto de fuga. Giedion é particularmente impressionado pela relação entre arquitetura e matemática no Barroco. Ele argumenta que tanto San Lorenzo de Guarini, em Turim, quanto Vierzehnheiligen, de Balthasar Neumann, na Bavária, Alemanha, utilizam curvas tridimensionais que não poderiam ser imaginadas sem cálculos. Por volta de 1830, observa Giedion, a matemática desenvolveu geometrias com mais de três dimensões, preparando o terreno para a simultaneidade da pintura cubista e da teoria geral da relatividade de Einstein, desenvolvida em 1905.

Em seu *Cubist Aesthetic Theories* (Tese de Doutorado, Harvard University, 1951), Christopher Gray mostra que os cubistas estavam verdadeiramente interessados nas ideias matemáticas modernas do espaço, apesar de possuírem apenas um entendimento superficial sobre essas ideias. Gleizes e Metzinger escreveram em *Du Cubisme*, de 1912, que a geometria na pintura cubista deveria ser referida a geometrias não euclidianas, particularmente do tipo proposto pelo matemático alemão Georg Riemann. Estas geometrias surgiram quando matemáticos começaram a questionar as premissas básicas de Euclides. Particularmente importante foi o trabalho do matemático russo Nikolai Ivanovich Lobachevsky, que desafiou a premissa fundamental de Euclides de que linhas paralelas nunca se encontram. Desenhando a partir da experiência visual e supondo que a superfície das linhas se encontraria no infinito, como se supôs no desenvolvimento da perspectiva através de análise qualitativa, e não algorítmica, Riemann propôs a noção de espaço curvo não contido em outro espaço, onde a curvatura seria uma configuração interna do espaço, e não o resultado de condições circundantes. A geometria de Riemann não estava preocupada com o tempo no sentido de uma "quarta dimensão", como foi comumente suposto pelos cubistas. Sua geometria é significativa, pois se tornou o fundamento com qual Einstein desenvolveu sua teoria geral da relatividade. Para maior elaboração desse problema complexo, ver HENDERSON, Linda Darlymple. *The Fourth Dimension and*

desses atributos negue sua espacialidade. No entanto, podemos afirmar que o construído é, primeiro e primordialmente, uma construção, e somente mais tarde um discurso abstrato baseado em superfície, volume e plano, para citar os "Three Reminders to Architects" em "Vers une Architecture" de Le Corbusier, de 1923.⁵ Pode-se ainda acrescentar que construir, ao contrário das belas-artes, é tanto uma experiência cotidiana quanto uma representação, e que o construído é uma coisa e não um signo, mesmo que, como Umberto Eco uma vez observou, ao se possuir um objeto de "uso", tenha-se necessariamente um signo que é indicativo desse uso.

Deste ponto de vista, podemos alegar que a forma tipo – o "o que" recebido e depositado pelo mundo da vida – é tanto uma pré-condição para a construção como uma técnica de ofício, por mais que possa permanecer aberta a inflexões em diferentes níveis. Portanto, podemos alegar que a edificação vem a existir pela interação em constante evolução de três vetores convergentes, o *topos*, o *typos* e o *tectônico*. E, embora o tectônico não necessariamente favoreça qualquer estilo particular, serve, em conjunto com o sítio e o tipo, para contrariar a tendência atual da arquitetura de obter sua legitimidade a partir de algum outro discurso.

Essa reafirmação da tectônica deriva, em parte, da polêmica crítica de Giorgio Grassi, tal como foi desenvolvida no ensaio "Avant Garde and Continuity", de 1980, no qual escreveu:

*No que diz respeito às vanguardas arquitetônicas do Movimento Moderno, elas invariavelmente seguem o rastro das artes figurativas [...]. Cubismo, Suprematismo, Neoplasticismo etc. são todas formas de investigação nascidas e desenvolvidas no âmbito das artes figurativas, e só posteriormente transpostas também para a arquitetura. Na verdade, é patético ver os arquitetos daquele período "heroico", e os melhores entre eles, tentarem, com dificuldade, se acomodar a esses "ismos"; experimentando com perplexidade devido à sua fascinação pelas novas doutrinas, mensurando-as, para somente depois perceberem sua ineficácia.*⁶

Apesar das implicações retardatárias desta crítica lukacsiana, a observação de Grassi não obstante desafia o prestígio que ainda parece se vincular ao figurativo em arquitetura. Este desafio chega num momento em que a arquitetura parece oscilar com dificuldade entre uma estetização desconstrutiva de seu tradicional *modus operandi* e uma reafirmação de sua capacidade libertadora como forma crítica. Talvez seja uma medida da alienação profissional de Grassi que seu tra-

balho permaneça de alguma maneira hermético e, na verdade, paradoxalmente afastado, quando construído, da poética do ofício da construção. Isso é ainda mais inexplicável dado o cuidado que ele toma com o desenvolvimento dos detalhes construtivos de seu trabalho (Figura 1). Talvez ninguém tenha feito uma avaliação mais judiciosa dos aspectos contraditórios da arquitetura de Grassi do que o crítico catalão Ignasi de Solà-Morales:

A arquitetura é postulada como um ofício, ou seja, como a aplicação prática do conhecimento estabelecido, pelas regras dos diferentes níveis de intervenção. Consequentemente, nenhuma noção de arquitetura como solução de problemas, como inovação, ou como invenção ex novo está presente ao mostrar o caráter permanente, evidente e dado do conhecimento no fazer arquitetônico.

[...] O trabalho de Grassi nasce de uma reflexão sobre os recursos essenciais da disciplina, e foca em uma mídia específica que determina não somente escolhas estéticas, mas também o conteúdo ético de sua contribuição cultural. Através desses canais de vontade ética e política, a questão do Iluminismo [...] se torna enriquecida em seu tom mais crítico. Não é unicamente a superioridade da razão e a análise da forma que estão indicadas, mas ao invés disso, o papel crítico (no sentido kantiano do termo), ou seja, o julgamento de valores, a própria falta de qual é sentida na sociedade hoje [...]. No sentido de que sua arquitetura é uma metalinguagem, uma reflexão sobre as contradições de sua própria prática, seu trabalho adquire o apelo de algo que é simultaneamente frustrante e nobre.⁷

Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton: Princeton University Press, 1983.

⁵ Ver LE CORBUSIER. *Towards a New Architecture.* Tradução Frederick Etchells. London: John Rodker, 1931. O capítulo "Three Reminders" ("Três Lembretes aos Senhores Arquitetos") é imediatamente posterior ao significativo primeiro capítulo, que postula uma oposição tectônica entre a Estética do Engenheiro e a da Arquitetura. Após a formulação inicial com o título de "Engineer's Aesthetic" (Estética do Engenheiro), estrutura e construção são subestimadas por Le Corbusier e são, literalmente, suplantadas pela forma no início do seu período purista.

⁶ GRASSI, Giorgio Grassi. *Avant Garde and Continuity.* *Oppositions*, n. 21, p. 26-27, jun./set. 1980.

⁷ SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Critical Discipline: Review of Giorgio Grassi, 'L'architettura come mestiere'.* *Oppositions*, n. 23, p. 146, 1981.

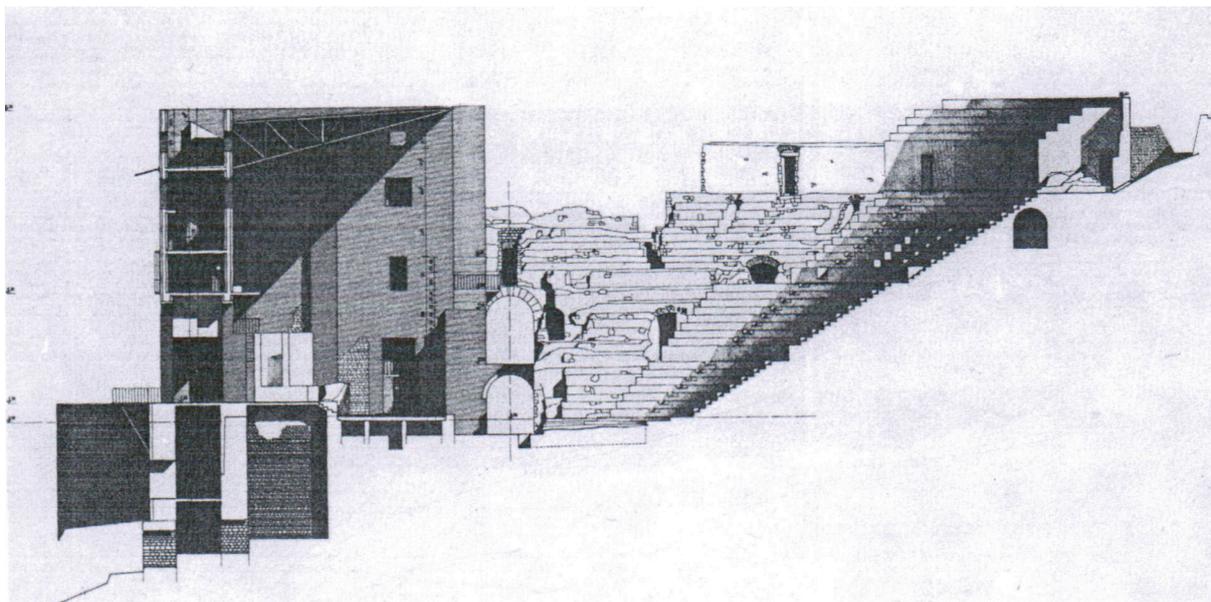


Figura 1
Giorgio Grassi, restauração e reconstrução do Teatro Romano de Sagunto, Valência, 1985. Corte transversal

Etimologia

De origem grega, o termo tectônica vem da palavra *tekton*, que significa carpinteiro ou construtor. O verbo correspondente é *tektainomai*. Este, por sua vez, está relacionado ao sânscrito *taksan*, referindo-se ao ofício da carpintaria e ao uso do machado. Remanescentes de um termo similar podem ser achados na poesia védica, onde novamente se referem à carpintaria. Em grego, aparece em Homero, em que alude à arte da construção em geral. A conotação poética do termo aparece primeiramente em Sappho, onde o *tekton*, o carpinteiro, assume o papel do poeta. Em geral, o termo faz referência ao artesão que trabalha com materiais rígidos, exceto o metal. No século V a.C. esse significado sofreu uma evolução adicional, de uma coisa específica e física, tal qual a carpintaria, para uma noção mais genérica de um fazer, envolvendo a ideia de *poesis*. Em Aristóteles, parece que a noção é inclusive associada com maquinação e a criação de coisas falsas, uma transformação que parece corresponder à passagem da filosofia pré-socrática para o Helenismo. Desnecessário dizer, o papel do *tekton* conduz definitivamente ao surgimento do mestre construtor ou *architekton*.⁸ O fato de que o termo, posteriormente, aspiraria a uma categoria estética ao invés de tecnológica foi observado por Adolf Heinrich Borbein no seu estudo filológico de 1982:

*A tectônica torna-se a arte das junções. "Arte" aqui deve ser compreendida como englobando tekne, e, portanto, indica tectônica como um arranjo (assemblage) não somente de componentes construtivos, mas também de objetos, na verdade obras de arte em um senso mais amplo. Considerando o significado ancestral da palavra, tectônica indica a construção ou feitura de um produto artesanal ou artístico [...]. Depende muito mais da correta ou incorreta aplicação das regras artesanais, ou do grau em que sua utilidade foi atingida. Somente nessa medida, a tectônica também envolve o julgamento sobre a produção artística. Aqui, entretanto, encontra-se o ponto de partida para a explicitação expandida e a aplicação da ideia na história mais recente da arte: tão logo uma perspectiva estética – e não um objetivo de utilidade – seja definida para especificar o trabalho e a produção do tekton, a análise consignará o termo "tectônica" a um julgamento estético.*⁹

⁸ Devo esta informação etimológica ao Professor Alexander Tzonis, da Technische Universiteit Delft, Holanda.

⁹ BORBEIN, Adolf Heinrich. Tektonik, zur Geschichte eines Begriffs der Archäologie. *Archiv für Begriffsgeschichte*, v. 26, n. 1 1982.

O primeiro uso arquitetônico do termo em alemão data de sua aparição em "Handbuch der Archäologie der Kunst" ("Handbook of the Archeology of Art"), de Karl Otfried Müller, publicado em 1830, no qual ele define *tektonische* como aplicável a uma série de formas de arte tais como utensílios, vasos, moradias e locais de encontro de homens que certamente se formam e se desenvolvem, por um lado, devido à sua

aplicação e, por outro, devido à sua conformidade aos sentimentos e noções de arte. Chamamos esta cadeia de atividades mescladas de tectônica; seu auge é a arquitetura, que, sobretudo através da necessidade, ergue-se e pode ser uma representação poderosa dos sentimentos mais profundos". Na terceira edição de seu estudo, Müller observa as implicações específicas do termo associadas à junção ou à "união seca". "Não deixei de notar que o termo ancestral *tektones*, em utilizações especializadas, se refere às pessoas no campo das construções ou da fabricação de armários, porém não aos trabalhadores do barro ou metal; conseqüentemente, ao mesmo tempo, considera o significado geral, que se encontra na etimologia da palavra".¹⁰

Em seu altamente influente "Die Tektonik der Hellenen" ("The Tectonic of the Hellenes"), publicado em três volumes entre 1843 e 1852, Karl Bötticher faria a contribuição seminal da distinção entre a *Kernform* e a *Kunstform*; entre a forma fundamental das vigas de madeira de um templo grego e a representação artística dos mesmos elementos como extremidades de vigas petrificadas nos tríglifos e métopas do entablamento clássico (Figura 2). Bötticher interpretou o termo tectônica como significando um sistema completo vinculando todas as partes do templo grego num único todo, incluindo a presença emoldurada das esculturas em relevo em todas as suas múltiplas formas.

Influenciado por Müller, Gottfried Semper dotaria o termo de conotações igualmente etnográficas em seu desvio teórico da tríade vitruviana da *utilitas*, *firmitas* e *venustas*, que marcou época. O "Die vier Elemente der Baukunst" ("Os Quatro Elementos da Arquitetura"), de Semper, publicado em 1851, indiretamente desafiou a cabana primitiva neoclássica como postulada pelo Abade Laugier no seu "Essai sur l'architecture", de 1753.¹¹ Parcialmente baseado em uma cabana caribenha real que ele viu na Grande Exposição de 1851, a moradia primordial de Semper era dividida em quatro elementos básicos: 1. o terrapleno; 2. o brazeiro; 3. a estrutura/cobertura; 4. a membrana leve de vedação. Com base nessa taxonomia, Semper classificou os ofícios da construção em dois procedimentos fundamentais: a tectônica da moldura (*frame*), na qual componentes leves e lineares são agregados de maneira a englobar uma matriz espacial, e a estereotômica da terraplenagem, na qual massa e volume são formados conjuntamente pelo repetido empilhamento de elementos pesados. Que este último dependa de uma alvenaria portante, sejam blocos de pedra ou argila, é sugerido pela etimologia grega de estereoto-

¹⁰ MÜLLER, Karl Otfried. *Ancient Art and Its Remains, or a Manual of the Archaeology of Art*. Tradução J. Leitch. London: [s. n.], 1847, p. 7.

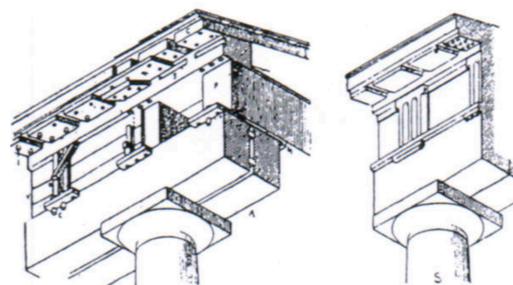


Figura 2
Auguste Choisy, derivação da ordem dórica a partir da construção em madeira, de *Histoire de l'architecture*, 1899

¹¹ Para o texto completo de *The Four Elements of Architecture* na tradução inglesa, ver Harry Mallgrave e Wolfgang Herrmann, *The Four Elements of Architecture and Other Writings by Gottfried Semper* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989). A universalidade da terraplenagem como um elemento essencial em todas as edificações é evidente em muitas diferentes culturas, desde as primeiras moradias japonesas até as construções de madeira semienterrada da Islândia. Ver SIGURDSSON, Gisli. *Maison d'Islande et génie du lieu. Le Carré Bleu*, no. 3, p. 10-21, 1984.

