

A importância de uma estética quantitativa posta a serviço da busca do sentido da obra de arquitetura

Ernesto de Souza Pachito

O trabalho que agora apresentamos não é excludente. Ele não propõe a substituição ou sequer acusa as metodologias discursivas de consideração da forma na história e na crítica da arte e da arquitetura de quaisquer deficiências. Dentre as abordagens textuais discursivas, há um tipo de texto “fenomenológico” (na falta de palavra mais precisa) que entendemos, grosso modo, ser o texto de crítica de arte (mais ou menos contextualizado) que, tal qual o ensaio sobre as ninféias de Monet e outros com mesmo procedimento crítico contidos em *O Direito de sonhar* de Gaston Bachelard¹, evita uma análise estrutural da obra de arte (não necessariamente estruturalista) e tece algo similar àquilo que os irmãos Campos mais Décio Pigantari, do concretismo paulista de meados do século XX em diante, chamaram de “transcrição”; ou seja, um tipo de “tradução” que recria o original (poesia, no caso do Grupo Noigandres, pintura, no texto de Bachelard) na forma de uma segunda obra (também em poesia, para o Noigandres, mas, para quem é da visualidade de crítica) que é obra com certa urdidura poética.

Há algum tempo atrás, nós já externamos em artigo de jornal diário nossa visão de ciência, em geral, como “ficção” que parte de um fato, que é

seu objeto de “consideração” (note-se a palavra), fato este que pode ser, e deve muito provavelmente ser, outra ficção, na distância (intransponível para Kant e para Peirce, por exemplo) que separa o Intérprete do Objeto Primeiro (apenas previsto) de toda semiose. A ciência, ao nosso ver, seria ficção sobre ficção².

Bom, todos nós conhecemos essa ordem de discurso acerca da obra de arte. O que não queremos é decretar o fim de tal modalidade de texto. Queremos apenas que uma metodologia quantitativa da percepção estética da obra de arte seja considerada como coadjuvante no cosmos textual que gira em torno das obras de artes visuais e arquitetura. Se fôssemos versados em hermenêutica, inclusive, teríamos mais elementos para, nessa virada de milênio, falar disso e da crise dos fundamentos de verdade, na era pós-utópica³.

A partir mesmo de Kant, e seguindo nosso próprio pensamento sobre a ciência e a matemática como ficções que não têm um apoio efetivo sobre um fundamento de verdade, cremos poder encetar este trabalho sem levarmos a pecha de reducionista. Em termos niilistas, seremos mais um ficcionista.

Queremos apenas que a nossa metodologia seja

considerada auxiliar na crítica e história das artes da visualidade. Tal metodologia remonta, inclusive, aos anos 50 e 60 do século XX, às obras de Abraham Moles, de Max Bense e do famoso matemático do M.I.T., Claude Shannon, criador da Teoria da Informação. A própria Cibernética de Norbert Wiener caminha lado a lado com as obras de Moles e Bense, este último, leitor de Peirce. Tais autores (e outros mais) fazem parte de um contexto amplo que envolve (entre outras) uma metodologia específica que se imiscuiu entre dialéticos e estruturalistas: a então recente abordagem sistêmica em ciências humanas. Ela faz parte, inclusive, do *milieu* intelectual que envolveu o concretismo paulista e alemão (de Haroldo de Campos a Max Bill) nas décadas supracitadas.

1. Sobre uma certa concepção geométrica e espacial

O trabalho que propomos consistiria em buscarmos medidas para a percepção da complexidade na obra de arquitetura e, dentre elas, uma medida para a percepção e para o efeito estético da interpenetração de espaços em edificações (inclusive entre suas zonas interna e externa). O modernismo arquitetônico é uma arte em grande parte construtivista: veja-se as obras de Frank Lloyd Wright e do movimento holandês, De Stijl, influenciado a partir de um certo momento pelo primeiro; veja-se o Pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe. Tais obras seriam compostas segundo princípios de justaposição de espaços e de elementos arquitetônicos sólidos. Como um produto de tal justaposição, a interpenetração de espaços (inclusive a do espaço interno com o externo à edificação) surge como um corolário da lógica da justaposição, a própria lógica

do construtivismo em arquitetura. Uma lógica ideográfica, naquele sentido de tal palavra que recobre as produções poéticas de Pound, e. e. cummings e o cinema de Eisenstein⁴. O próprio Le Corbusier, um autor cubista e purista, tradicionalmente visto como opositor de Frank Lloyd Wright, trabalhou com a interpenetração de espaço interior e exterior.

