

I ENANPARQ

Rio de Janeiro, 29/11 a 3/12 de 2010

Proposta de SIMPOSIO TEMATICO

1) IDENTIFICAÇÃO

Titulo: “Historiografia da arquitetura I: métodos, objetos e narrativas”

Coordenador:

Prof. Dr. José Tavares Correia de Lira (FAU-USP,

joselira@usp.br)

Profa. Dra. Margareth da Silva Pereira (FAU-UFRJ,

spmarg@terra.com.br)



O formalismo como modo de pensar a forma

João Masao Kamita, novembro de 10

O ponto de partida é mais que conhecido: a censura à “arquitetura brasileira” moderna lançada por Max Bill¹, por ocasião de sua visita ao país, em 1953. Para o concretista suíço, herdeiro da Bauhaus de Gropius, faltava aderência social à arquitetura brasileira, pior, a essa falta de rigor ideológico se soma o gosto pelo gratuito, pelo individualismo virtuosista, duplicando os efeitos nocivos dessa inconsistência. Ora, sem tal aderência, a arquitetura se torna prática decorativa e acadêmica e mais se afasta daquilo que a define, isto é, como arte social por excelência. O nome disso todos sabem: formalismo. O alvo: o mais renomado arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer.

Max Bill, contudo não é um obtuso e intransigente defensor da ortodoxia funcionalista, não vê na mera utilidade o objetivo da arte da construção. É um artista da tradição da forma construtiva, logo não reduz a função social ao cumprimento de alguma necessidade prática, antes a concebe como forma de esclarecimento:

“A arte consiste em tornar uma idéia tão clara e objetiva quanto possível, através dos meios mais adequados”².

O golpe, contudo, foi acusado imediatamente, tanto que gerou uma dura réplica do nosso mais respeitável esteta, responsável pela implantação da arquitetura moderna no Brasil: Lucio Costa. Em “Oportunidade Perdida”, Costa imediatamente desqualifica Bill por ele não ser “nem arquiteto, nem pintor ou escultor, mas sim fundamentalmente um *delineador de formas (designer)*”³. O designer, o projetista total de Gropius, se converte na concepção de Costa naquele que, apesar das considerações utilitárias e funcionais, preocupa-se primordialmente em concretizar harmonias geométricas, gestalticas, ou seja, puramente formais. O que está em questão para Lucio Costa é que

¹ Ver Bill, M. “O arquiteto, a arquitetura e a sociedade”, In.- Xavier, Alberto (org.) *Depoimento de uma Geração*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003, pp.- 158-163

² Idem, p. 162.

³ Idem, pp.- 181-184

na ânsia para extrair a forma exata das relações funcionais, os produtos do design acabariam por resultar em configurações contidas, limitadas a um jogo gráfico, ou nas palavras do arquiteto num “sábio grafismo colorido”⁴. O recado é bem claro: o verdadeiro formalista é o concretista.

Por que voltar a questão, passados mais de 50 anos da polêmica? A primeira e mais óbvia resposta é a questão não foi esclarecida. Evita-se o tema, para não colocar em risco a reputação conquistada pela moderna arquitetura no Brasil. “Niemeyer é formalista?”. Não, não vamos nem pensar nisso.

A segunda, é que a pertinência da recolocação do tema do formalismo no âmbito da produção contemporânea. Estabelecendo uma comparação arbitrária e algo rudimentar, basta colocar frente a frente um Gerhy ou uma Haddid e um Niemeyer e se perguntar quem é afinal o formalista. Num outro plano, há de um lado, o retorno ao debate da autonomia da arquitetura, sobretudo, através das proposições de Peter Eisenman, não por mero acaso, classificado por parte da historiografia como um arquiteto formalista; de outro, pela rediscussão do papel do ornamento e da pele da arquitetura⁵.

A proposta do presente texto não é discutir mais um “ismo”, mas antes, interrogar aquilo do qual deriva - o *conceito de forma* – para então voltar à polêmica e procurar compreender o contexto semântico da discussão.