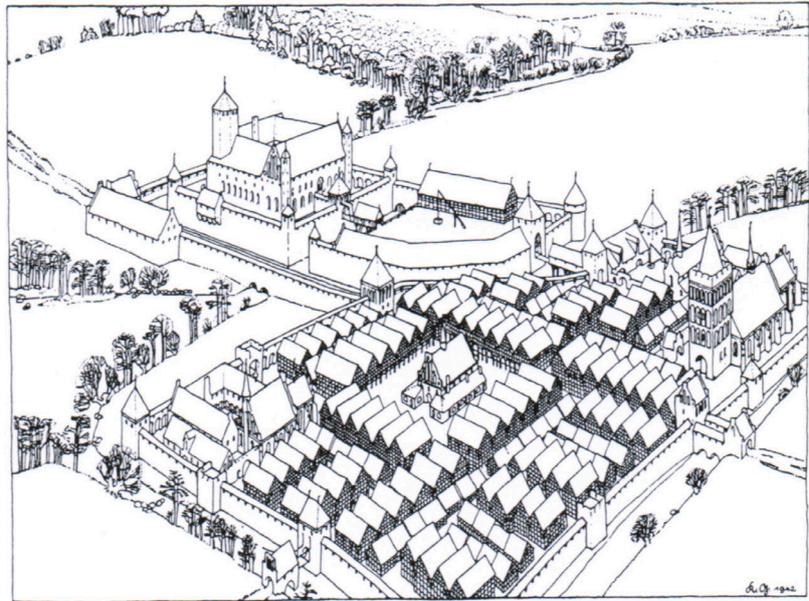


Figura 3
Karl Gruber, reconstrução de uma típica cidade medieval, 1937

¹² Como veremos no capítulo 3, Semper também irá observar a conexão etimológica entre *die Wand*, a parede, e *das Gewand*, a vestimenta.

¹³ GRUBER, Karl. *Die Gestalt der deutschen Stadt*. Leipzig: Bibliographisches Institut in Leipzig, 1937; republicado em uma versão expandida pela Callwey Verlag, Munique, em 1952). Ver, particularmente, a reconstrução das visadas de Büdingen e Worms. Em cada instância, existe um contraste entre o *Fachwerk* (parede de pau-a-pique) conforme aplicada ao tecido residencial e ao pesado trabalho em pedra nos castelos, catedrais e fortes. A distinção etimológica alemã entre *die Mauer* e *die Wand* é correspondente em espanhol à diferenciação entre *pared* e *perrete*.

mia, de *stereos*, sólido, e *tomia*, cortar. Essa distinção tectônica/estereotômica foi reforçada em alemão pela diferenciação da língua entre duas classes de parede; entre *die Wand*, indicando uma partição do tipo tela como as que encontramos em construções de adobe, e *die Mauer*, significando a fortificação maciça.¹² Essa distinção encontrará certa correspondência na reconstrução de uma típica cidade medieval alemã feita por Karl Gruber em 1937, que ilustra a diferença entre as pesadas ameias construídas em alvenaria e o leve tecido residencial emoldurado em madeira e preenchido de adobe (*Fachwerkbau*) (Figura 3).¹³

Essa distinção entre leve e pesado reflete uma diferenciação mais geral em termos de produção material, com as construções de madeira mostrando uma afinidade com os trabalhos têxteis e de cestaria, e a cantaria, com tendências em direção a sua substituição como material compressível pela alvenaria de tijolos ou *pisé* (taipa) e, mais tarde, pelo concreto armado. Como Semper apontaria em seu *Stoffwechseltheorie*, a história da cultura manifesta transposições ocasionais nas quais os atributos arquitetônicos de um modo são expressos em outro com o intuito de fixação de valores simbólicos tradicionais, como no caso do templo grego, onde a pedra é cortada e assentada de modo a reinterpretar a forma da estrutura de madeira arquetípica. Nesse sentido, devemos notar que a alvenaria, quando não assume a forma de conglomerado, como nas construções de taipa, isto é, quando é unida por cordões de argamassa, é também uma forma de tecelagem, como comprovam todos os diversos tipos

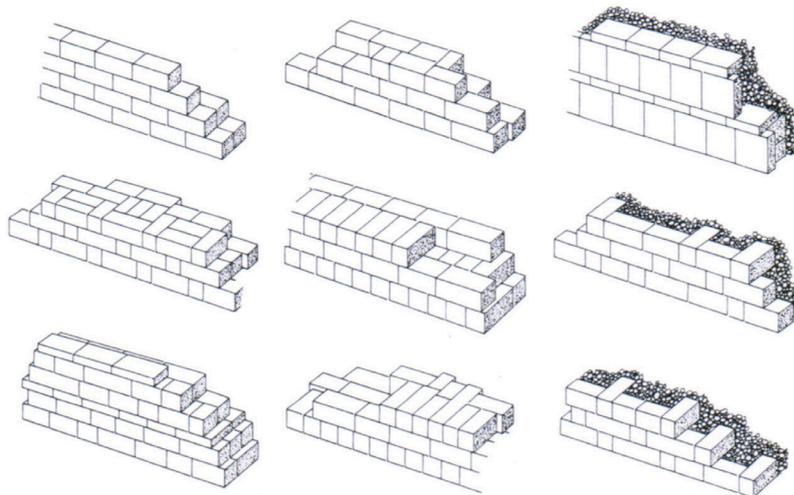


Figura 4
Métodos romanos de junção de tijolos

de ligações tradicionais em alvenaria (Figura 4).¹⁴ As telhas finas sobrepostas e entrelaçadas ou as tradicionais abóbadas catalãs apontam para o mesmo fim (Figura 5).

A validade geral dos quatro elementos de Semper tem origem na construção vernacular por todo o mundo, mesmo que haja culturas em que o tecido de tela vertical não exista, ou em que a parede tecida é absorvida, por assim dizer, pelo telhado e estrutura, como, por exemplo, na casa Mandan norte-americana (Figura 6). Em culturas tribais africanas, as vedações verti-

¹⁴ Ver as várias formas de assentamento comumente utilizadas no trabalho em tijolos no norte europeu: os chamados assentamento inglês, flamenco, esticador (*stretcher*), encabeçamento (*header*) e dos monges (*monk bonds*). Na cultura de construção romana, isto encontra paralelo em vários tipos de alvenaria corrida como a *opus siliceum* (grandes blocos poligonais em pedras rígidas), *opus quadratum* (blocos de pedra retangular), *opus latericum* (parede de tijolo), *opus caementicum* (uma mistura de argamassa com vários fragmentos de pedra e terracota) e *opus reticulatum* (pequenos blocos quadrados colocados em formação de diamante e apoiados por um núcleo em cimento). Ver GHERMANDI, Martino. I moderni e gli antichi Romani. *Costruire*, n. 58, p. 90-93, junho de 1988.

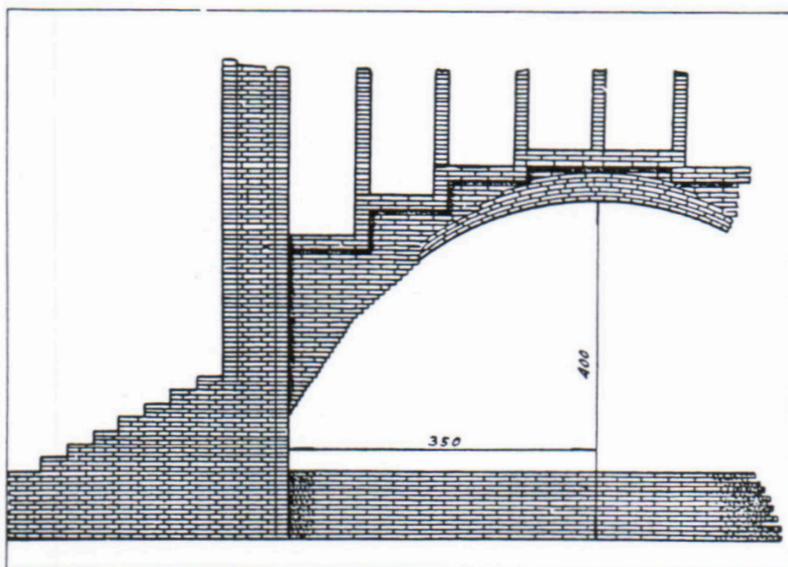
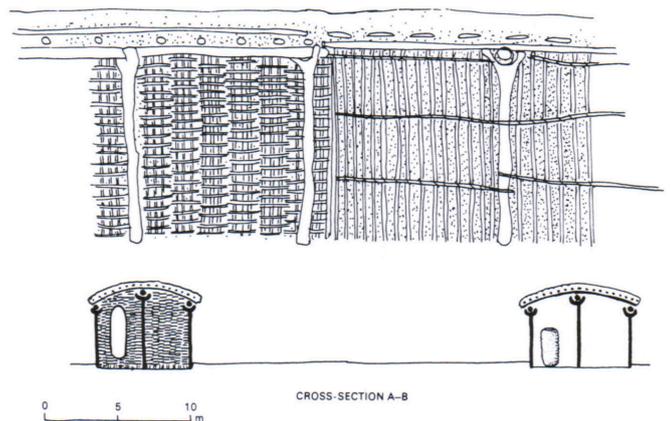
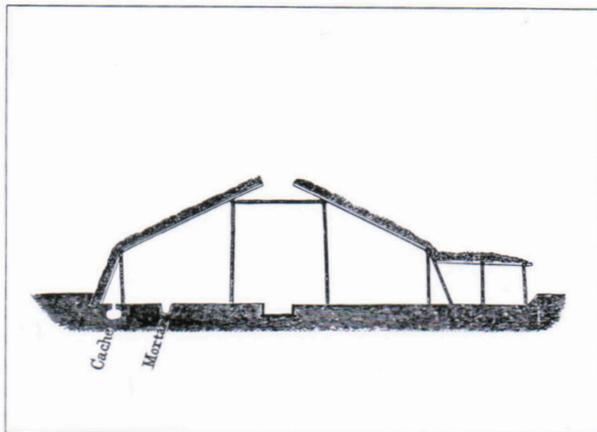


Figura 5
Antoni Gaudí, tijolo e abóbada catalã na Casa Vicens, Barcelona, 1878-1880

cais em tela cobrem uma ampla gama de expressões, de paredes de taipa primitivas, estucadas apenas no interior, como nas casas Gogo na Tanzânia (Figura 7), até tapetes-parede precisamente tecidos que delineiam o exterior da cabana do chefe, como encontramos na cultura Kuba. Além disso, de acordo com o clima, o costume e o material disponível, os respectivos papéis desempenhados pela forma tectônica e pela forma estereotômica variam consideravelmente, de modo que a moradia primitiva passa de uma condição em que a terraplenagem é reduzida às fundações pontuais, como nas bases de pedra da casa japonesa tradicional (Figura 8), para uma situação em que paredes estereotômicas são estendidas horizontalmente para se transformarem em pisos e tetos, feitos do mesmo material, embora reforçados por trabalhos de cestaria e gravetos (Figura 9). Alternativamente, a célula básica é coberta por uma abóbada do mesmo material, ambas as técnicas sendo igualmente prevalentes nas culturas norte-africanas, cicládicas e do Oriente Médio.



Figuras 6 e 7

Casa Mandan, tribo nativa norte-americana. Corte transversal; Casas Gogo na Tanzânia. Detalhe de paredes de taipa

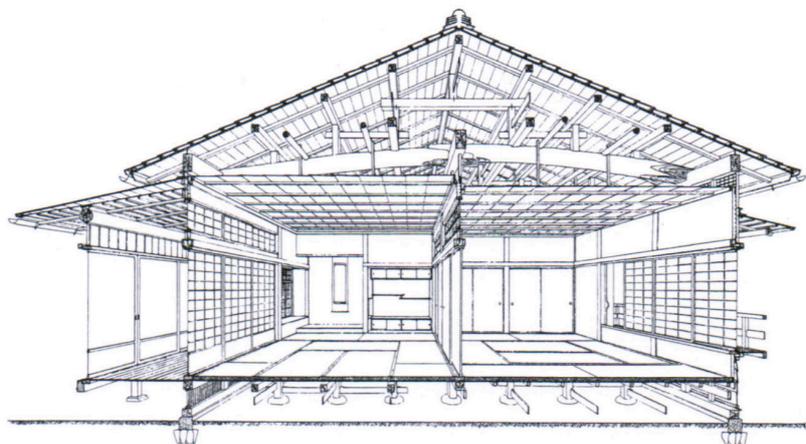


Figura 8
Casa tradicional japonesa de um pavimento

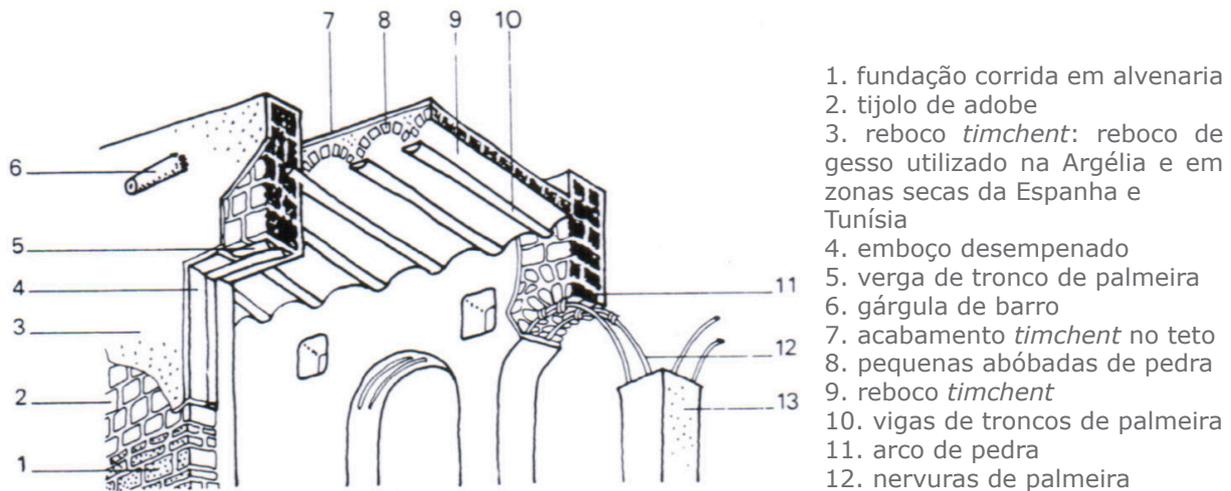


Figura 9
Construção tradicional das cidades do Vale de M'zab, Argélia

É característico de nossa era secular ignorarmos as associações cósmicas evocadas por esses modos dialógicamente opostos de construção; isto é, a afinidade da moldura (*frame*) estrutural com a imaterialidade do céu e a propensão da forma massiva não somente a gravitar em direção à terra, como também a se dissolver em sua substância. Tal como o arquiteto egípcio Hassan Fathy assinalou, isso é especialmente mais evidente em construções de tijolo de argila, onde as paredes tendem a se fundir com a terra assim que se tornam ruínas em desuso (Figura 9). Entretanto, a madeira não tratada é igualmente efêmera quando exposta aos elementos, em oposição à fundação de pedra bem assentada, que tende a perdurar no tempo e, conseqüentemente, marcar o terreno perpetuamente.¹⁵

Topografia

Ninguém argumentou mais persuasivamente quanto às implicações cosmogônicas da terraplenagem do que o arquiteto italiano Vittorio Gregotti, que, em 1983, escreveu:

O pior inimigo da arquitetura moderna é a ideia de espaço considerado unicamente em termos de suas exigências econômicas e técnicas, indiferentes à ideia do sítio.

[...] Através do conceito de sítio e do princípio de implantação, o ambiente se transforma (ao contrário) na essência da produção arquitetônica. Por esse ponto de vista, novos princípios e métodos podem ser vistos para o projeto. Princípios e métodos que dão primazia à localização em uma área específica. Este é um ato de conhecimento do contexto que surge de sua modificação arquitetônica. A origem da arquite-

1. fundação corrida em alvenaria
2. tijolo de adobe
3. reboco *timchent*: reboco de gesso utilizado na Argélia e em zonas secas da Espanha e Tunísia
4. emboço desempenado
5. verga de tronco de palmeira
6. gárgula de barro
7. acabamento *timchent* no teto
8. pequenas abóbadas de pedra
9. reboco *timchent*
10. vigas de troncos de palmeira
11. arco de pedra
12. nervuras de palmeira

¹⁵ É interessante notar que os japoneses conseguiram melhorar a durabilidade da madeira exposta utilizando facas de aplainamento (*yari-ganna*), que proporcionaram um acabamento à prova d'água sem aplicação de laca ou de verniz. Ver COALDRAKE, William H. *The Way of the Carpenter*. New York e Tokyo: Weatherhill, 1990, p. 87-88.

tura não está na cabana primitiva, na caverna ou na mítica "casa de Adão no Paraíso".