Quanto à complexidade de forma mais geral, nota-se que ela abrange a interpenetração de espaços e é de crucial importância para o modernismo em arquitetura e para o controverso pós-modernismo, principalmente se levarmos em conta os estudos e as propostas de certos proponentes de uma falência racionalista-modernista no que tange à concepção de espaços humanizados e apropriáveis pelo usuário de forma afetiva (nas relações de topofilia) por parte desse pensamento em arquitetura e urbanismo⁵.

Assim, precisar-se-á de um referencial espacial e de uma geometria para a busca de medidas de complexidade na arquitetura, aí surgindo uma questão. É auto-evidente que as disciplinas de História da Arte e da Arquitetura referem-se a manifestações de linguagem visual-plástica que se dão em duas jurisdições espaciais, façamos abstração de qualquer temporalidade: o plano bidimensional e o espaço tridimensional.

Adotaremos um modelo espacial cartesiano e newtoniano, um modelo de um espaço existente a *priori*, referencial esse que encaro como “ficção”: basta recordarmos a “Estética Transcendental” da Crítica da Razão Pura de Kant para percebermos a precariedade de toda caracterização de espaço e tempo como suportes para os eventos físicos, como universais a *priori*. As dimensões espaço-temporais, Kant bem o demonstrou, não teriam existência objetiva, “real”, fora da percepção humana⁶.

Pois bem, num tal espaço que adotamos, as manifestações de artes plásticas e visuais constituem articulações de formas visíveis que, em maior ou menor grau, possuem regularidades geométricas, ou ainda, tais formas (sendo consideradas elementos da imagem, ou da mensagem estética) estão dispostas segundo traçados, ou alinhamentos, reguladores, adotados de forma mais ou menos consciente pelo artista.

Bom, por que não nos desvencilharmos de toda e qualquer metafísica (espaço e tempo metafísicos, universais e concebidos a priori) indo ao encontro do que há de mais vanguardista em Filosofia desde o século XIX, grosso modo, o vislumbre do fim do império de toda e qualquer metafísica? Por que recuarmos tanto?

Bom, em primeiro lugar, não recuamos, dado a nossa postura niilista de absoluta crença no caráter ficcional das matemáticas, repetindo (o que não é uma postura nominalista, nem realista – na antiga Querela dos Universais –, mas uma suspensão do juízo sobre a existência dos próprios Universais, à guisa de “Leis”, na Coisa, recaindo a mesma suspensão de juízo sobre a existência desta última).

Em segundo lugar: invocamos o princípio de Ockham, a “Navalha de Ockham”, grosso modo: se uma teoria mais simples é bastante para tratar de um fenômeno, não há razão para utilizarmos outra mais complexa, um princípio de economia. A própria Teoria da Relatividade é ensinada a partir do estudo de dois sistemas de eixos referenciais tridimensionais cartesianos, um deles movendo-se em relação ao outro, que é estacionário. Nas ciências ditas “exatas”, segue-se por evolução e não por revolução. Uma tal estética quantitativa seria o estabelecimento de um procedimento de quantificação e cálculo e, desta for-

ma não se poderá inventar uma matemática e uma psicofísica *ad hoc*. Toda “revolução” a que se chegar será, na verdade, “evolução”, se isso ocorrer⁷.

Pensamos de forma atomista, naquilo que por enquanto chamaremos de formas constitutivas, ou elementos formais constitutivos das obras de arte e não pensamos ainda em nenhum fenômeno de interação visual entre elas, ou na *Gestaltung* unificada de tais elementos. Também, não descartamos tal coisa, apenas adiamos a consideração desse complicador para o procedimento analítico que propomos, dentro do qual ainda não sabemos como abordar a transcendência de uma *Gestaltung* para além de toda soma simples de elementos de um, digamos, sintagma visual, ou, espacial-formal.