Num campo tradicionalmente vinculado à idéia de ofício, discussões conceituais não são freqüentes, o que formou paulatinamente uma barreira entre os procedimentos disciplinares e as palavras da teoria e da crítica. Mesmo no âmbito dos debates da arquitetura moderna, é raro ver arquitetos fazendo questão de explicitar o que querem

⁴ O cerne do argumento de Lucio Costa é a crise da arte contemporânea se deve justamente a essa padronização imposta pelos mecanismos de produção industrial, exigência que contém a forma nos limites de uma contenção justamente para se adequar à cadeia produtiva. Para Costa, a arte assim se reduz a um papel ornamental e acrítico na sociedade. Ao contrário, defende que a função crítica da arte é tornar a forma significativa a partir da intencionalidade artística, ou seja, pela prerrogativa da expressão de seu autor.

⁵ Leatherbarrow, D. *Surface Architecture*. Mit Press, 2002.

dizer quando falam de espaço, estrutura, forma, função, projeto, construção. Mesmo termos mais cotidianos à prática de ateliê como programa, partido, implantação, croqui, etc., são tomados como dados naturais, não merecendo qualquer consideração. O resultado é uma dificuldade de entendimento e comunicação, na medida em que não sabemos exatamente se os interlocutores compreendem num mesmo sentido e direção os termos empregados numa proposição discursiva.

Essa dificuldade é justamente o tema do livro⁶ de Adrian Forty “Words and Buildings: a vocabulary of Modern Architecture”. Ao lado dos termos “espaço” e “projeto”, o termo “forma” constitui um dos fundamentos do discurso da arquitetura moderna. Mas no seio do pensamento ocidental, segundo Forty, a categoria forma apresenta uma inerente ambigüidade, podendo significar tanto àquilo que aparece para os sentidos, como aquilo que é conhecido pela mente. Essa dicotomia fundadora reaparece de diversos modos - aparência e essência, formas sensíveis e formas inteligíveis. Como se sabe, a filosofia de Platão é uma das origens desse pensamento, na qual a forma-idéia se eleva acima da concretude, se torna incorpórea e alheia à finitude e à corrupção da matéria. No mundo sublunar, a matéria assume uma forma sensível, mas esta para remeter à esfera ideal deve se sujeitar às leis da geometria. Esta seria um indicativo, uma espécie de índice do mundo das idéias. Estaria aí a razão da identificação que o ocidente construiu entre ordem geométrica e ordem ideal.

Contudo, a arquitetura, dentre as artes, apresenta uma dupla condição, tal como ressalta Peter Eisenman⁷: é a afirmação e a representação mais contundente da presença no sentido material e ao mesmo tempo abrigo de conceitos e desenhos mentais.

Apesar do mais brilhante discípulo de Platão, Aristóteles demonstrar relutância em operar um corte absoluto entre forma e matéria, pressupondo uma dinâmica entre ato e potência na qual forma seria uma razão de ser intrínseca à matéria, o pensamento

⁶ Forty, A. *Words and buildings: a vocabulary of Modern Architecture*. London, Thames & Hudson, 2000.

⁷ O tema é recorrente em vários textos do arquiteto americano. Ver EISENMAN, P. *Inside Out: Selected Writings (1963-1988)*. New Haven/London, Yale University Press, 2004; e *Written into the void: Selected Writings (1990-2004)*. New Haven/London, Yale University Press, 2007.

platônico se torna preponderante na Renascença, conforme a definição de seu mais autorizado esteta Leon Battista Alberti: “belo é a imagem descolada da matéria”.

Com o Renascimento, as artes conseguem abrir um plano de independência em relação aos conteúdos simbólicos sacros e nobiliáticos, que relegavam as atividades manuais a mera condição de veículos mecânicos para a transmissão do conteúdo. O humanismo renascentista introduz o critério estético como fator diferencial na valorização da obra-de-arte. Forma é a bela forma.