Antes de transformar um suporte em uma coluna, um teto em um tímpano, antes de colocar pedra sobre pedra, o homem colocou uma pedra no chão para demarcar um sítio no meio de um universo desconhecido: para considerá-lo e modificá-lo. Como em todo ato de avaliação, este requeria movimentos radicais e aparente simplicidade. Deste ponto de vista, só há duas atitudes importantes para o contexto. As ferramentas da primeira são a mimese, a imitação orgânica e a exibição de complexidade. As ferramentas da segunda são a avaliação das relações físicas, a definição formal e a interiorização da complexidade.¹⁶

¹⁶ Vittorio Gregotti, discurso à New York Architectural League, outubro de 1982, publicado em *Section A* 1, n. 1, fevereiro / março de 1983, p.8. A marcação do solo utilizando megalitos (literalmente "grandes pedras" em grego), isto é, com terraplenagem, dolmens e menires, parece ter sido devida a diferentes motivos cosmogônicos, desde a criação de relógios astronômicos, como em Carnac, até a canalização da "energia" da terra, como em Stonehenge. Este último parece ser similar à prática da geomancia na China, onde ajustes apotropaicos conhecidos como *feng shui* (vento e água) são praticados até hoje. Ver SERVICE, Alastair; BRADBURY, Jean. *Megaliths and their Mysteries*. London: Weidenfeld & Nicholson, 1979.

É difícil encontrar um exemplo moderno mais didático desta última do que o reconhecido trabalho magistral do arquiteto grego Dimitris Pikionis. Tenho em mente seu parque na colina de Filopapo, construído durante a segunda metade da década de 1950 em um sítio adjacente à Acrópole em Atenas (Figura 10). Nessa obra, como ressaltaram Alexander Tzonis e Liane Lefaivre, Pikionis criou um *continuum* topográfico do qual foram retirados quaisquer exibicionismos tecnológicos. Essa calçada serpenteante, atravessando um terreno ondulante e rochoso, constituiu, em es-



Figura 10
Dimitris Pikionis, Colina de Filopapo, Atenas, 1951-1957. Detalhe da pavimentação

sência, uma tapeçaria de pedra, ligada ao chão por uma pavimentação irregular corrida, mobiliada com assentos ocasionais e cravejada aqui e ali com signos icônicos.¹⁷ Colagem em vez de projeção, ela reinterpreta o *genius loci* como uma narrativa mítica, parte bizantina, parte pré-socrática, uma *promenade* a ser experimentada tanto pelo corpo quanto pela visão. Que isso tenha sempre sido central à sensibilidade de

¹⁷ Ver: LEFAIVRE, Liane; TZONIS, Alexander. *The Grid and the Pathway. Architecture in Greece*, n. 15, p. 176, 1981.

Pikionis é evidente em um ensaio de 1933, intitulado "A Sentimental Topography":

*Nós nos regozijamos no progresso de nossos corpos através da superfície irregular da terra e nosso espírito é alegrado pela interação sem fim das três dimensões que encontramos a cada passo [...]. Aqui, o chão é duro, pedregoso, íngreme, e o solo é quebradiço e seco. Lá, o chão é plano; a água surge de porções de musgo. Mais além, a brisa, a altitude e a configuração do terreno anunciam a proximidade do mar.*¹⁸

O trabalho de Pikionis comprova o fato de que a terraplenagem tende a transcender nossas percepções dadas sobre estética e função, porque aqui, a superfície do terreno é cineticamente experimentada através da marcha, ou seja, pela locomoção do corpo e o impacto sensual deste movimento no sistema nervoso como um todo. Há, além disso, como Pikionis nos lembra, a ressonância "acústica" do sítio enquanto o corpo negocia com sua superfície. Neste momento, é importante lembrar-se de "Experiencing Architecture", de Steen Eiler Rasmussen, e do notável capítulo intitulado "Hearing Architecture", no qual ele observa o caráter acústico quase imperceptível de toda forma construída.¹⁹ Rasmussen nos lembra que a reflexão ou absorção espacial do som afeta imediatamente nossa resposta psicológica a um dado volume, de modo que o achemos quente ou frio de acordo com sua ressonância particular ao invés de sua aparência. Efeitos psicoacústicos similares foram observados por Ulrich Conrad e Bernhard Leitner em um ensaio de 1985, no qual comentam sobre a aura espiritual evocada pelo tempo de reverberação do Taj Mahal e, um tanto coincidentemente, sobre a maneira como as formas vernaculares mediterrâneas parecem ser adequadas à articulação de certos ditongos e vogais e não de outros, com o resultado de que tais habitações se mostram inadequadas para as férias de pessoas que falam as línguas nórdicas.²⁰ Que até mesmo a integridade formal possa também depender, parcialmente, dos efeitos acústicos, é algo passível de confirmação no haras San Cristóbal, projeto de Luis Barragán realizado no subúrbio da Cidade do México em 1967, onde a piscina reflexiva central e o som de sua fonte d'água asseguram a unidade do conjunto.

Metáfora Corporal

A capacidade do ser de experimentar o ambiente corporalmente reitera a noção de imaginação corporal como antecipada pelo filósofo napolitano Giambattista Vico em seu "Scienza nuova", de 1730. Contra o racionalismo de Descartes, Vico argumentou que a linguagem, o mito e o costume são o legado metafórico

¹⁸ PIKIONIS, Dimitris. *A Sentimental Topography*. The Third Eye. Atenas, novembro - dezembro 1933, p. 13-17.

¹⁹ RASMUSSEN, Steen Eiler. *Experiencing Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1949, p. 224-225.

²⁰ CONRADS, Ulrich; LEITNER, Bernhard. Audible Space: Experiences and Conjunctures. *Daedalus*, n. 17, p. 28-45, 1985.

da espécie trazido à existência através da autorrealização de sua história, a partir das primeiras intuições derivadas das experiências primordiais do homem na natureza e no decurso do desenvolvimento cultural através das gerações. Em seu estudo de 1985, Michael Mooney tinha a dizer sobre a concepção do processo metafórico de Vico:

Em um momento de oratória inspiradora, Vico defendia que, quando a beleza de um conceito domina o espírito enquanto sua verdade impressiona a mente, ambos, locutor e ouvinte, são apanhados em um ímpeto de engenhosidade, cada um fazendo conexões que não haviam sido feitas anteriormente, seus espíritos fundidos no frescor da linguagem, suas mentes e, finalmente, suas vontades unificadas. Desta forma, aqui também, e analogamente, com certeza, a primeira fraca visão de Jove é um evento no qual o corpo, por meio da linguagem, se torna consciente, a poesia de um céu trovejante evocando, em resposta, a poesia de gigantes tornados homens, mudos de estarecimento.

O que ocorre é uma troca em metáfora, a imagem da providência em um céu trovejante passando para os corpos de homens estarecidos. O universo físico de deus artífice, ele mesmo um poema, por todo o lugar escrito em conceitos, se torna um poeta nos corpos de homens amontoados, doravante um criador de individualidade; a engenhosidade passiva do universo vem à vida na mente (mesmo que sem refinamento) e no espírito (mesmo que passional e violento) do homem, e o homem, estando ereto, transforma-se no artífice de sua própria existência.²¹

²¹ MOONEY, Michael. *Vico in The Tradition of Rhetoric*. Princeton: Princeton University Press, 1985, p. 214. Ver também: VENENE, Donald Phillip. *Vico's Philosophy of Imagination*. In: TAGLIACCOZZO, Giorgio et al. (Eds.). *Vico and Contemporary Thought*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1976.

O conceito de Vico sobre a constituição e a reconstituição do homem através da história é não somente metafórico e mítico, mas também corporal, no sentido de que o corpo reconstitui o mundo através de sua apropriação tátil da realidade. Isso é sugerido pelo impacto psicofísico da forma sobre nosso ser e nossa tendência de apreender a forma pelo tato à medida que, tateando, encontramos nosso caminho no espaço arquitetônico. Essa propensão foi destacada por Adrian Stokes ao discutir o impacto do tempo e do toque no desgaste da pedra.

O acabamento manual é o testemunho mais vívido da escultura. As pessoas tocam as coisas de acordo com seu formato. Um formato único se torna magnífico pelo toque perene. Porque a mão explora, completamente inconsciente, para revelar, para magnificar uma forma existente. A escultura perfeita necessita de sua mão para comunicar alguma pulsação e calor, para revelar sutilezas não percebidas pelo olhar, precisa de sua mão para realçá-la. A pedra usada, esculpida, exposta ao tempo, grava em seu formato concreto, de modo espacial, imediato e simultâneo, não somente as sinuosas passagens de dias e noites,

*a abertura e o fechamento dos céus em calor e chuva, mas também a sensibilidade, a vitalidade mesmo, que cada toque sucessivo comunicou.*²²

Que tal visão se coloque em total oposição a todas nossas mais recentes tentativas de impor à experiência cultural um caráter conscientemente distanciado e exclusivamente semiótico foi observado por Scott Gartner.

*A alienação filosófica do corpo em relação à mente resultou na ausência de uma experiência corporal em quase todas as teorias contemporâneas do significado na arquitetura. A ênfase excessiva na significação e referência na teoria arquitetônica levou a uma atribuição de significado como um fenômeno inteiramente conceitual. A experiência, no que diz respeito à a compreensão, parece reduzida ao tema do registro visual de mensagens codificadas – uma função da visão que bem poderia depender da página impressa e dispensar totalmente a presença física da arquitetura. O corpo, se é que ele sequer figura na teoria arquitetônica, é geralmente reduzido a um conjunto de necessidades e restrições que devem ser acomodadas por métodos de projeto ancorados em análise comportamental e ergonômica. Dentro desse enquadramento de pensamento, o corpo e sua experiência não participam da constituição e da realização do significado arquitetônico.*²³

A metáfora, ao invés de ser apenas um tropo linguístico ou retórico, constitui um processo humano pelo qual entendemos e estruturamos um domínio de experiência em termos de um outro, de tipo diferente.²⁴ Esse conceito certamente encontra-se por trás da caracterização do *Shintai* por Tadao Ando como um ser senciente que se realiza através do espaço vivido.

O homem articula o mundo através de seu corpo. O homem não é um ser dualista em que o espírito e o corpo são essencialmente distintos, mas um ser vivo corporal ativo no mundo. O "aqui e agora" em que este corpo distinto se coloca é o que é primeiramente dado como garantido e, subseqüentemente, um "lá" aparece. Através de uma percepção daquela distância, ou, melhor dizendo, a vivência daquela distância, o espaço circundante torna-se manifesto como uma coisa dotada de vários significados e valores. Como o homem tem uma estrutura física assimétrica, com um topo e uma base, uma esquerda e uma direita e uma frente e costas, o mundo articulado, por sua vez, naturalmente se transforma em um espaço heterogêneo. O mundo que aparece aos sentidos do homem e o estado de seu corpo se tornam, desta maneira, interdependentes. O mundo articulado pelo corpo é um espaço vívido e habitado.

O corpo articula o mundo. Ao mesmo tempo, o corpo é articulado pelo mundo. Quando "eu" percebo o concreto como algo frio e duro, "eu" reconheço o corpo como algo quente e macio. Assim, o corpo em sua relação dinâmica com o mundo se torna o shintai. É

²² STOKES, Adrian. The Stones of Rimini. In: _____. *The Critical Writings of Adrian Stokes*. v.1. London: Thames & Hudson, 1978, p. 183. Os ensaios sobre estética de Stoke são impregnados por constantes críticas à civilização industrial. Estas críticas abrangem um amplo espectro, desde uma apreciação da corporeidade autorreflexiva da civilização pagã, caracterizada "por um respeito pelo corpo com uma intensidade que não valorizamos em nós por muito tempo, por uma estarecida identificação entre existência e existência corporal (v. 2, p. 253), até a percepção da realidade táctica onipresente em Stoke, como manifesta na seguinte passagem: "As telhas do teto trazem outra qualidade de rugosidade iluminada: claro e escuro, diferentes planos, afirmam suas diferenças em clara igualdade sob o céu, como um objeto de textura variada que é agarrado e completamente envolvido pela mão [.]. "Utilizando o suave e o áspero como termos genéricos da dicotomia arquitetônica, consigo preservar melhor as noções tácteis e orais que são a base do visual" (v. 2, p. 243). Stokes considera todas as modificações da superfície da terra em termos corporais, e até mesmo maternas, evocando de maneiras diferentes a ideia arcaica da "mãe terra". Assim, vemos "pedra extraída, rocha cuidadosamente escavada e até a pedreira propriamente dita são como amor comparado com o ódio, o desperdício e o roubo que poderia ser atribuído à mineração" (v. 2, p. 248) e, em outro lugar no mesmo texto, "Enquanto a aragem enrugada e refresca a terra progenitora, o ancinho a amacia para a semente que produzirá nosso alimento" (v. 2, p. 241). *Smooth and Rough*, do qual todas as citações acima foram retiradas, foi escrito em Ascona em 1949. Próximo ao final deste estudo, Stoke atribui a um certo Dr. Hans Sachs o insight psicanalítico de que "o Mundo Antigo negligenciou a invenção das máquinas não por ignorância nem superficialidade. Tornou-as brinquedos para evitar a repugnância". (Ver SACHS, Hans. *The Creative Unconscious*. Cambridge: Sci-Art Publishers, 1942).

²³ Scott Gartner, manuscrito não publicado de uma aula apresentada para a Association of Collegiate Schools of Architecture, realizada em Washington no ano de 1990.

²⁴ JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987, p. 15.

²⁵ ANDO, Tadao. *Shintai and Space*. In: _____. *Architecture and Body*. New York: Rizzoli, 1988. Publicação sem numeração de página, editada pelos estudantes da Graduate School of Architecture, Planning and Preservation da Columbia University.

²⁶ Ver o clássico de Merleau-Ponty *Phenomenology of Perception*, publicado pela primeira vez em 1962. As citações aqui são da tradução de Colin Smith, de 1962: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phenomenology of Perception*. Tradução Colin Smith. New York: Humanities Press, 1962, p. 130-142:

"Movimento não é pensado como movimento e espaço físico não é espaço pensado ou representado [...]. Na ação da mão que é direcionada a um objeto, está contida a referência para o objeto, não como um objeto representado, mas como

*somente o shintai, neste sentido, que constrói ou entende a arquitetura. O shintai é um ser senciente que reage ao mundo.*²⁵

Esse conceito equivale a argumentos similares de Schmarsow e, posteriormente, de Merleau-Ponty,²⁶ particularmente à tese de Schmarsow de que nosso conceito de espaço é determinado pela progressão frontalizada do corpo através do espaço em profundidade. Conotações espaço-corporais similares são evidentes na dissertação de Adolphe Appia sobre a interação entre o corpo e a forma no palco, no trabalho "L'Oeuvre d'art vivant", de 1921.²⁷ Uma consciência fenomenológica similar é evidente também na Prefeitura de Säynätsalo, de Alvar Aalto (1952), onde, desde a entrada da sala do conselho, o sujeito encontra uma sequência de experiências táteis contrastantes (Figura 11). Assim, a partir da massa estereotômica e da relativa escuridão da escada de entrada (Figura 12), onde a sensação de clausura é aumentada pela tutilidade dos degraus de tijolos, entra-se na luz brilhante da sala do conselho, cujo telhado de madeira é suportado por treliças em formato de ventilador que se espalham na direção superior para suportar vigas escondidas sobre um teto assoalhado. A sensação de chegada ocasionada por essa manifestação tectônica é reforçada por várias sensações não apreendidas pela retina, desde o cheiro de madeira polida até o piso que se flexiona sob o peso das pessoas, em conjunto com a desestabilização geral do corpo enquanto se entra em uma superfície extremamente polida.