Continuando, podemos dizer que teoricamente é possível traçar uma “história das formas” ou uma “evolução da visualidade e da espacialidade” de cunho formalista, como, aliás, já iniciada por Heinrich Wölfflin em seu estudo clássico, pleno de kantismo e gestaltismo *avant la lettre*⁸. Tal história não faria considerações contextuais, econômicas, ideológicas, etc., mesmo que um tal contexto seja mais que mero coadjuvante na geração da obra de arte, ou de um certo caráter seu, hipoteticamente falando. O próprio Wölfflin, mostrando certa abertura, fala em estilo artístico de uma comunidade de artistas, coisa que ele chama, ou pelo menos foi traduzida como “estilo da raça”. Mas, repetindo, uma tal história, formalista-atomista seria auxiliar e faria par com as outras metodologias e abordagens para a busca do sentido das manifestações artísticas, é essa última busca que, propriamente, confere um tom propriamente humanístico ao campo crítico em questão. A História Econômica, inclusive, é um paradigma para nosso trabalho: ela opera quantificações que

são aproveitadas, até onde sabemos, na inferência de conclusões mais gerais sobre o período ou a seqüência de períodos econômicos em estudo.

Entre tais elementos extra-artísticos que não consideraremos em nossa “ciência”, ou “metodologia” auxiliar, encontram-se as supostas motivações psicológicas do artista de per se, envolvido na realização da obra de arte, e a “psicologia” dos grupos a que aquele autor pertence: Sartre, em seu texto “Questão de método”, demonstra aquilo que ele marcou como a impossibilidade de qualquer psicologia de grupo⁹.

Na base da experiência que ora propomos está uma postura semelhante àquela que o Formalismo russo, na crítica literária do início do século XX, adotou: o fim de todo “impressionismo” (crítica por “impressões”; semanticamente, esta palavra, neste contexto, nada tem a ver com o movimento das artes plásticas) e de todo biografismo na consideração de uma obra de arte. O Formalismo russo está, inclusive, inserido no Paideuma do movimento concretista paulista em literatura que trabalhou pari passu com o movimento de mesmo nome nas artes visuais (aliás, são um só movimento, inclusive pelo caráter híbrido de verbalidade e visualidade da poesia concreta, seu caráter ideogrâmico).

Mesmo que o contexto psicossocial em que a obra de arte foi produzida, ou aquele em que ela é lida, não seja algo de menor importância, lembremos que, no modernismo (em pintura, assim como em poesia), a obra de arte adquire um novo status ontológico: é um novo ente no mundo, ela é engendrada, no modernismo, não como algo secundário em relação a um modelo (um tipo de “signo de segunda classe”), mas, ela é um novo ente no mundo, repetimos, um ente gerado num ato de “confecção”

(*poiesis*) feita por um novo demiurgo idealizado, na utopia modernista, à medida do individualista burguês ou do operário, novos “atores” emergentes a partir do Iluminismo do século XVIII, ou antes, a partir dos fatos que gravitaram em torno do Renascimento. Os closes de êmbolos e pistões do motor do Couraçado Potemkin, de Sergei Eisenstein, bem demonstram que a protagonista da cultura, naquele momento deveria ser a energia (ou o trabalho, em sentido tanto físico como proletário), um fenômeno físico e não metafísico, idealista como a arte romântica. Isso demonstra a importância fundamental de um pensamento novo sobre a estrutura, a urdidura, a trama e a *physis* mesma (a matéria) da obra de arte.

Por fim, como somos de formação também pragmática peirceana, acreditamos na convivência pacífica de diversas abordagens teóricas em quaisquer campos científicos: para a doutrina pragmatista, ou “pragmática”, como Peirce preferiu depois precisar, o sentido de uma teoria repousa naquilo que se espera alcançar com ela e no seu contexto de aplicação, parafraseando. Ou seja, a significação maior e a propriedade de um “vetor teórico” (metaforizemos) encontram-se em seu “ponto de aplicação” (trata-se de uma doutrina finalista, teleológica)¹⁰.