O que se verifica é a elevação dos ofícios à condição de arte liberal graças à elaboração mental prévia à realização empírica da obra, o que significa nada mais do que submetê-la ao raciocínio do projeto. As artes do desenho – *disegno* / intenção – se consolida tanto no pensamento estético neoplatônico de Marsílio Ficino como na obra de Michelangelo.

O conceito clássico da forma como imagem ideal contraposta à concretude das coisas só será superada no âmbito da filosofia com a estética de Kant, no qual a questão se desloca: a origem do belo não está mais além dos objetos nem deles depende, não é idéia nem característica da coisa, mas antes se coloca como propriedade da visão. Forma, no sentido kantiano é um modo de o homem experimentar a realidade e belo é o juízo emitido diante de determinadas situações singulares. Kant argumenta que o juízo estético pertence a uma específica faculdade da mente, independente do juízo moral ou do juízo de conhecimento. No julgamento estético não entra em consideração a utilidade, a aparência agradável, o sentido conceitual do objeto, razão pela qual o conceito de percepção desinteressada apareça na apreciação estética. O que conta é a mera estimativa de sua forma, ou na linguagem kantiana, a apreciação da forma da “finalidade sem fim”. Se a percepção da forma é a causa do sentimento de prazer estético, e este se dá suspendendo as qualidades exteriores do objeto, seja da mera aparência ou do seu sentido significativo, o prazer não é determinação do objeto ou de sua essência, mas de uma mobilização interna, mais exatamente do livre jogo estabelecido entre as faculdades do entendimento e da imaginação. É o acordo entre estas faculdades – entre o caráter prescritivo do entendimento ao reunir a multiplicidade

de objetos sob a unidade do conceito e a espontaneidade da imaginação que realiza a síntese das intuições sensíveis e ao mesmo tempo apresenta a imagem do objeto na sua ausência (a objetividade do conhecimento está na redução da multiplicidade de impressões sensíveis às categorias ou conceitos) – sem que nenhuma delas possa tomar a frente, que produz o sentimento de prazer. O jogo livre das faculdades é tão somente o sentimento de liberdade que a pura representação da forma produz. Kant deduz uma modalidade da experiência que não se reduz ao puramente teórico ou exclusivamente moral. A unidade pressuposta na experiência estética dá-se mais por consenso não por prescrição, uma vez que pressupõe a livre atividade do sujeito.

O deslocamento operado – do conceito do objeto ao sentimento do sujeito – trará conseqüências profundas nos desdobramentos da teoria da arte e da arquitetura posteriores. Com Kant a percepção, antes menosprezada pelos enganos da aparência sensível, ganha um estatuto singular no processo de conhecimento.

Justamente nesse ponto se coloca a pergunta sobre a especificidade do juízo artístico, sobre como se percebe as formas artísticas. Levar às últimas conseqüências a crítica kantiana foi a tarefa colocada tendo em vista que a atividade artística, agora no cerne da questão, implica não apenas a apreciação das obras-de-arte mas também a pergunta sobre a sua produtividade. Mais do que uma estética – vista agora como uma experiência meramente receptiva – o que se exigia era uma teoria da arte que tivesse no problema da linguagem o centro de questionamentos.

O princípio de autonomia da experiência estética colocado por Kant é o ponto de partida para Konrad Fiedler⁸ defender a necessidade de uma abordagem específica para a arte. O revolucionário em Kant foi incluir o estético no processo de conhecimento, investigando o papel produtivo da imaginação e da sensibilidade no jogo das faculdades. A partir dessa premissa, Fiedler põe sob foco o problema da arte, pois a considera tanto fenômeno como produção do fenômeno. O prazer da arte adviria não apenas de sua contemplação, mas simultaneamente da sua produção. Ou seja, a arte introduz o problema do seu fazer, algo que não se coloca no juízo sobre o belo natural.

⁸ Fiedler, K. *Escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1991.

A experiência da arte, portanto, é a confirmação do conhecimento da realidade pela forma, na medida em que para Fiedler não há como se distinguir no fenômeno a aparência da realidade:

Só se pode pensar na diferença entre parecer e não aparecer, nunca entre ser e parecer.⁹

A premissa é que a experiência da realidade se dá como multiplicidade caótica de impressões, mas a nossa faculdade de perceber procura organiza-las através de representações. Esse esforço de tomada de consciência da realidade visível é o que, para Fiedler define a atividade artística. É nesse sentido que, para a arte, o construir-se e o formar-se da realidade não se diferenciam.