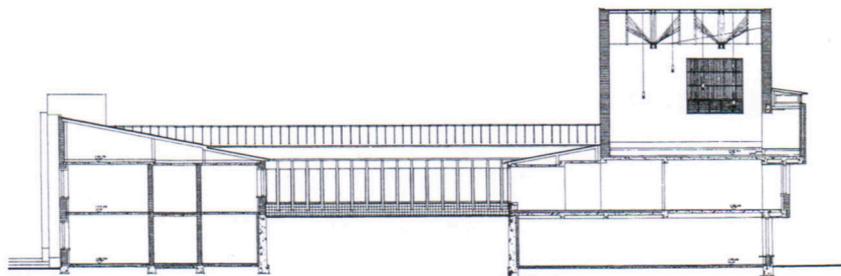
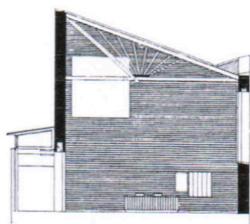
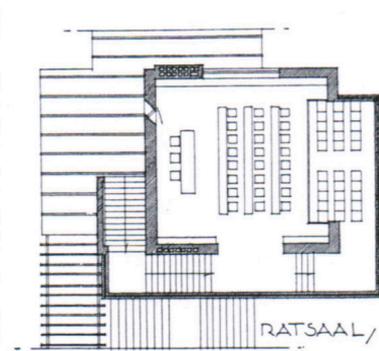


Figura 11

Alvar Aalto, Prefeitura de Säynätsalo, 1949-1952. Planta, corte da sala do conselho e corte longitudinal

essa coisa altamente específica na qual projetamos a nós mesmos [...]. Devemos, então, evitar dizer que nosso corpo está no espaço ou no tempo. Ele habita espaço e tempo [...]. Mobilidade é a esfera primária na qual inicialmente o significado de todas as significações (der Sinn aller Signifikation) é engendrado no domínio do espaço representado".

Etnografia

A teoria tectônica de Semper estava profundamente enraizada na ciência emergente da etnografia. Como Siegfried Gideon depois dele, Semper procurou refundamentar a prática da arquitetura no que Gideon chamaria de "o eterno presente", em seu estudo de 1964 com este título. Essa busca por uma origem atempo-



Figura 12

Alvar Aalto, Prefeitura de Säynätsalo, 1949-1952. Escada para a sala do conselho

ral é diretamente evocada na introdução de "Der Stil" onde, de modo estranhamente reminiscente a Vico, Semper escreve sobre o vetor cosmogônico como um impulso arcaico continuamente mutante através do tempo (Figura 13).

Cercado por um mundo repleto de maravilhas e forças, cujas leis o homem pode intuir, pode querer entender, mas nunca decifrar, as quais o alcançam somente em poucas harmonias fragmentárias e que mantêm sua alma em um contínuo estado de tensão não resolvida, ele mesmo evoca a falta de perfeição em jogo. Ele se torna um pequeno mundo no qual a

Em outro lugar, Merleau-Ponty escreve sobre um organista tocando um instrumento pouco familiar: "Não há lugar para nenhuma 'memória' da posição das pausas, e não é no espaço objetivo que o organista atua de fato. Na realidade, seus movimentos durante os ensaios são gestos consagratórios; eles traçam vetores eficientes, descobrem fontes emocionais e criam um espaço de expressividade conforme o movimento do águare delimita o templo".

É interessante notar que Sigfried Giedion também abordaria o papel significativo do corpo, não somente o corpo do edifício, mas também o corpo pelo qual o edifício é vivido. Ver GEOGIADIS, Sokratis. Giedion, il símbolo e il corpo. *Casabella*, n. 599, p. 48-51, março de 1993.

27 "Imaginemos um pilar vertical quadrado que é nitidamente definido por ângulos retos. Este pilar sem base descansa nos blocos horizontais que formam o chão. Isto cria uma impressão de estabilidade, de poder para resistir. Um corpo se aproxima do pilar; pelo contraste entre o movimento deste corpo e a tranquila imobilidade do pilar, nasce uma sensação de vida expressiva que nem o corpo sem o pilar, nem o pilar sem o corpo seriam capazes de evocar. Além do mais, as sinuosas e arredondadas linhas do corpo diferem essencialmente das superfícies planas e ângulos do pilar, e esse contraste é expressivo em si mesmo. Agora, o corpo toca o pilar, cuja imobilidade oferece a ele suporte sólido; o pilar resiste; ele é ativo. A oposição, então, criou vida na forma inanimada; o espaço se tornou vivo." Adolphe Appia, como citado em FUERST, Walter René; HUME, Samuel J. *Twentieth Century Stage Decoration*. v.1. New York: Dover, 1967, p. 27.

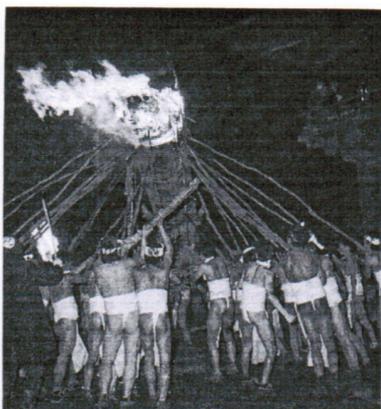
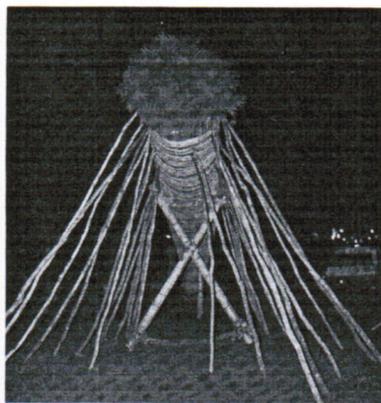


Figura 13
Noite do Ogro na virada do ano,
Kyushu. Ritual de levantamento
e queima da *hashira*

²⁸ SEMPER, Gottfried. Introdução: Style in the Technical and Tectonic Arts. In: _____. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Tradução Harry Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 196.

lei cósmica é evidente dentro de rígidos limites, porém completa em si mesma e perfeita a este respeito; neste jogo, o homem satisfaz seu instinto cosmogônico.

Sua fantasia cria essas imagens ao mostrar, expandir e adaptar a sua vontade às cenas individuais da natureza a seu dispor, tão ordenadamente arranjadas que ele acredita poder discernir no evento singular a harmonia do todo e, por breves momentos, ter a ilusão de escapar da realidade. Na verdade, essa fruição da natureza não é muito diferente da fruição da arte, tal como a beleza da natureza [...] é associada à beleza geral da arte como uma categoria inferior.

Entretanto, essa fruição artística da beleza da natureza não é, de modo algum, a mais ingênua ou a mais precoce manifestação do instinto artístico. Pelo contrário, o último não está desenvolvido no homem simples e primitivo, uma vez que ele já se deleita com a lei criativa da natureza enquanto ela brilha através da realidade na sequência rítmica dos movimentos de tempo e espaço, é também encontrada na guirlanda, no cordão de miçangas, no pergaminho, na dança circular e no tom rítmico que a assiste, no ritmo da remada, e daí por diante. Estes são os princípios originários a partir dos quais a música e a arquitetura cresceram; ambas são as artes mais elevadas, puramente cósmicas e não imitativas, a cujo apoio normativo nenhuma outra arte pode renunciar. ²⁸

Embora não possamos insistir aqui sobre todas as evidências etnográficas que possam ser invocadas em apoio da tese de Semper, ainda assim, vou citar dois exemplos que demonstram a maneira pela qual dois modos básicos de construção, a massa compressiva e a moldura (*frame*) tensionada, têm sido implementadas através do tempo de tal modo a criar um mundo da vida que é cosmogonicamente codificado.

O primeiro exemplo vem do estudo de Pierre Bourdieu, de 1969, da casa Berbere, no qual ele demonstra como o todo o domínio é organizado em termos de deslocamentos transversais e do acabamento material de tal modo a distinguir as partes *superior/seca/humana* da *inferior/úmida/animal* da habitação (Figura 14). No eixo transversal oposto, o mesmo espaço é ordenado em torno de uma entrada principal, invariavelmente orientada para o leste e para um tear que, ao se posicionar em oposição à porta aberta e ao sol nascente, é analogicamente visto como o sol interior. Na base desses eixos cósmicos cruzados, a casa e suas cercanias são divididas em uma hierarquia homológica na qual cada valor é contrabalançado por seu oposto. Consequentemente, os atributos do mundo exterior são invertidos no interior; a parede sul do exterior se transforma na parede "norte" do interior, e assim por diante.

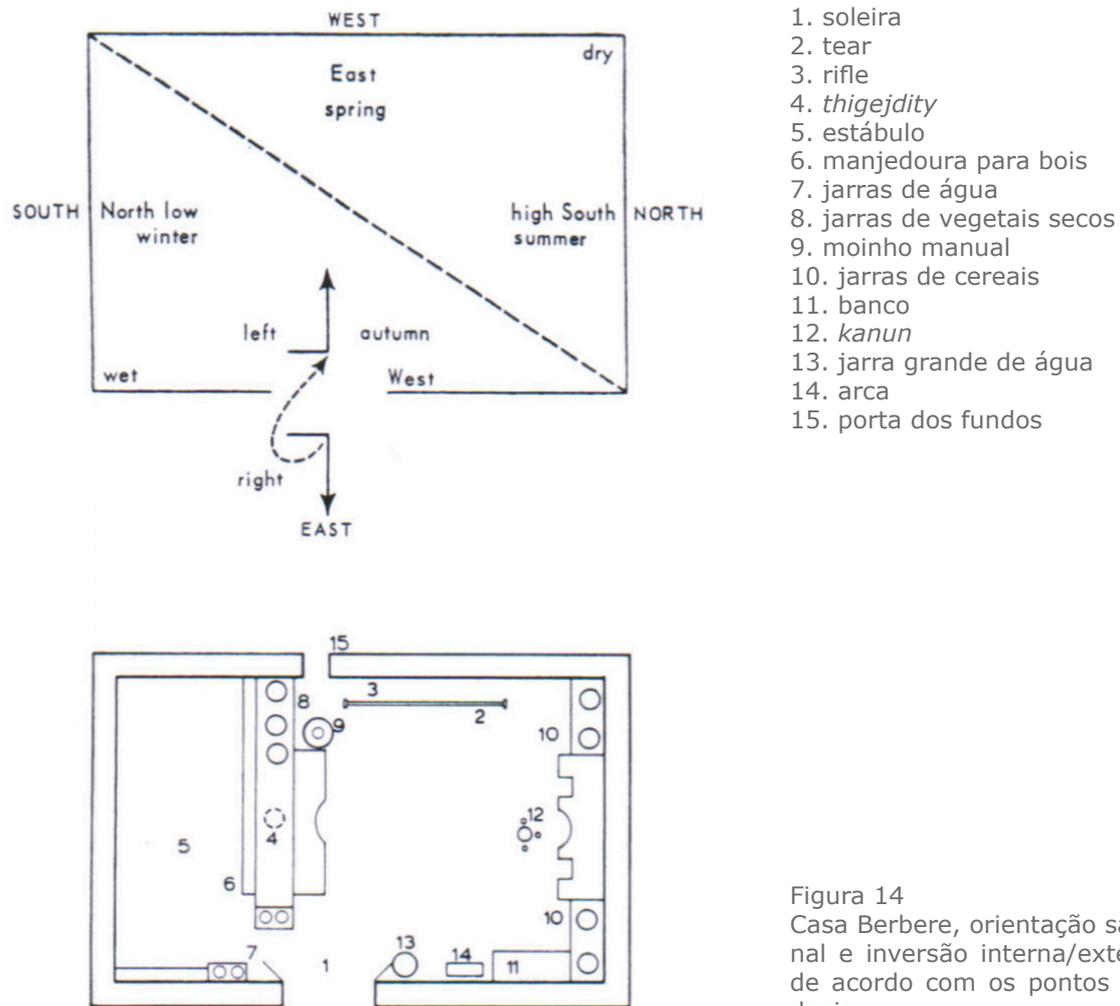


Figura 14
Casa Berbere, orientação sazonal e inversão interna de acordo com os pontos cardeais

Associado ao alvorecer, à primavera, à fertilidade e ao nascimento, o tear, perante a parede "leste" interior, é considerado o local feminino de honra e é visto como o nexo espiritual da moradia. É equilibrado pelo objeto masculino de honra, designadamente o rifle, que está disposto perto do tear. Que o sistema simbólico seja reforçado pela construção propriamente dita, é confirmado pelo testemunho de Bourdier:

Em frente à parede oposta à porta encontra-se o tear. Esta parede é normalmente designada pelo mesmo nome que a parede externa frontal que dá para o pátio (tasga), ou então a parede do tear ou parede oposta, uma vez que quem entra está oposto a ela. A parede oposta a essa é chamada de parede da escuridão, ou do sono, ou da donzela, ou da tumba [...]. Pode-se sentir tentado a dar explicações estritamente técnicas para essas oposições, uma vez que a parede do tear [...] recebe a maior parte da iluminação e o estábulo marcado em pedra se encontra, de fato, situado em um nível mais baixo que o resto. A razão dada para isso é que a casa é mais frequentemente construída perpendicularmente com suas linhas de contorno a fim de facilitar o fluxo de esterco líquido e da água suja. Vários indícios sugerem, entretanto, que estas

oposições são o centro de todo um conjunto de oposições paralelas, cuja necessidade nunca é completamente devida a imperativos técnicos ou requisitos funcionais. Em adição a tudo isso, no centro da parede divisória, entre a "casa dos seres humanos", posiciona-se o pilar principal, suportando a viga mestra e toda a estrutura da casa. Agora, essa viga mestra que conecta as arestas e espalha a proteção da parte masculina para a parte feminina da casa [...] é identificada explicitamente com o dono da casa, enquanto o pilar principal sobre o qual ela se apoia, que é um tronco ou uma árvore bifurcada, [...] é identificado com a esposa [...] e seu entrelaçamento representa o ato da união física. ²⁹

²⁹ BOURDIEU, Pierre. The Berber House or the World Reversed. *Social Science Information* 9, n. 2, 1969, p. 152. Ver também: POUILLON, Jean; MARANDA, Pierre (Eds.). *Échanges et communications: Mélanges offerts à Claude Lévi-Strauss à l'occasion de son 60 anniversaire*. Paris e The Hague: Mouton, 1970.

Em seguida, Bourdieu mostra como este mesmo sistema simbólico difere categoricamente entre as partes superior e inferior da casa; ou seja, entre o estábulo enterrado e marcado em pedra, considerado como um espaço de escuridão, fertilidade e relacionamento sexual e o espaço superior seco, iluminado pela presença humana, com acabamento de esterco de vaca polido.