Voltando ao fenômeno “arquitetura”, os parâmetros “justaposição”, “complexidade formal” e “interpenetração espacial”, citados um pouco mais acima, são pronunciados como clichês, muitas vezes, e, o que é grave, tais características das obras modernistas e pós-modernistas são de difícil visualização, sendo quase intangíveis, sem uma precisa demarcação de sua zona de ocorrência na obra, até porque essa é uma característica própria: essa dubiedade, essa ambigüidade um tanto quanto “barroquista”.

O desafio é alcançarmos uma matemática à altura de tal caráter e aí sim a questão da transcendência de toda *Gestaltung* em relação à mera “soma das partes” de um sintagma visual deve ser contemplada. Tais parâmetros correm o risco de se tornarem conceitofetice e de serem vistos como “jargão de críticos”, inclusive.

2. Formalização, medida e processo criativo

Entremos agora então na questão do processo criativo: uma das necessidades de um estudo “formalista”, grosso modo, das obras de artes visuais encontra-se no ensino do *métier*, na *práxis* de ateliê, no desenvolvimento das linguagens expressivas de per se. Aqui, uma questão pertencente à psicologia, e que envolve as relações entre pensamento e linguagem, desde a afirmação introspeccionista peirceana no sentido de que nós só pensamos por signos, mal parafraseando¹¹, até as considerações vigotskianas dialéticas sobre tal temática, ou seja, sobre a formação da mente a partir da manipulação de instrumentos e de sua interação com outras mentes por meio de signos (no nosso caso, o signo “obra de arte”). Veja-se que mesmo a questão psicossocial do holismo dialético vigotskiano labora em prol de uma necessidade de um pensamento acerca da confecção do signo, acerca do próprio caráter do signo urdido.¹²

A visão formalista, mesmo que analítica, da obra de arte, participa da busca do desenvolvimento e pluralidade das linguagens/signagens artísticas e, dialeticamente, na procura do refinamento de si mesmo por parte do autor: uma busca existencial, indo ao encontro do pensamento de Heidegger, posto que o signo “obra de arte” porta o caráter ontoló-

gico da “pre-sença” que, parafraseando, é “o” ente cuja forma de ser é pôr em questão o próprio ser¹³. A análise formal da obra de arte prestar-se-ia, assim, ao desenvolvimento e ao alargamento das possibilidades de diversas poéticas mais ou menos formalizadas e, como vimos, isso redundaria numa abertura de possibilidades existenciais para o sujeito criador. Como se pode notar a dicotomia formalismo versus contextualismo rui, é subsumida, desvanecendo-se, numa unidade localizada num nível outro, em termos qualitativos.

A elaboração de uma obra de arte visual-plástica é feita de tomadas de decisões. Pode-se argumentar que a maioria das decisões tomadas durante a confecção de uma obra de arte, ou de um projeto de arquitetura, são empíricas, feitas “de ouvido”, para usarmos uma metáfora musical, e, desta forma, prescindem de uma formulação matemática. Ou seja, feitas sem a necessidade da existência de um algoritmo formalizado para a “dedução” (note-se o termo específico da lógica) do “próximo passo”, ou, continuando a metáfora musical, a dedução da próxima nota da melodia ou da série.

Mas tais procedimentos dedutivos existiram, existem, e são comuns em processos criativos altamente formalizados e com restrições propositalmente auto-impostas pelo artista, dentro de uma filosofia de criação “cerebralista”, ou “racionalista”, diriam os arquitetos. Uma tal proposta teve, no modernismo, relações óbvias com o plano de desmonte da estética idealista burguesa romântica, um desmonte que abrangeu áreas que vão desde a figuração em pintura, o tonalismo em música e o ecletismo em arquitetura, como todos sabemos. Além disso, caminhou na direção de uma conquista e de um controle da materialidade, em suma da concretude, na obra

de arte. Em poesia e música, isso é coisa notória quando consideramos a fonologia do poema ou os timbres instrumentais (em música) como matérias plásticas que podem ser trabalhadas na busca daquela autonomia ontológica da obra de arte enquanto “apresentação” e não representação. Em música, o serialismo deu o primeiro passo em tal direção, seguido depois pela música concreta e eletrônica, esta última potencializando a plasticidade do material musical.