Este mundo grande, rico, imenso, de aparências visíveis se funde no momento em que a força artística trata seriamente de dominá-lo. O primeiro intento é retirar a visualidade desse estado vago de consciência comum e alcançar certa claridade de visão... A atividade artística pode apenas apresentar-se como prolongamento dessa concentração da consciência que era o primeiro passo necessário para alcançar o caminho que conduz da amplitude da apreensão sensorial ... até a claridade ...¹⁰

Para Fiedler, portanto, a tarefa da arte é tornar clara a experiência que se cumpre na e da realidade. Um estado elevado de consciência é o que manifesta a obra-de-arte.

A arte não é natureza, pois significa uma elevação, uma liberação das condições as quais geralmente está ligada a consciência do mundo visível; e todavia, é natureza, pois não é senão o processo no qual é conjurada a aparência visível da natureza e levada a uma manifestação cada vez mais clara e desvelada de si mesma.¹¹

O fazer-se e refazer-se da experiência da realidade que a arte leva a cabo, isto é, a questão de sua produtividade intrínseca leva Fiedler a refletir sobre o problema da linguagem. A admiração e a influência de Willheim Humboldt são reconhecidas pelo próprio, que assimila a idéia da inesgotabilidade da linguagem e de seu caráter de

⁹ Apud. Carreño, Francisca Pérez. “Introducción. K. Fiedler. La producción de lo real en el arte”. In.- Fiedler, K. *Escritos sobre Arte*, op. Cit., p. 23.

¹⁰ Fiedler, K., op. Cit, p. 249

¹¹ Idem, p. 255

expressão produtiva. Com estas duas premissas, Hulboldt rompia com a concepção da linguagem como produto invariável e imitativo da realidade. Expressividade e produtividade ilimitada significa pensar a linguagem como criação contínua do real, ou seja, é através da linguagem que a realidade toma forma.

Investigar a realidade sob o ponto de vista lingüístico implica na consideração da lei que a rege, significa procurar as condições e meios pelos quais se processa a sua própria construtividade. Assim, pensar a arte como linguagem, significa considerar a atividade artística na sua autonomia. Nesse ponto, começa a pergunta sobre a especificidade de cada campo, no caso das artes plásticas, abre-se o plano da “pura visualidade” (*Sichtbarkeit*). Se a tarefa da arte é tornar clara a percepção do real, o primeiro passo é distinguir as esferas dos sentidos, isolá-las para assim se alcançar uma sensação mais intensa de cada qual. Para Fiedler, a visão é o sentido que mais diretamente transmite esse estado elevado de consciência, na medida em que produz uma experiência que é simultaneamente uma percepção e uma forma de percepção

... a grande diferença entre o sentido do tato e a vista, o enorme progresso da capacidade sensível ao evoluir do tato à vista, consiste em que nesta surge a possibilidade de desenvolver o material sensível da realidade à expressão de si mesmo.¹²

A pura visibilidade é o resultado da atividade artística no qual a visão expressa a si mesma, independente de qualquer conteúdo ou compromisso exterior. Fiedler radicaliza a premissa kantiana da contemplação desinteressada, mas a leva adiante ao incluir a obra-de-arte na sua analítica, e assim afirmar que na arte o juízo estético (o sentimento de prazer) e o juízo lógico (a produção de conceitos) se coadunam.

A hipótese de que a visão produz conhecimento terá forte repercussão no desenvolvimento da teoria e da história da arte e a tese da “pura visibilidade” estará na origem daquilo que a historiografia da arte classificou de “escola formalista”. A herança de Fiedler é reconhecível em A. von Hildebrand, H. von Marées, A. Riegl, H. Wölfflin, W. Worringer. Mas não só no campo teórico é possível notar a repercussão das teorias

¹² Fiedler, K. op. Cit. P. 233

da pura visibilidade. Artistas como Paul Klee e W. Kandinsky, entre outros, demonstram-se debitários dessa tradição germânica da história da arte. Seguindo essa mesma linhagem, chega-se a Bauhaus, que segundo G. C. Argan¹³, deve as teorias de Fiedler a base didática que orientou aquela escola.