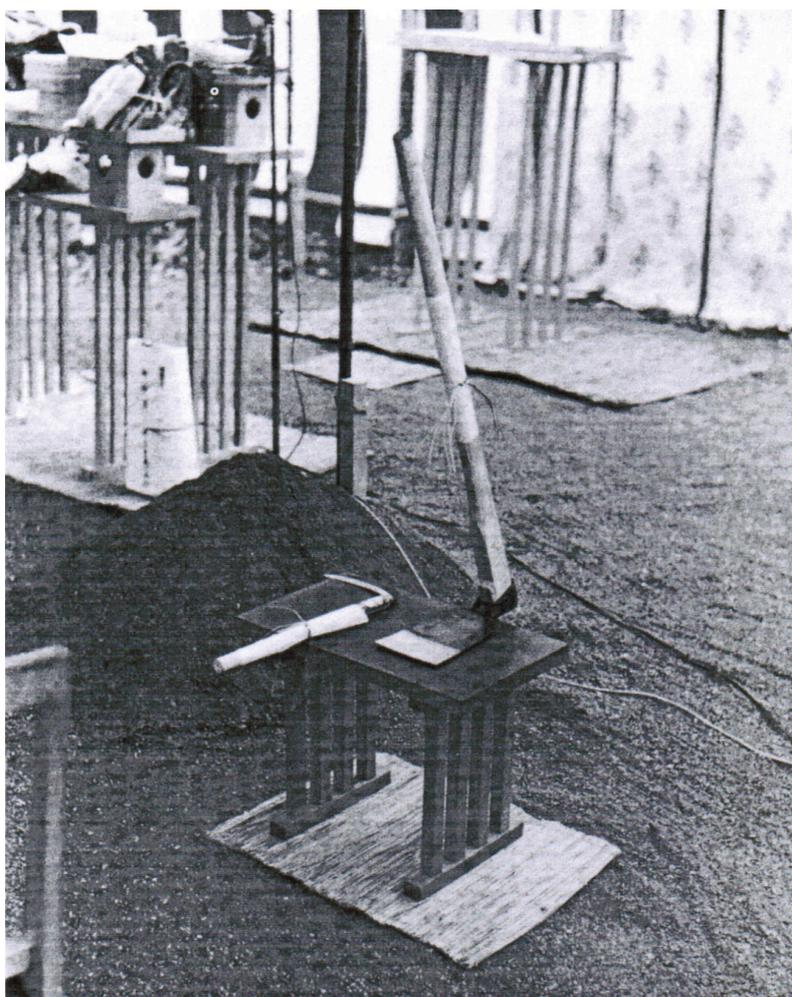


Figura 15
Ferramentas ritualísticas expostas no decurso de uma cerimônia xintoísta de inauguração

Nosso segundo exemplo é retirado da cultura japonesa, na qual a tecelagem e a costura emergem de tempos arcaicos como os elementos primários em meio a rituais de renovação agrária que ainda sobrevivem em todo o país (Figura 15). Em um ensaio sobre esses rituais, Gunter Nitschke mostra como os rituais japoneses de posse da terra e agricultura são invariavelmente iniciados por símbolos amarrados ou atados por nós, conhecidos genericamente como *musubi*, derivado de *musubu*, amarrar (Figura 16).³⁰ Nitschke argumenta que a construção/amarração como atividade cíclica tem prioridade sobre a religião na criação arcaica da ordem que emerge do caos, citando como evidência a

³⁰ NITSCHKE, Gunter. *Shime: Binding/Unbinding*. *Architecture Design*, n. 44, p. 747-791. Etimologicamente, *shime* significa sinal, originando o termo *shime-nawa*, que significa *sign-rope* (corda simbólica). O termo *musubu* significa, literalmente, ligar, e *musubi* é o termo para nó. Nitschke escreve: "O nome dessa marca central de ocupação, o *Shime*, foi transferido e usado para o terreno ocupado, a *shima*, por um lado e, por outro, pela corda de demarcação, *Shime-nawa*. E mais tarde, assim argumentamos, esse mesmo termo, *Shima*, foi usado para uma

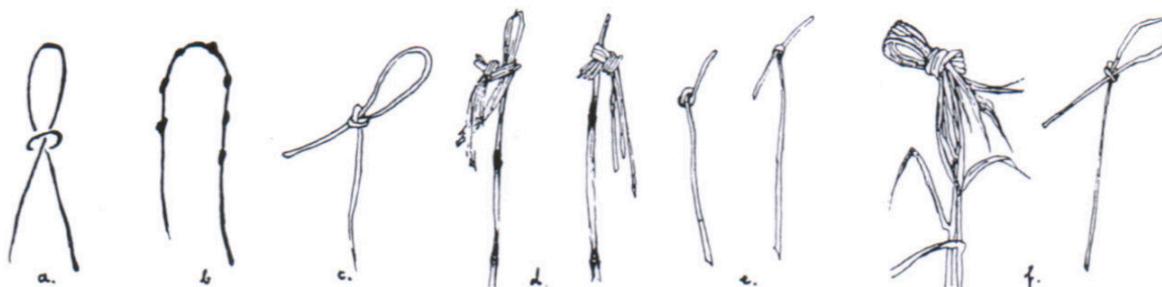
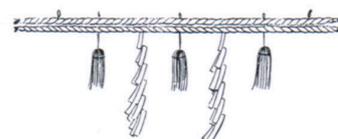


Figura 16 (acima)

Musubi. Nó de palha japonês utilizado como marcador de terra e do domínio de terra comparado com a configuração da escrita ocidental

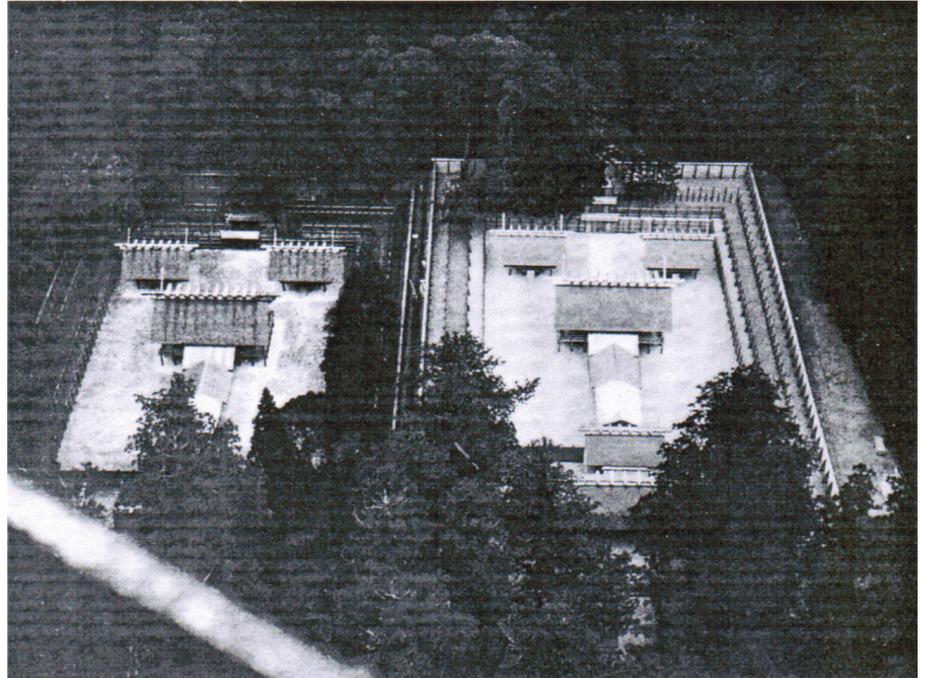
Figura 17 (à esquerda)

Shime-nawa. Corda de palha de arroz, símbolos apotropaicos e talismãs da cultura xintoísta



origem etimológica da palavra religião no verbo latino *ligare*, ligar. Em contraste com a tradição monumental do Ocidente, com sua dependência da permanência relativa da massa estereotômica, o mundo arcaico japonês foi simbolicamente estruturado por materiais tectônicos efêmeros, capim entrelaçado, ou cordas de palha de arroz conhecidas como *shime-nawa*, literalmente "cordas amarradas" (Figura 17), ou, mais elaboradamente, por pilares amarrados de bambu e junco, chamados *hashira* (Figura 18). Como Nitschke e outros demonstraram, esses dispositivos prototectônicos Shinto exerceram uma influência decisiva na evolução da arquitetura sagrada e doméstica japonesa através de suas várias encarnações, desde os mais remotos santuários Shimmei, datados do século I, até as versões *shoin* e *chaseki* das construções Heian de madeira do século XVII. Devido à relativa perecibilidade da madeira sem tratamento, as estruturas honoríficas japonesas estiveram, em todos os lugares, submetidas à reconstrução cíclica, sendo a instância mais famosa os recintos monumentais Naiku e Geku em

ilha, um pedaço de terra ganhado do mar [...]. Nos deparamos com um incrível processo paralelo de significação humana na família das palavras alemãs *Mark*, *Marke* e *Marken*; originalmente, *Mark* não significava os limites de um pedaço de terra, mas sim a maneira como sua ocupação foi marcada" (p. 756). Ver também, do mesmo autor: NITSCHKE, Gunter. *Shime: Building, Binding and Occupying*. *Daidalos*, n. 29, p. 104-116, setembro de 1988.



Figuras 18 e 19

Típica *hashira* utilizada em cerimônia japonesa de renovação agrícola; Santuário Naiku, Ise. Os dois *temini* lado a lado; um em uso e o outro desativado

Ise, que, com seus edifícios anexos, são reconstruídos na sua totalidade a cada vinte anos. Nessas ocasiões, um novo santuário é construído no sítio adjacente ao do santuário antigo, ficando este inativo pelo período subsequente de vinte anos (Figura 19).

Além das evidentes diferenças entre construções estereotômicas e tectônicas na cultura arcaica da construção, dois fatores comuns podem ser verificados em ambos os exemplos. O primeiro é a primazia dada à tecelagem como um agente criador de lugar nas chamadas culturas primitivas; o segundo é a presença universal de uma atitude não linear com relação ao tempo que garante, por assim dizer, a renovação cíclica de um eterno presente. Esta percepção sazonal pré-moderna da temporalidade reflete-se no fato de que, há menos de um século e meio atrás, o dia japonês não era dividido em vinte e quatro horas.³¹ Ao invés disso, era dividido em seis períodos iguais cujas durações variavam de acordo com as estações do ano. Mesmo depois que foram importados no século XVI, relógios ocidentais tinham de ser mecanicamente ajustados para se adaptarem ao antigo sistema de tempo.

Confirmando a preeminência que Semper daria aos têxteis como o primeiro ofício cosmogônico, as práticas japonesas de construção e de criação de lugar parecem ter estado interconectadas através da histó-

³¹ Ver: ROBERTSON, J. Drummond. *Japanese clocks. The Evolution of Clockwork*. London: Cassel, 1931, p. 217-287, em particular o capítulo 3, sobre relógios japoneses. Depois da introdução dos relógios mecânicos ocidentais no Japão no início do século XVII, os japoneses começaram a fazer, por conta própria, relógios mecânicos capazes de marcar tempos variados. A duração do dia e da noite variava no Japão, assim como em outros lugares, de acordo com as estações, um problema que os japoneses solucionaram em termos mecânicos incluindo um balanço duplo e escape que, por meio de ajustes, compensavam mutuamente as variações na respectiva duração dos dias e noites. Isto significava, naturalmente, que o incremento de uma hora não era constante ao longo do ciclo sazonal.

ria. Por consequência, possivelmente em maior grau do que em outras culturas, formas metalinguísticas e ritmos espaço-temporais estão ligadas ao ato de construir no Japão. Que essa cultura esteja literal e completamente tecida é ainda mais substanciada pela inter-relação de encaixe de cada elemento concebível da casa tradicional japonesa, da construção de tatame padronizado trançado em palha de arroz (Figura 20) aos métodos de construção modular *kyo-ma* e *inka-ma*.³²

32 Para uma descrição detalhada desses métodos, ver: ENGEL, Heino. *Measure and Construction of Japanese House*. Rutland: Vermont, e Tokyo: Tuttle, 1985, p. 36-42.

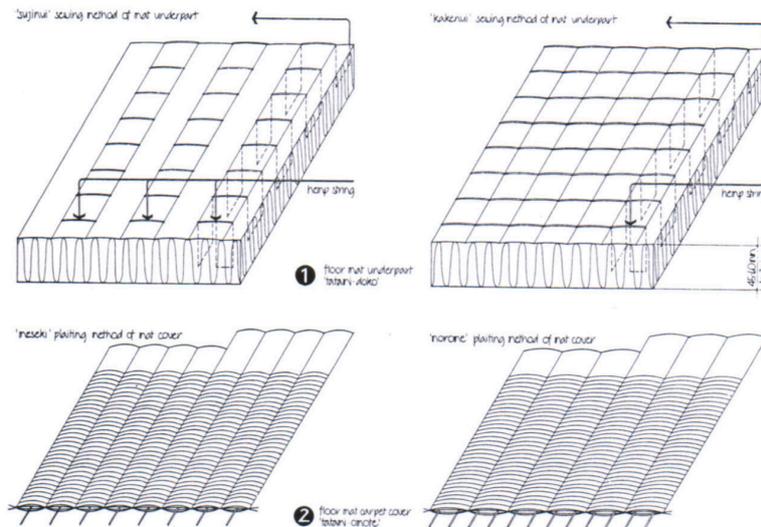


Figura 20

Diagrama mostrando métodos típicos de construção de tatame

Representativo versus Ontológico

O conceito de espaço transicional em camadas, como aparece na arquitetura tradicional japonesa (Figura 21), pode ser relacionado indiretamente à distinção que Semper traça entre os aspectos *simbólicos* e *técnicos* da construção, uma distinção que eu tenho tentado relacionar aos aspectos *representativos* e *ontológicos* da forma tectônica: isto é, a diferença entre a pele, que representa o caráter composto da construção, e o núcleo de uma edificação, que é simultaneamente tanto sua estrutura fundamental como sua substância. Essa diferença encontra uma reflexão mais articulada na distinção que Semper faz entre a natureza *ontológica* da terraplenagem, da moldura e da cobertura e a natureza mais *representativa* e simbólica do braseiro e da parede de vedação. Do meu ponto de vista, essa dicotomia deve ser constantemente rearticulada na criação da forma arquitetônica, uma vez que cada tipo de construção, técnica, topografia e circunstância temporal promove uma condição cultural diferente. Como sugeriu Harry Mallgrave,

Semper permaneceu de alguma forma indeciso quanto à relativa expressividade da estrutura e do revestimento, hesitando entre a expressividade simbólica da construção como uma coisa propriamente dita – racionalmente modulada de um ponto de vista técnico e estético – e uma elaboração simbólica do revestimento independentemente de sua estrutura subjacente. De acordo com essa última rubrica, o revestimento é concebido como um meio predominantemente decorativo ou metalinguístico para realçar a forma de modo a representar seu status ou valor latente. Malgrave postula uma reconciliação dessa divisão na qual primeiramente o simbólico (o representativo) e posteriormente o construtivo (o ontológico) são alternativamente revelados e encobertos. Ele escreve:

Konrad Fiedler, em um ensaio de 1878 que teve como ponto de partida a teoria de Semper, sugeriu que se despisse a arquitetura antiga para explorar, nas obras modernas, a possibilidade puramente espacial da parede. Essa sugestão foi aceita e amplamente desenvolvida por August Schmarsow em uma palestra em 1893, na qual ele especificamente rejeitava os atributos decorativos da "arte do vestir" (Bekleidungskunst) em favor da capacidade abstrata da arquitetura de "criar espaço" (Raumgestalterin). A história da arquitetura deverá ser analisada agora como uma "percepção do espaço" (Raumgefühl). A proposta de Schmarsow foi efetivamente canonizada pelo arquiteto holandês Hendrik Berlage em sua importante palestra de 1904, na qual definiu arquitetura como a "arte da delimitação espacial". No adendo que anexou à publicação de sua palestra, Berlage argumentava que a natureza da parede era a planaridade da superfície, e que tais partes construtivas como o pilar e capitéis deveriam ser assimilados à parede sem articulações. O mascaramento figurativo da realidade, de Semper, é transposto na concepção de Berlage como uma máscara literal na qual a ornamentação da superfície, os materiais e os componentes estruturais representam, por assim dizer, seus próprios papéis construtivos e não construtivos como decoração da superfície.³³

³³ MALLGRAVE, Harry. Introduction. In: SEMPER, Gottfried. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Tradução Harry Mallgrave e Wolfgang Herrmann. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 42.

³⁴ LOOS, Adolf. *Spoken into the Void: Collected Essays 1897-1900*. Cambridge: MIT Press, 1982. p. 66-69.