Nesta busca da obra de arte como “apresentação” as metodologias criativas ultraformalizadas citadas configuram apenas um tipo de gesto poético possível. A quantificação em arte pode, em tese, nos dar a dose de liberdade presente em suas manifestações. Em música, aparentemente, a própria trajetória do compositor num processo de composição serial deixa pistas (os documentos produzidos, os cálculos feitos, a partitura) que já são de uma certa forma a “matemática” da composição e já dão alguma medida de vários parâmetros da obra gerada. Assim, a música serial é uma base para uma pesquisa em estética quantitativa, tal procedimento em composição musical sendo modelo para o concretismo em poesia, pelo menos (especificamente o compositor Anton Webern).

Aliás, todo o problema do processo criativo em artes pode ser simbolizado pela seguinte questão: qual a próxima nota da melodia, tendo passado o impulso inicial, passada a “polimerização” da idéia musical (ou visual) inicial? Aliás, e quando nada “vem à mente” qual seria a primeira nota? Neste último caso, podemos afirmar, quase com certeza, que tal primeiro passo será extraído de uma estrutura ou “conceito”, apriorístico e determinante, mesmo na forma de procedimento provisório.

Se não servir para a maioria das manifestações artísticas, uma estética quantitativa, reconhecendo na obra de arte aquilo que o pensamento matemático em tal obra pôs “segundo seu projeto”, ela servirá como *feedback* para tais imprescindíveis metodologias ultraformalizadas de criação, hoje já incorporadas à história.

Notas

Ernesto de Souza Pachito é Arquiteto Urbanista (UFES), Mestre em Estudos Literários (UFES) e Professor Assistente I no Departamento de Teoria da Arte e Música do Centro de Artes da UFES. Foi músico nos anos 80 e 90, últimos, atuando nas áreas popular e erudita. Possui publicações próprias em poesia.

Referências

- ¹BACHELARD, Gaston. El derecho de soñar. Col. Breviarios. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Economica, [s.d.]
- ²PACHITO, E. S. “Interpretando a literatura”. In: Jornal A Tribuna. Cad. Noticiário. Col. Opinião: Vitória, 27 de agosto de 2002, p. 17.
- ³VATTIMO, Gianni. O fim da Modernidade – Nihilismo e Hermenêutica na Cultura pós moderna. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ⁴CAMPOS, Haroldo de (org. e ensaio preliminar). Ideograma: lógica, poesia, linguagem. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, ed. da USP, 1977.
- ⁵DEL RIO, Vicente. Introdução ao Desenho Urbano no Processo de Planejamento. 1. ed. São Paulo: Pini, 1990.
- ⁶KANT, Immanuel. Crítica da razão pura. Trad. Valério Rohden. Col. Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, [s.d.].
- ⁷LANDAU, L. Theorie du Champ: Physique theorique. Moscou: Ed. de la Paix, [s.d.].
- ⁸WÖLFFLIN, Heinrich. Conceitos Fundamentais da História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais

recente. 4. ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁹SARTRE, Jean Paul. "Questão de método". Trad. Bento Prado Júnior. In.: SARTRE E HEIDEGGER. Col. Os Pensadores. Vol. XLV. 1A. Ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973, pp. 115-197.

¹⁰PEIRCE, Charles Sanders. "O que é o pragmatismo". In: _____. Semiótica. 3a. Ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. Col. Estudos. Vol. 46. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp 283-299.

¹¹_____. "Questões referentes a certas faculdades reivindicadas pelo homem". In: _____. Semiótica. 3a. Ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. Col. Estudos. Vol. 46. São Paulo: Perspectiva, 2000, pp 283-299.

¹²VIGOTSKI, Liev Semeionovitch. Formação social da mente. São Paulo: Martins Fontes, [s.d].

¹³HEIDEGGER, Martin. Ser e Tempo. Parte I. 8a. Ed. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1999.