Após essa longa digressão sobre o conceito de forma, podemos aqui voltar ao início do texto e identificar a tradição teórica e artística ao qual Max Bill se insere e retomar o sentido de sua crítica à arquitetura brasileira. A premissa de que “A arte consiste em tornar uma idéia tão clara e objetiva quanto possível, através dos meios mais adequados”, como se vê, insere-se na tradição da “pura visibilidade” que sai de Fiedler e penetra nas vanguardas construtivas, chegando ao concretismo suíço, e através dele alcança inclusive a arte geométrico-abstrata dos anos de 1950/60 no Brasil. Do ponto de vista teórico, a teoria formalista continua a mobilizar críticos R. Fry, C. Bell, e L. Venturi chegando até Clement Greenberg e a estabelecer vínculos com a lingüística, em particular com o Círculo Lingüístico de Moscou de Roman Jakobson – conhecidos como os “formalistas russos” – que retomam os célebre Curso de Lingüística Geral de Ferdinand Saussure, ponte para a semiologia francesa que tem em Roland Barthes o principal representante¹⁴.

Ora, tudo isso nos mostra como o contexto artístico do qual participa Max Bill teve na teoria formalista um modo de elaborar o seu conceito específico de forma, interrogando as suas razões internas, indagando sobre as suas condições de possibilidade, determinando seus meios e materias. Mas quando este questiona a arquitetura brasileira afirmando que suas formas não encontram justificativa social, por isso recaem num individualismo arbitrário, num decorativismo e gosto vazio pelo supérfluo parece não considerar a hipótese de que a arquitetura de Niemeyer, por exemplo, possa se incluir na tradição da “pura visibilidade”, que as ousadas articulações plásticas do arquiteto brasileiro só se tornem viáveis com a assunção de um signo

¹³ Argan, G.C. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Editorial Presença, 1984. Ver a introdução.

¹⁴ Esse circuito de relações e cruzamento de referências foi traçado por Y.A. Bois em textos como “A lição de Kahnweiler” (*Pintura como Modelo*, Martins Fontes, 2009) e “The Semiology of Cubism” (*Picasso & Braque: a symposium*, Moma, 1992)

plástico liberado de toda coação externa, o que implicaria numa alta consciência da absoluta autonomia à forma.

Para Adrian Forty, um dos grandes problemas do discurso sobre a forma no modernismo é que aquela ambigüidade de origem – forma como idéia/forma como aparência – nunca foi satisfatoriamente superada. O que a transformou efetivamente numa espécie de *container* frouxo, flexível, maleável, capaz de se acomodar à vários conteúdos semânticos¹⁵. No discurso da arquitetura moderna, a forma passou a ser “definida” não pelo que era ou significava, mas pelo que não era e significava. Elaborou-se, portanto, uma série de oposições que se contrapunham à forma para defini-la: ornamento, função, estrutura, construção, conteúdo social, significado. O resultado é previsível: o desentendimento só se acentua.

Diante dessa situação, não cabe evidentemente julgar as várias posições em cena pela simples razão de que o conceito de forma (assim como o de espaço) não foi elaborado arquitetonicamente pela arquitetura moderna.

Como, afinal, poderíamos nos entender se sequer temos uma língua comum?

¹⁵ Forty, A. “Form”, in. – *Words and Buildings*, op. cit. p. 150

João Masao Kamita, doutor em Arquitetura e Urbanismo pela FAU-USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura e do curso de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Rio. É coordenador do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil/PUC-Rio. Autor de *Vilanova Artigas* (Cosac & Naify, 2000) e um dos organizadores do livro *Um Modo de Ser Moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea* (Cosac & Naify, 2004).