Esse diálogo entre o construtivo e o não construtivo seria negado por Adolf Loos em sua interpretação um tanto parcial da *Bekleidungslehre* de Semper, o que poderia explicar por que estrutura e construção exercem um papel tão insignificante em sua arquitetura. Em seu ensaio de 1898 intitulado "Das Prinzip der Bekleidung" ("The Principle of Cladding"), Loos enfatiza a primazia do revestimento sobre todas as outras considerações.³⁴ Mesmo assim, ele ainda insiste na autenticidade do material, de modo que, contrariamente à prática da Renascença, ele argumenta contra o uso de estuque para imitação da pedra ou, ainda mais ironicamente, contra a "granulação" da madeira de modo que parecesse de maior qualidade. A habi-

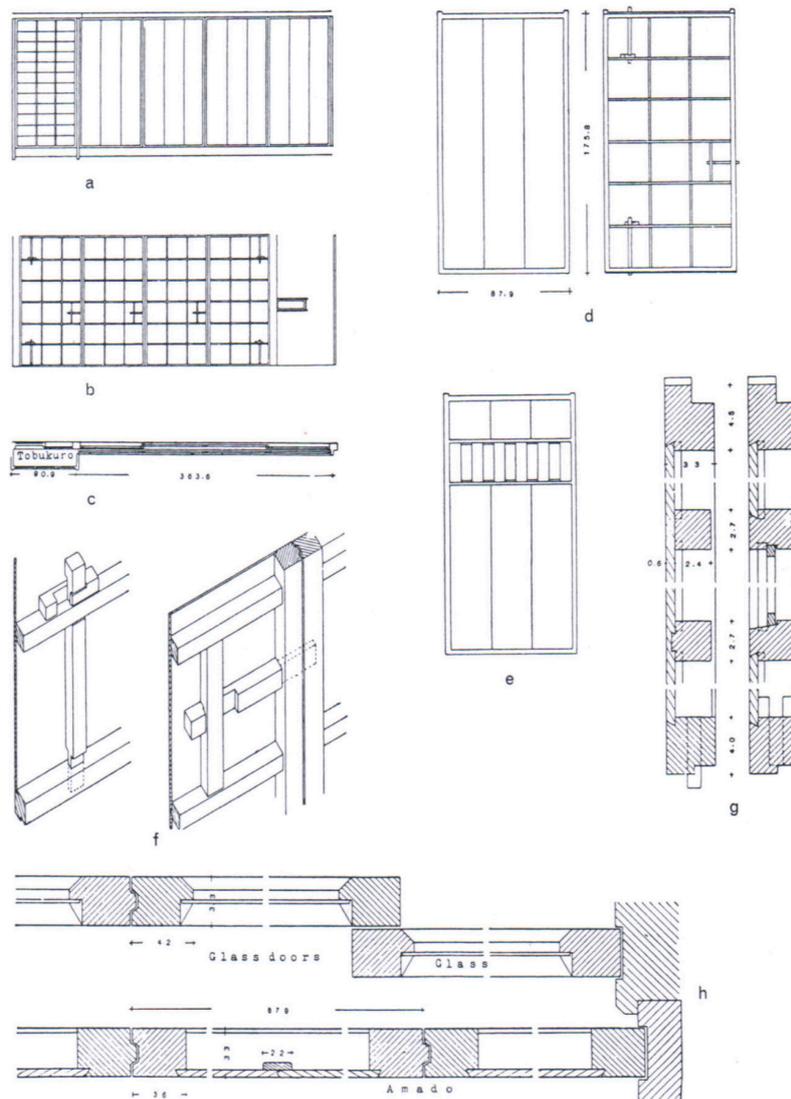


Figura 21
Detalhes tradicionais e modernos de divisórias deslizantes de madeira amado.

tual aplicação de revestimento de mármore em placas finas, como fazia Loos, por ser este o papel de parede mais barato do mundo, uma vez que nunca precisaria ser substituído, levou-o a afastar-se, como seu trabalho sugeriria, da preocupação inicial de Semper com a articulação entre a moldura (*frame*) e seu preenchimento. Como a retórica dissimulada do *Gesamtkunstwerk* a que tanto se opunha, Loos abraçou uma estratégia atectônica na qual seu *Raumplan* espacialmente dinâmico nunca poderia ser claramente expresso em termos tectônicos. De fato, esse mascaramento do verdadeiro tecido, de modo que sua substância não possa ser discernida, é talvez o único atributo comum a Loos e seu rival, o arquiteto secessionista Josef Hofmann. O fato de que Loos reverenciava a tradição faz essa afinidade ainda mais paradoxal, particularmente

³⁵ Ver: SCHMUTZLER, Robert. *Art Nouveau*. New York: Abrams, 1962, p. 273-274: “Na Art Nouveau tardia, a vida biológica e o dinamismo dão lugar a uma calma rígida. As proporções ainda são diretamente relacionadas àquelas da alta Art Nouveau, e as formas rudimentares das antigas curvas estão igualmente presentes por toda parte. Mas nós podemos nos perguntar se, entre a rígida e geométrica Art Nouveau tardia e a organicamente animada Alta Art Nouveau, uma relação profunda não fora expressa em uma nostalgia comum pelo estado primitivo. O sentimento de desconforto produzido pela cultura em Freud, a sedução da música e da decoração desenvolvida em música, a atração pelo caos criado pela fusão geral das forças da vida – não seria o rigor da Art Nouveau tardia entendido como uma necessária fase final de toda esta nostalgia secreta, de fato como uma ‘urgência, em toda a vida animada, em retornar à condição mais primitiva’, até mesmo para a matéria inanimada da pedra cristalina?”.

³⁶ Ver: KÉPES, Gyorgy (Ed.). *Structure in Art and in Science*. New York: Braziller, 1965, p. 89-95. Ver também SEKLER, Eduard Franz. *Structure, Construction and Tectonics*. Connection: Visual Arts at Harvard, mar. 1965, p. 3-11. Para mais referências ao tectônico em estudos críticos americanos, ver ANDERSON, Stanford. *Modern Architecture and Industry: Peter Behrens, the AEG and Industrial Design*. Oppositions, n. 21, jun./ago. 1980, p. 83. A partir da obra *Die Tektonik der Hellenen*, de Karl Bötticher, Anderson observa que a tectônica se refere “não apenas à atividade de fazer uma construção materialmente apropriada que responde a certas necessidades, mas sim à atividade de fazer dessa construção uma forma de arte”. Nesta definição, a “forma funcionalmente adequada deve ser adaptada de modo a expressar sua

porque a aura de tradição que emanava de seu revestimento em mármore servia tanto para esconder como para revelar a dura realidade que se estendia para além dos limites da casa burguesa. Ao mesmo tempo, como Mallgrave destaca, a rejeição a Semper como positivista, feita por Peter Behrens em 1910, se mostraria bastante decisiva para a cultura da construção moderna, já que, fortemente influenciadas pela contra-tese de Alois Riegl, as preocupações centrais de arquitetos alemães se direcionarão do tectônico para o atectônico abstrato, beirando o gráfico e, desta forma, contribuindo para a transformação que Robert Schmutzler chamará de cristalização do Jugendstil.³⁵

Tectônico / Atectônico

Em um ensaio de 1973, intitulado “Structure, Construction, and Tectonics”, Eduard Sekler definiu a tectônica como certa expressividade surgida pela resistência estática da forma construtiva, de tal modo que a expressão resultante não poderia ser explicada apenas em termos da estrutura ou da construção.³⁶ Em seguida, Sekler mostrou como combinações de estrutura e construção similares poderiam se tornar a ocasião para uma sutil variação de expressão, como nos variados detalhes de canto que aparecem nos trabalhos americanos de Mies van der Rohe. Então, ele observou que uma dada expressão pode variar, seja com a ordem da estrutura ou com o método de construção, citando como exemplo os arcobotantes ocultos do Barroco. Entretanto, quando estrutura e construção parecem ser mutuamente interdependentes, como, por exemplo, no Palácio de Cristal de Paxton, de 1851, o potencial tectônico do todo parece derivar da eurtmia de suas partes e da articulação de suas juntas. Mesmo aqui, contudo, pode-se dizer que a capacidade estática e a forma representativa divergem, embora imperceptivelmente, uma vez que as colunas de Paxton, de ferro, modulares e pré-fabricadas com diâmetro padronizado, acabam sustentando cargas diferentes pela variação da espessura de suas paredes.

Em um ensaio subsequente sobre o trabalho magistral de Josef Hoffman, a Casa Stoclet, construída em Bruxelas em 1911 (Figura 22), Sekler introduziria o contra conceito de *atectônico*, manifestado, neste caso, na implantação de molduras em formato de cabos utilizadas em todo o edifício.

Nos cantos ou em quaisquer outros locais de junção onde duas ou mais dessas molduras paralelas se juntam, o efeito tende à negação da solidez dos volumes construídos. Persiste uma sensação de que as paredes não foram construídas em uma construção

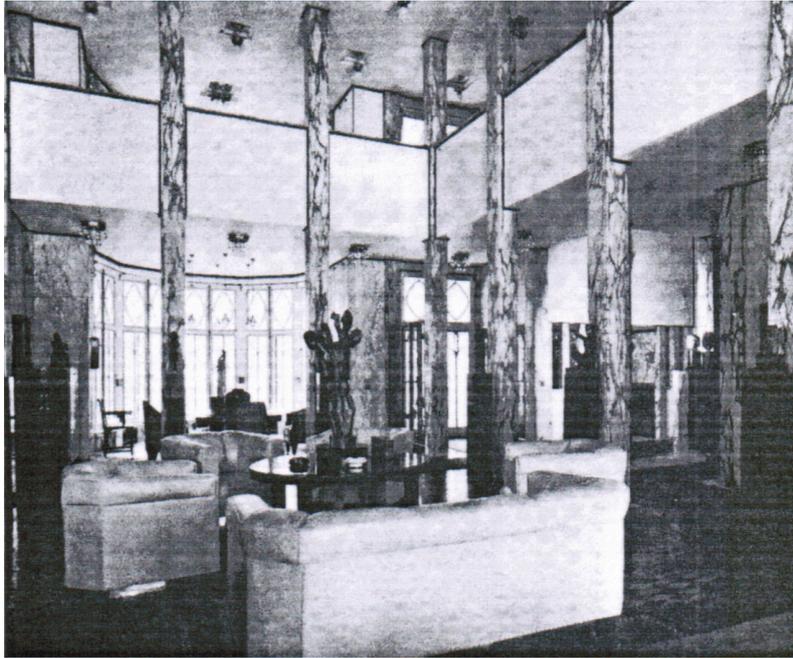


Figura 22
Josef Hoffmann, Casa Stoclet, Bruxelas, 1911. Hall principal

pesada, mas consistem em grandes folhas de material fino, ligadas nos cantos por cabos metálicos para proteção das bordas [...]. O resultado visual é muito impactante e atectônico ao extremo. "Atectônico" é usado aqui para descrever a maneira pela qual a interação expressiva entre carga e suporte em arquitetura é visualmente negligenciada ou obscurecida [...]. Há muitos outros detalhes atectônicos na Casa Stoclet. Pilares pesados não possuem qualquer peso visual adequado a suportar, mas carregam um teto plano delgado, como na entrada e sobre a loggia no terraço de cobertura [...]. Nessa conexão, é igualmente significativo que as janelas sejam embutidas nas fachadas, mesmo ligeiramente salientes, e não em reentrâncias, o que trairia a espessura da parede.³⁷

Efeitos similares de ausência de peso podem ser encontrados em boa parte da produção arquitetônica alemã no início desse século, talvez mais notadamente na Fábrica de Turbinas AEG, de Peter Behrens, construída em Berlim em 1909. Aqui, os bastiões egíptídeos monumentais dos cantos são interrompidos antes de tocar o telhado que, de outro modo, parece repousar sobre eles. Nesse trabalho único, tectônica e atectônica evidentemente coexistem; no primeiro caso, as estruturas de aço pivotantes ontologicamente tectônicas que descem à *Berlichingenstrasse* e, no segundo, os bastiões de canto representativamente atectônicos de concreto moldado *in situ* que, enquanto suportam seu próprio peso, propositalmente deixam de dar apoio ao balanço em projeção do teto (Figura 23).

função. O sentido de suporte dado pela êntase das colunas gregas se tornou o critério do conceito de "Tektonik".

³⁷ SEKLER, Eduard Franz. The Stoclet House by Josef Hoffman. In: _____. *Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*. London: Phaidon Press, 1967, p. 230-231.

³⁸ Sobre o conceito de mobilização total, ver: JUNGER, Ernst. *Die totale Mobilmachung*. Berlin: [s.e.], 1930. Para uma discussão detalhada a este respeito, ver ZIMMERMANN, Michael E. *Heidegger's Confrontation with Modernity*. Bloomington: Indiana University Press, 1990, p. 55. Zimmermann escreve (p. 55): "O elitista Junger afirmou que na era tecnológica niilista, o trabalhador comum ou aprenderia a participar voluntariamente como uma mera peça da ordem tecnológica – ou deixaria de existir. Somente os tipos superiores, os heroicos trabalhadores-soldados, seriam capazes de apreciar totalmente a tempestade de fogo tecnológica industrial, criadora e destruidora do mundo. Ele cunhou o termo 'mobilização total' para descrever o processo totalizador da tecnologia moderna [...]. [Junger] acreditava que a humanidade seria salva e elevada somente se submetida às reivindicações niilistas da tecnológica Vontade de Poder".

Das afinidades ideológicas fascistas de Junger e Heidegger, tanto antes quanto depois do Terceiro Reich, não restam muitas dúvidas, mas isso, por si só, não desacredita seus insights pessimistas sobre o caráter intrínseco da tecnologia moderna. Essa difícil questão foi retomada com extrema precisão por Richard J. Bernstein em seu livro BERNSTEIN, Richard J. *The New Constellation: The Ethical-Political Horizons of Modernity/Postmodernity*. Cambridge: MIT Press, 1991, p. 79-141. Em sua crítica a Heidegger, Bernstein demonstra, baseado em Hannah Arendt e Hans-Georg Gadamer, que a tecnologia pode ser mediada não somente pela *revelação poética*, mas também pela *práxis política*.

NT⁴ Segundo o prof. Edgar Lyra, do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, o significado da palavra *thrownness*, utilizada por Frampton para se referir ao conceito heideggeriano, pode ser atribuído a uma tradução direta do termo *Geworfenheit*, central em *Ser e Tempo* e com sobrevida na obra tardia de Heidegger. O termo é uma substantivação (sufixo *heit*) do particípio do verbo *werfen*, que quer dizer "lançar". A *Geworfenheit* indica o fato fenomenológico de que nos encontramos existencialmente lançados num mundo que nos transcende, antecede e condiciona, e que, apesar de ganhar sentido em nós, na nossa compreensão e discursos, ao mesmo tempo dá apoio aos nossos

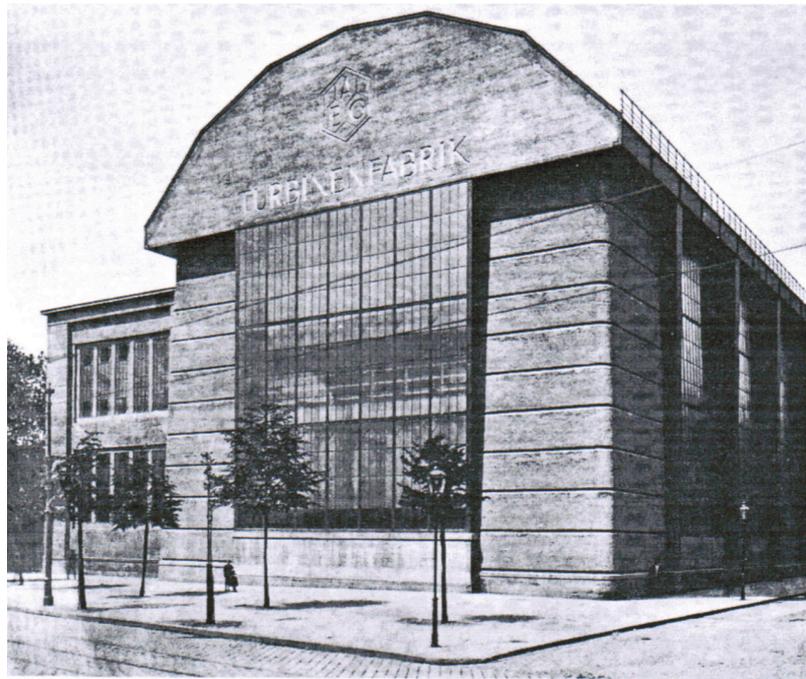


Figura 23
Peter Behrens, Fábrica de Turbinas AEG, Berlim, 1909.

É irônico que essa ambivalência arquitetônica tenha emergido na simbolização de poder tecnológico de Behrens, particularmente porque ele considerava a arquitetura como estando a serviço do poder através da história – a tese apresentada em seu ensaio "What is Monumental Art?", de 1908. Talvez essa ambivalência psicocultural advenha diretamente de sua tentativa bastante deliberada (*Kunstwollen*) de assemelhar o galpão da fábrica a uma espécie de celeiro cripto-clássico, de modo a significar o que Ernst Jünger mais tarde chamaria de *Gestalt* do trabalhador – o "desejo de poder" dos trabalhadores, que já haviam sido transformados de uma força de trabalho agrária em um proletariado altamente especializado, contratados a serviço do *Kartel* industrial.³⁸

Tecnologia

Talvez não haja filósofo do século XX que tenha respondido mais profundamente ao impacto cultural da tecnologia do que Martin Heidegger, e mesmo que haja poucas dúvidas sobre a existência de aspectos reacionários em seu pensamento, seu trabalho representa um rompimento fundamental com o positivismo; acima de tudo, talvez, por sua noção de "thrownness" (arremesso)^{NT⁴}, a ideia de que cada geração tem de confrontar seu próprio destino inserido na longa trajetória da história.³⁹ Ao mesmo tempo, ele articulou um número de ideias específicas que são relevantes para os argumentos desenvolvidos aqui. A primeira

delas diz respeito ao conceito topográfico de domínio ou lugar restrito, em oposição à infinitude do espaço da megalópole. Esse assunto foi inicialmente levantado por ele em um ensaio intitulado "Construir, Habitar, Pensar", de 1954:

O que a palavra Raum, Rum, designa para espaço é traduzido por seu significado ancestral. Raum significa um lugar desimpedido ou livre para instalação e alojamento. Espaço é algo para o qual foi criado um vazio, algo que é desimpedido e livre, nomeadamente dentro de um limite, peras, em grego. Um limite não é aquilo em que alguma coisa para, mas, como reconheciam os gregos, o limite é aquilo a partir do qual algo começa sua presença [...]. Espaço é, na essência, aquilo para o qual foi criado um vazio, aquilo a que se permite adentrar seus limites. Aquilo para o qual é criado espaço é sempre concedido e, portanto, é unido, isto é, reunido, em virtude de uma localização [...]. Por conseguinte, espaços recebem sua existência de localizações e não do "espaço". [...].

O espaço que é então feito de posições é espaço de um tipo peculiar. Assim como distância ou stadion [em grego], é o que a mesma palavra, stadion, significa em latim, um spatium, um espaço intermédio ou intervalo. Assim, a proximidade e o afastamento entre homens e coisas podem se transformar em meras distâncias, intervalos de espaços intermédios [...]. E mais, as meras dimensões de altura, largura e profundidade podem ser abstraídas do espaço como intervalos. O que é assim abstraído, nós representamos como a pura multiplicidade das três dimensões. Contudo, o espaço criado por essa multiplicidade também não é mais determinado por distâncias; não é mais um spatium, mas agora nada mais que extensio – extensão. Porém, do espaço como extensio, uma abstração adicional pode ser feita para relações analítico-algébricas. O que é aberto por essas relações é o espaço para a possibilidade da construção puramente matemática de variedades com um número arbitrário de dimensões. O espaço oferecido por esse modo matemático pode ser chamado "espaço", o "único" espaço como tal. Mas nesse sentido, "o" espaço, "espaço", não contém espaços nem lugares.^{40 NT5}

As implicações disso para a forma tectônica são talvez autoevidentes, nomeadamente a necessidade das instituições humanas de serem integradas com a topografia de tal forma a contrabalançar a rapacidade do desenvolvimento como um fim em si mesmo. Para Heidegger, o problema da tecnologia não reside nos benefícios que ela proporciona, mas em sua emergência como uma força quase autônoma que "carimbou" a época com a sua *Gestalt*. Não são principalmente os aspectos ambientalmente degradantes da técnica industrial que o preocupam, mas, ao invés disso, o fato de que a tecnologia tem a tendência de transformar tudo, até um rio, em uma "reserva disponível", o que

projetos e os limita. Tem a ver com "destino", no sentido daquilo que já encontramos posto em cada momento histórico.

³⁹ Em seu recente livro *The Transparent Society*, Gianni Vattimo escreve (VATTIMO, Gianni. *The Transparent Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992 p. 52-53): "Se o papel 'fundador' que a arte desempenha na relação com o mundo for exagerado, acaba-se com uma visão fortemente carregada de romantismo [...]. Ainda assim, a preocupação de Heidegger, e isso se mostra em diversas passagens do ensaio de 1936 ("The Origin of the Work of Art") [...] não é dar uma definição positiva do mundo que a poesia abre e revela, mas, na verdade, determinar o significado do "infundado", que é sempre uma parte inseparável da poesia. Fundado e infundado (*foundation and unfounding*) são os significados dos dois aspectos que Heidegger identifica como constituintes da obra de arte, a criação (*Aufstellung*) dos mundos e o estabelecimento (*Herstellung*) da terra. [...]. A Terra não é um mundo. Não é um sistema de conexões significantes: é o outro, o nada [...] a obra é uma fundação apenas na medida em que produz uma desorientação contínua que nunca pode ser recuperada em um *Geborenheit* final".

⁴⁰ HEIDEGGER, Martin. *Building, Dwelling, Thinking*. In: _____. *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 1971, p. 154-155. Para a apresentação original deste texto em alemão, ver: BANNING, Otto (Ed.). *Mensch und Raum: Das Darmstädter Gespräch*, 1951. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt. 1952 (reimpresso em: BANNING, Otto (Ed.). *Mensch und Raum: Das Darmstädter Gespräch*. Braunschweig: Vieweg Verlag, 1991.

NT5 Este trecho do ensaio foi traduzido diretamente do texto de Kenneth Frampton. É importante observar que o ensaio em questão tem tradução publicada em português, feita por Maria Sá Cavalcante Schuback. Ver: HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar*. In: HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 8. ed., 2012. 1ª reimpressão, 2018. pp. 125-141.

quer dizer, ao mesmo tempo em uma fonte de poder hidroelétrico e em um objeto de turismo.

Para Heidegger, o desenraizamento do mundo moderno começa com a tradução da experiência grega para os decretos do Império Romano, como se a tradução literal do grego para o latim pudesse ser efetuada sem que eles tivessem tido a mesma experiência. Contra esse mal-entendido que, para ele, culmina na filosofia produtivista da era da máquina, Heidegger nos retorna, como seu mestre Eduard Husserl, à presença fenomenológica das coisas nelas mesmas.

*Aquilo que dá às coisas sua constância e essência, mas é também ao mesmo tempo a fonte de seu particular modo de pressão sensorial – colorido, ressonante, duro, monumental – é a matéria das coisas. Nessa análise da coisa como matéria, a forma é sempre pressuposta. O que é constante em uma coisa, sua consistência, reside no fato de que a matéria se mantém na forma. A coisa é matéria formada.*⁴¹

⁴¹ HEIDEGGER, Martin. On the Origin of the Work of Art. In: *Poetry, Language, Thought*. New York: Harper & Row, 1971, p. 26.

Na medida em que a arquitetura se mantém suspensa entre a autorrealização humana e o impulso maximizador da tecnologia, deve necessariamente se engajar na distinção entre diferentes estados e condições; acima de tudo, talvez, entre a durabilidade de uma coisa, a instrumentalidade do equipamento e a mundanidade das instituições humanas. A tectônica se apresenta como um modo pelo qual expressar esses diferentes estados e, portanto, como um meio de acomodar, através da inflexão, as variadas condições sob as quais coisas diferentes aparecem e se sustentam. Sob esse preceito, as diferentes partes de uma dada edificação podem ser interpretadas diferentemente de acordo com seu status ontológico. Em um ensaio de 1956, intitulado "On the Origin of the Work of Art", Heidegger concebe a arquitetura como tendo a capacidade não somente de expressar os diferentes materiais dos quais é feita, mas também de revelar as diferentes instâncias e modos pelos quais o mundo vem a ser.

Na fabricação de equipamentos – por exemplo, um machado – a pedra é usada e gasta. Ela desaparece pelo uso. O material é tanto melhor e mais adequado quanto mais ele resistir ao desgaste no ser "equipamental" do equipamento. Por sua vez, o trabalho-templo, no estabelecimento de um mundo, não provoca o desaparecimento do material, mas ao invés disso faz com que ele apareça pela primeira vez e se mostre ao mundo do trabalho. A rocha vem para suportar e repousar e, então, primeiro se transforma em rocha; metais vêm para brilhar e cintilar, cores, para irradiar, tons, para cantar, a palavra, para falar. Tudo isso surge à medida que a obra se coloca de volta na monumentalidade e no peso da pedra, na

*firmeza e na maleabilidade da madeira, na dureza e no brilho do metal, na iluminação e no escurecimento da cor, na estridência do tom e no poder de nomeação da palavra.*⁴²

⁴² Ibid., p. 46.

Esse ensaio contém mais perspectivas pertinentes à tectônica. A primeira gira em torno da noção distinta, mas etimologicamente relacionada à *techne*, derivada do verbo grego *tikto*, significando produzir. Este termo significa a coexistência de arte e ofício, diferenciação inexistente na civilização grega. Também implica conhecimento, no sentido de revelar o que está latente no trabalho; ou seja, implica *aletheia*, ou o saber no sentido de uma revelação ontológica. Este conceito revelador nos leva de volta ao *verum, ipsum, factum* de Vico, àquele estado de coisas em que saber e fazer estão inextricavelmente ligados; a uma condição em que a *techne* revela o status ontológico de uma coisa através da revelação de seu valor epistêmico. Neste sentido, pode-se reivindicar que o conhecimento e, conseqüentemente, a beleza são dependentes da emergência da “coisificação”. Tudo isso é categoricamente oposto ao conhecimento do *connoisseur*, onde obras de arte são oferecidas somente para a fruição estética ou onde, alternativamente, por virtude de sua preservação curatorial, são retiradas do mundo. Sobre essa última, Heidegger escreve, “A retirada do mundo ou a degradação do mundo nunca podem ser desfeitas. As obras não são mais as mesmas que eram antes. São elas próprias, com certeza, que encontramos lá, mas elas mesmas já passaram”.⁴³

⁴³ Ibid., p. 41.

Heidegger sustenta uma oposição fértil e necessária entre o artifício do mundo e a condição natural da terra, percebendo que um é simbioticamente condicionado pelo outro e vice-versa. Medida e limite são dois termos pelos quais ele tenta articular essa relação. Seu pensamento a esse respeito, combinado com sua posterior ênfase em habitar, cuidar, e deixar ser, levou uma série de comentaristas a vê-lo como pioneiro da “Ecofilosofia”.⁴⁴ A tecnologia era perturbadora para Heidegger, na medida em que ele a via como sendo desprovida de qualquer respeito pela natureza intrínseca das coisas. Ele considerava que nem a natureza nem a história nem o homem propriamente dito seriam capazes de resistir à falta de mundanidade da tecnologia caso fosse lançada em uma escala planetária.

⁴⁴ Um crítico que viu Heidegger nesses termos é George Steiner, em seu trabalho intitulado *Martin Heidegger* (New York: Viking Press, 1979, especialmente p. 136-148). O conceito de ecofilosofia ou humanismo ecológico foi desenvolvido por Henryk Skolimowski, com uma referência particular à arquitetura, no seu livro *Eco-Philosophy: Designing New Tactics for Living* (Boston: Boyars, 1981, p. 92-93). Apesar da natureza idiossincrática de seu pensamento, Skolimowski certamente está correto quando identifica o papel sobredeterminado desempenhado pelas regulamentações construtivas como sendo tecnológico. Com seu slogan “a forma segue a cultura”, Skolimowski argumenta que a burocracia universal reproduz e facilita a dominação de uma tecnologia global e que a totalidade desta tecnologia tende a ser quantitativa ao invés de qualitativa em sua natureza. Ver, em particular, as páginas 92-93.

Tradição e Inovação

A noção de mediar a razão instrumental através de um apelo à tradição, como uma matriz evolutiva a partir da qual o mundo da vida é percebido tanto material quanto conceitualmente, é reiterado pela escola ita-

⁴⁵ Para uma discussão sobre a origem do “pensamento débil” na filósofa italiana, ver: BORRADORI, Giovanna. *Weak Thought and Postmodernism: The Italian Departure from Deconstruction*. *Social Text*, n.18, dez./mar. 1987/88, p. 39-49. Como afirma Borradori ao final do seu artigo: “Na era da ‘perda de referência’, seja histórica, social, política, cultural ou até ontológica, a tentativa da filosofia, como o pensamento débil sugere, deve deixar disponíveis *novos espaços de referência* nos quais a arte e, particularmente, o conhecimento, podem operar”. Para uma aplicação teórica do “pensamento débil” na arquitetura, ver SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Weak Architecture*. *Ottogono*, no.92, p. 88-117, setembro de 1989.

⁴⁶ Ver CORREA, Charles. *The New Landscape-Bombay*. Bombay: Book Society of India, 1985, p. 10. Estima-se que no ano de 2000, existirão 50 conurbações no mundo com população de aproximadamente 15.000.000 habitantes cada, das quais 40 estarão localizadas no Terceiro Mundo.

⁴⁷ O conceito de “fusão de horizontes” de Hans Georg Gadamer é uma parte essencial da compreensão hermenêutica. Ver WARNKE, Georgia. *Gadamer: Hermeneutics, Tradition and Reason*. Stanford: Stanford University Press, 1987, p. 69. Warnke escreve: “Por esta razão, Gadamer suspeita da tentativa de restaurar a autenticidade de trabalhos artísticos colocando-os em seu cenário original; para ele, esta tentativa de recuperar o significado original atrapalha qualquer significado que obras de arte têm como fusão de horizontes. Compreender isto não implica reexperimentar uma compreensão original, mas sim a capacidade de escutar uma obra de arte e permitir que ela fale consigo em sua circunstância presente.” Ver também página 82.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 170.

liana de pensamento conhecida como pensiero debole⁴⁵ (“pensamento débil”). Um dos preceitos chave do “pensamento débil” é o valor dado *a priori* ao fragmentário. Isso parece ser particularmente relevante à prática da arquitetura, uma vez que o *métier* não tem esperança de ser universalmente aplicado, no sentido de que a tecnociência concretize tal aplicação. Basta que se olhe a espontânea proliferação megalopolitana de nosso tempo para reconhecer a incapacidade da indústria da construção, sem falar na da arquitetura, de responder de qualquer forma efetiva. Onde a tecnologia, como a maximização da produção industrial e do consumo, serve meramente para exacerbar a magnitude dessa proliferação, a arquitetura, como um ofício e como um ato de criação de lugar, é excluída do processo.⁴⁶

Por esse ponto de vista, o radicalmente novo, como um fim em si mesmo, perde sua reivindicação de validade perpétua, particularmente quando é confrontado com o “arremesso” da história. Este *Geschick*, como é chamado por Heidegger, incorpora não apenas uma condição material específica de um tempo e lugar, mas também o legado de uma tradição histórica específica que, por mais assimilada que seja, está sempre em processo de transformação pelo que Hans Georg Gadamer caracterizou como a “fusão de horizontes”.⁴⁷ Para Gadamer, razão crítica e tradição estão inextricavelmente ligadas uma à outra em um círculo hermenêutico no qual os preconceitos de um dado legado cultural têm de ser continuamente avaliados em relação à crítica implícita de “outras” tradições. Como escreveu Georgia Warnke: “Não é que Gadamer não identifique mais o processo dialético ou dialógico com a possibilidade de um avanço por parte da razão; é, antes, que Gadamer se recusa a impedir esse avanço, projetando um ponto de conhecimento absoluto no qual nenhum novo encontro dialógico pode desenvolver aquela racionalidade”.⁴⁸

Tal conceito transformador é necessariamente contrário ao triunfo de um método universal único. É, por definição, instável e específico em um sentido fragmentário. Ao contrário da tecnociência, que considera o passado como uma série de momentos obsoletos ao longo da trajetória sempre crescente do progresso hipotético, as chamadas ciências humanas apreciam o passado vivido como um *Erlebnis* que é aberto a ser criticamente reintegrado ao presente. Como coloca Warnke:

A forma como prevemos o futuro define o significado que o passado pode ter para nós, justamente como o modo pelo qual nossos ancestrais projetaram o futu-

ro determina nossa própria gama de possibilidades. Assim, para Gadamer, a fórmula de Vico implica que nós entendemos a história não simplesmente porque nós a fazemos, mas também porque ela nos fez; nós pertencemos a ela, no sentido de que herdamos sua experiência, projetamos o futuro com base nas situações que o passado criou para nós e agimos iluminados por nosso entendimento desse passado, seja esse entendimento explícito ou não.⁴⁹

Essa formulação parece ecoar no famoso discurso apodítico do arquiteto português Álvaro Siza ao dizer que “arquitetos não inventam nada, eles transformam a realidade”.⁵⁰ Diferentemente das belas artes, todas essas transformações precisam ser enraizadas na opacidade do mundo da vida e ganhar a sua maturidade em um período de tempo inespecífico. O modo como tais transformações são imediatamente, ainda que imperceptivelmente, modificadas significa, por sua vez, que nem um passado hipostasiado, nem um futuro idealizado carregam a convicção que um dia tiveram no apogeu do Iluminismo. O declínio da utopia nega a validade do *novum* como um fim em si mesmo. Como escreve o filósofo italiano Gianni Vattimo em seu livro “The End of Modernity”, uma vez que o progresso, seja na ciência ou na arte, se torna rotina, deixa de ser novo no sentido em que o foi outrora. Ele comenta, baseado em Arnold Gehlen, que “o progresso parece mostrar uma tendência a se dissolver e, com ele, o valor do novo também, não somente no processo efetivo de secularização, mas mesmo nas utopias mais extremadamente futurísticas”.⁵¹ Enquanto a crise da nova vanguarda deriva diretamente dessa espontânea dissolução do novo, a cultura crítica tenta se sustentar por um jogo dialético através de uma realidade historicamente determinada em todo o sentido do termo. Pode-se mesmo reivindicar que, críticas à parte, a cultura crítica tenta compensar, de uma maneira fragmentária, o manifesto desencantamento com o mundo. O real transformado e transformador é, assim, constituído não somente pelas circunstâncias materiais obtíveis no momento da intervenção, mas também por uma deliberação crítica intersubjetiva sobre ou acerca dessas condições, tanto antes quanto depois do projeto e sua realização. Limitações materiais à parte, a inovação, nesse sentido, depende de uma releitura consciente, uma reconstrução, e um reagrupamento da tradição (*Andenken*), incluindo a tradição do novo, pois a tradição só pode ser revitalizada através da inovação. É nesse sentido que podemos vir a conceber a *post-histoire* de Gehlen como o domínio do “mau infinito”, tomando emprestada a frase de Gadamer.⁵²

⁴⁹ Ibid., p. 39.

⁵⁰ O aforismo de Siza coloca em dúvida toda a questão relativa à natureza da invenção e sua originalidade. A este respeito, pode-se lembrar a afirmação de Picasso, “Eu não procuro, eu encontro”. Assim, entra-se numa hipótese que se dá a partir de uma “formulação original” através de um processo de projeto empírico e circular que não é racional em nenhum sentido linear e causal. O aforismo de Siza implica que a originalidade formal não deveria ser perseguida como um fim em si mesmo; que se deveria permitir que ela surja espontaneamente a partir de uma transformação responsiva das circunstâncias dadas. Essa noção confere à invenção uma inevitável e fértil dependência da ocorrência de um evento imprevisível. Isso foi bem descrito por Sylviane Agacinski em sua tese sobre o caráter decisivo do evento: “Uma obra de arte é fomentada pela invenção, sendo ela mesma o resultado de uma multiplicidade de decisões. E eu argumentaria que cada decisão é um ‘evento’, ou seja, algo que, longe de simplesmente surgir como providência da necessidade, acontece com o arquiteto, juntamente com a parcela de contingência típica do trabalho artístico e técnico [...]. Essa parte do evento na invenção é precisamente o que enfraquece a autonomia da invenção [...]. Agora, a relação entre invenção e evento, a parte do empirismo na invenção, é exatamente aquilo no que a metafísica evita pensar”. Ver AGACINSKI, Sylvianne. *Shares of Invention*. In: *Afterwords Conference*. Columbia Documents of Architecture and Theory 1, 1992, p. 53-68.

⁵¹ VATTIMO, Gianni. *The End of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1998, p. 104.

⁵² Para o conceito de Gadamer de “mau infinito”, ver: Georgia War-

nke, Gadamer, (p. 170). Para o conceito de Arnold Gehlen de pós-história, ver seu livro *Man in the Age of Technology* (New York: Columbia University Press, 1980). Ver também seu ensaio de 1967 *Die Säkularisierung des Fortschritts*, no volume 7 de sua coleção de trabalhos intitulada *Einblick*, ed. K. S. Rehberg (Frankfurt: Klochtermann, 1978). Gehlen argumenta que o avanço tecnocientífico como rotina econômica, ligado ao contínuo desenvolvimento tardio do capitalismo, mas, por outro lado, divorciado das necessidades vitais básicas e até mesmo oposto a elas, descarrega a responsabilidade pela ideologia do novo sobre as artes, um fardo que elas não podem sustentar mais do que a atomizada multiplicidade de vários subconjuntos da tecnociência. Gehlen escreve: "O projeto geral [do novo] se desmembra em processos divergentes que, cada vez mais, desenvolvem sua própria legalidade interna e progridem lentamente [...] [e] é deslocado para a periferia dos fatos e consciências, e lá está totalmente esvaziado." Ver VATTIMO, Gianni. *The End of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1998, p. 102.

⁵³ VATTIMO, Gianni. *Project and Legitimization*, anais de uma conferência realizada em 6 de junho de 1985, no âmbito do Centro Culturale Polifunzionale em Bra, p. 124. In: CONGRESSO CENTRO CULTURALE POLIFUNZIONALE, 1985, Bra. Ver também "Dialoghi fra Carlo Olmo e Gianni Vattimo", traduzido para o inglês como *Philosophy of the City*. Eupalino, n. 6, 1986, p. 4-5, 1986.

⁵⁴ Ver HABERMAS, Jürgen. *Towards a Rational Society*. New York: Beacon Press, 1970, p. 118-119:

"Acima de tudo, fica claro nesse contexto que dois conceitos de racionalização devem ser diferenciados. No nível dos subsistemas da ação racional intencional, o progresso tecno-científico já compeliu a reorganização de instituições e setores sociais e necessita disso em uma escala ainda maior do que antes. Porém, esse processo de desenvolvimento das forças produtivas pode ser um potencial para a libertação se, e somente se, ele não substituir a racionalização em um outro nível.

A racionalização no nível da estrutura institucional só pode ocorrer no meio da interação simbólica propriamente dita, isto é, através da remoção das restrições a todo tipo de comunicação. A discussão pública e irrestrita,

Tal modelo hermenêutico pressupõe uma autorrealização intersubjetiva contínua por parte da espécie e um tipo de descentralização "fracionada" do poder e da representação no campo da política, sem mencionar o imperativo de aumentar o nível geral de educação da sociedade. Em tais circunstâncias, poderíamos começar a considerar uma convergência possível entre a situação de discurso ideal de Jürgen Habermas, seu conceito de comunicação não distorcida, e a formulação de legitimação hermenêutica de Gianni Vattimo, como deveria ser aplicada à realização de um projeto arquitetônico. Sobre esta última, encontramos Vattimo escrevendo em termos que parecem incomumente próximos aos de Habermas:

*Se, portanto, na arquitetura, como também na filosofia, na existência em geral, renunciarmos a qualquer legitimação metafísica, superior, transcendente (do tipo que alcança verdades últimas, redenção da humanidade, etc.), tudo o que resta é entender a legitimação como uma forma de criação de horizontes de validação através do diálogo, um diálogo tanto com as tradições às quais pertencemos como com outras.*⁵³

Independentemente das incursões da mídia, quer dizer, das distorções da comunicação de massa que condicionam um grande setor da vida cotidiana no final do século XX, a "situação de discurso ideal" de Habermas parece ser um pré-requisito para um cultivo inteligente do ambiente, pois, como todo arquiteto sabe, sem bons clientes, é impossível alcançar uma arquitetura de qualidade.⁵⁴ Para além disso, a prática arquitetônica não tem outra escolha a não ser abraçar o que se pode chamar de uma dupla hermenêutica que, primeiro, procure embasar sua prática em seus próprios procedimentos tectônicos e, segundo, direcione-se para o social e para a inflexão do que Hannah Arendt formulou como "o espaço da aparição pública".⁵⁵ Vittorio Gregotti reflete sobre esses dois aspectos nos seguintes termos:

*No curso dos últimos trinta anos, durante os quais a obsessão com a história emergiu e se desenvolveu, enraizou-se a crença de que a arquitetura não pode ser um meio de mudança nas relações sociais; mas eu defendo que é a arquitetura propriamente dita que precisa, para sua própria produção, do material representado pelas relações sociais. A arquitetura não pode viver simplesmente espelhando seus próprios problemas, explorando sua própria tradição, mesmo que as ferramentas profissionais requeridas para a arquitetura como disciplina possam ser encontradas apenas dentro dessa tradição.*⁵⁶

Em outro lugar, Gregotti volta ao problema da ocupação do solo, à sua preocupação anterior com o território da arquitetura,⁵⁷ efetivamente referindo-se ao que

pode ser a última consequência da mobilização global: o simples fato de que ainda não chegamos a um padrão “motopiano” de ocupação do solo que pudesse possivelmente ser considerado *racional*.⁵⁸

*Eu acredito que se existe um claro inimigo a enfrentar hoje, ele é representado pela ideia de um espaço técnico/econômico indiferente em todas as direções. Essa é uma ideia tão amplamente difundida agora que parece quase objetiva [...]. É uma questão de um inimigo astuto, modernista, capaz de aceitar a última proposta, a mais em voga, especialmente qualquer proposta capaz de vender toda dissimulação formalística vã, favorável apenas ao mito, à redundância ou à comoção, como uma genuína diferença.*⁵⁹

Com notável perspicácia, Gregotti sugere o modo como o detalhe tectônico pode ser combinado com as formas típicas tradicionais, modificado à luz das necessidades atuais, mas livre da novidade gratuita, de tal modo a articular a diferença qualitativa que separa a especulação irresponsável da prática crítica. A dificuldade em realizar essa *répétition différent* não é, de modo algum, subestimada por Gregotti.⁶⁰

Depois do famoso slogan de Auguste Perret, “*Il n’y a pas de détail dans la construction*”, Gregotti insiste que o detalhamento nunca deveria ser considerado um meio técnico insignificante através do qual a obra acaba sendo realizada. O potencial tectônico completo de qualquer edificação se origina de sua capacidade de articular tanto o aspecto poético quanto o cognitivo de sua substância. Essa dupla articulação pressupõe que se tenha que mediar entre a tecnologia como um procedimento produtivo e a técnica artesanal como uma capacidade anacrônica, porém renovável de reconciliar diferentes modos produtivos e níveis de intencionalidade. Desse modo, a tectônica se coloca em oposição à tendência atual de depreciar o detalhamento em favor da imagem global. Como valor, ela se encontra em oposição à gratuidade figurativa, uma vez que, sendo nossos trabalhos concebidos como de longa duração, “devemos produzir coisas que pareçam sempre ter estado ali”.⁶¹

Em última análise, tudo depende de exatamente *como* uma coisa é realizada, tanto quanto de uma manifestação evidente de sua forma. Não se trata de negar a engenhosidade espacial, e sim de realçar seu caráter através da sua realização precisa. Assim, a presença de uma obra é inseparável do tipo de sua fundação no solo e da ascendência da sua estrutura através da interação do suporte, do vão, da emenda e da junta – o ritmo de seu revestimento e a modulação de sua fenestração. Situada na interface entre cultura e

livre de dominação, da adequação e conveniência de princípios e normas de orientação proativa, à luz de repercussões socioculturais relacionadas a subsistemas de desenvolvimento de ação racional-intencional – como a comunicação em todos os níveis de processos decisórios políticos e repolitizados – é o único meio em que qualquer coisa como a ‘racionalização’ é possível.”

⁵⁵ Ver: ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958, p. 201-204. Para Arendt, o termo esfera da vida pública ou “espaço de aparição pública” significa o paradigmático espaço político da *polis* Grega.

⁵⁶ GREGOTTI, Vittorio. The Obsession with History. *Casabella*, n. 478, p. 41, mar. 1982.

⁵⁷ GREGOTTI, Vittorio. *Il Territorio dell’Architettura*. Milão: Feltrinelli, 1966.

⁵⁸ Ver: CHERMAYEFF, Sege; ALEXANDER, Christopher. *Community and Privacy: Toward a New Architecture of Humanism*. Garden City: Doubleday, 1963. Há mais de 30 anos, o texto de Chermayeff e Alexander propôs um sistema racional de densos assentamentos suburbanos de construções baixas servidos por automóveis que, infelizmente, não tem influência na atual prática do desenvolvimento. As forças da especulação com terras, auxiliadas e instigadas pela distribuição universal de infraestrutura automobilística, efetivamente inibiram a adoção de padrões ecologicamente mais responsáveis de assentamento.

⁵⁹ GREGOTTI, Vittorio. Clues. *Casabella*, n. 484, p. 13, out. 1982.

⁶⁰ GREGOTTI, Vittorio. The Obsession with History. *Casabella*, n.478, p. 41, mar. 1982. “Então, qual é a resposta? Não há resposta exceto o retorno à incerteza da realidade, mantendo ‘a total falta de ilusões sobre uma era e, ainda assim, apoiando-a incansavelmente’. Como retornar à ‘realidade duradoura’ é, sem dúvida, um complexo problema teórico e ideal; isso se torna aparente logo que se vai além da superfície empírica e tangível da realidade e a define em termos de escolhas deliberadas e projetos, como uma ‘utopia concreta’, um ‘princípio de espe-

rança', tomando emprestada a bela expressão de Ernest Bloch (hoje, esses termos estão tão ultrapassados que parecem ser ou ingênuos, ou egoístas). Mas também é um esforço construtivo, um problema relativo à escolha de instrumentos e métodos." (Grifo nosso.)

61 Ibid.

62 ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958, p. 204. Arendt contrasta a luz da *res publica* ao escuro intimista da habitação privada – o *megaron*.

63 Para a distância entre o imediatismo gráfico e a permanência da construção, ver MONEO, Rafael. *The Solitude of Buildings*. Palestra de Kenzo Tange, 9 de março de 1985, Graduate School of Design, Harvard University. Notas de Aula: "Muitos arquitetos, hoje em dia, inventam processos ou dominam técnicas de desenho sem se preocupar com a realidade dos edifícios. A tirania do desenho é evidente em muitos edifícios quando o construtor tenta seguir o desenho literalmente. A realidade pertence ao desenho, e não ao edifício [...]. Os edifícios seguem tão diretamente as definições do arquiteto e estão

natureza, a construção tem tanto a ver com o terreno quanto com a forma construída. Similar à agricultura, sua tarefa é modificar a superfície da terra de um modo que também cuide dela, como no conceito de Heidegger de *Gelassenheit*, ou deixar estar. Por isso, a noção de "construir o lugar", na memorável frase de Mario Botta, tem mais significado do que a criação de objetos independentes e, neste sentido, construir tem tanto a ver com o *topos* quanto com a técnica. Além disso, apesar da privatização da sociedade moderna, a arquitetura, em oposição à construção, tende a favorecer o espaço da aparição pública ao invés da privacidade do *domus*.⁶² Ao mesmo tempo, trata tanto da produção de lugar e da passagem do tempo quanto do espaço e da forma. Luz, água, vento e intemperismo, esses são os agentes pelos quais ela é consumada. Na medida em que sua continuidade transcende a mortalidade, a construção provê a base para a vida e a cultura. Nesse sentido, não é alta arte nem alta tecnologia. Na medida em que desafia o tempo, é anacrônica por definição. Duração e durabilidade são seus valores finais. Em última análise, não tem nada a ver com imediatismo⁶³, e tem tudo a ver com o indizível. O que disse Luis Barragán? "Toda arquitetura que não expressa serenidade fracassa em sua missão espiritual".⁶⁴ A missão do nosso tempo é combinar vitalidade com calma.

tão desconectados de sua operação que a única referência é o desenho. Mas um verdadeiro desenho arquitetônico deveria implicar, acima de tudo, o conhecimento da construção. Hoje, muitos arquitetos ignoram problemas de como uma obra será construída [...]. O termo que melhor caracteriza a qualidade mais distinta da arquitetura acadêmica, hoje, é o "imediatismo". A arquitetura tenta ser direta, imediata, a simples extensão dimensional dos desenhos. Os arquitetos querem manter o sabor dos seus desenhos. E se este é o objetivo mais desejado, desse modo, os arquitetos reduzem a arquitetura a um campo privado e pessoal. Consequentemente, este imediatismo transforma as intenções do arquiteto e torna o que deveria ser pressuposto como geral em uma declaração expressionista pessoal [...]. Eu não acho que nós podemos justificar como arquitetura as tentativas de alguns artistas que, confundindo nossa disciplina com qualquer experiência tridimensional, criam objetos desconhecidos que ora se relacionam com uma mimese natural, ora aludem a máquinas inutilizáveis [...]. A construção de um edifício implica uma grande quantidade de esforço e investimento. A arquitetura em princípio, quase por princípio econômico, deve ser duradoura [...]. A arquitetura atual perdeu o contato com seus suportes genuínos, e o imediatismo é a consequência natural dessa mudança crítica."

64 Citado em SMITH, Clive Bamford. *Builders in the Sun*. New York: Architecture Book Publishing Company, 1967, p. 54.