

Uma pedagogia escondida no olhar

Márcia Macul¹

...ver é, por princípio, mais do que o que se vê, é aceder a um ser latente. O invisível é o relevo e a profundidade do visível. (Merleau-Ponty, in *De olhos vendados*, de Adauto Novaes.)

O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver. Para isso, foi também necessário que o indizível se tornasse prosa, participando do lado de sombra da História e revelando o sensível que está oculto no outro lado do corpo, acolhendo-o como um secreto prolongamento da matéria. (Adauto Novaes, *De olhos vendados*)

A questão da aproximação ao objeto arquitetônico – uma leitura de suas especificidades e coerências internas: quer sejam formas, funções, simbologias, metáforas, citações, tem a ver com o conhecimento e a pedagogia, com o exercício estético que quer chegar a compreensões. A interpretação sensível que a hermenêutica sugere hoje tem na sua base a adesão e a participação: um mergulhar no universo artístico para depreender daí possíveis significações. Ela não necessariamente se opõe ao objeto – ou se distancia (no sentido de *krisis*, da crítica) para explicá-lo, mas tenta imergir para traduzir e conceituar. O caminho é o da comunhão. Seu discurso é o da esperança – a procura é o prazer do belo, na linha kantiana (que faz do ato formativo o meio de conhecer a realidade). Utiliza-se da empatia (que relaciona sujeito e objeto artístico), do purovisibilismo (que coloca as formas como veículo de expressividade arquitetônica, ressaltando o valor tectônico das obras-de-arte) e da filosofia das formas simbólicas.

O papel que a escrita desempenha no trabalho de Oscar Niemeyer, Lucio Costa ou Artigas é fundamental para

suas próprias obras: no sentido de apoio, de expressão, de testemunhos pessoais dos criadores. É também pedagogia: eles formaram gerações. O modo como Niemeyer e Costa lidam com a expressão plástica pode ser associado à empatia (*emfühlung*) – é uma maneira específica e própria de se aproximar da disciplina, da arte arquitetônica, um modo de inteligência a propósito do trabalho.

A meta não é a constatação da crítica enquanto um trabalho frustrado (aquele que não cria, critica), ou mesmo de desconfiança (como se o sensível fosse, especificamente, enganador), mas da certeza de que a leitura e a teoria são as possíveis “traduções” da obra do criador (no sentido antevisto por Benjamin – de “ampliar sua própria língua”, quando ele fala da tradução da *Ilíada* para o alemão – não se trata de germanizar o grego, mas antes, de helenizar o alemão). Ou seja, a tradução, a interpretação, a crítica podem encaminhar, propor, introduzir, abrir horizontes. Não se pode comparar sempre à estrutura criativa que é o “texto” primeiro – que é o sensível, afetivo, muitas vezes mesmo anterior à fala humana (como a dança e o ritual). Podem carregar em si como que uma “fantasia antecipatória”:² no sentido de mudança (embora o mote da arquitetura como disciplina seja antecipar).

A estrutura lógica e racional que propõe a escrita pode ser também *poiesis* – é quando ela mergulha no sensível da obra, é quando ela descobre interiores antevistos pelo criador – e vai além, e vai ser também uma criação no sentido poético.* É quando a atividade afetiva se produz sem conflitos internos e se estende a toda a vitalidade orgânica.

O saber se vale de uma prática discursiva. A atividade artística coloca em pauta um saber – e as leituras da obra

podem multiplicar os seus sentidos, trazer novas visões sobre ela. O discurso: crítica, teoria ou história, abre possibilidades de entendimento e conhecimento da obra. Que é, ela própria, fenômeno de expressão e fato do conhecimento.

“Os processos analíticos e de cientificação da arte moderna colocavam sob suspeita a aparência das coisas: desliga materialidade e significados, engaja-se na abstração e distancia-se do subjetivismo. A crítica passa a utilizar o recurso do objetivismo geométrico-matemático ou de analogias linguísticas, que são facilmente absorvidas pelo racionalismo, presente na maior parte das manifestações da arquitetura moderna. Pois, os enfoques utilizados pela empatia não se afinavam com os processos de racionalização inseridos na arquitetura moderna”.^{3 b} Ou seja, havia um sistema de valores que indicava o julgamento – objetivo e claro.

A interpretação purista e essencialista não conseguia, porém, dominar todo o campo da arquitetura e historiografia: havia a questão da expressão, importante nos trabalhos de Corbusier, de Niemeyer, no organicismo. A idéia da expressividade era então defendida pelos próprios criadores – incorrendo, assim, em uma subjetividade.

Essa arquitetura rejeitava os princípios do *emfühlung*, como os do *purvisibilismo* – conceitos que hoje parecem ser retomados. Ou seja, uma leitura ou uma percepção da obra é sua compreensão como lei para si mesma: o que a obra tem de regra própria, individual. Arte ou arquitetura não são combinações ou construções segundo leis dadas, rígidas e estabilizadas, mas processos que contêm em si a própria lei universal – um desenvolvimento espiritual que se expressa nas formas. Quase se retoma hoje um conceito caro a Alois Riegl (1890), o *kunstwollen*, aliado ao *emfühlung* de Worringer (1900).^c

Essa última década do século parece ter revertido questões as mais diversas, em todos os campos do conhecimento. Por exemplo, para nós hoje estão findas as antigas buscas da verdade e da utopia de um novo mundo, as grandes teses emancipadoras e positivistas, as intervenções e projetos totais de territórios. Pode se dizer que não se fará mais “Brasílias” – não como reação a uma certa moderni-

dade, mas porque os projetos se tornaram mais pontuais e menos categóricos ou autoritários (não se trata de negar a utopia de futuro enquanto possibilidade, mas operar um futuro menos categórico e mais desejado).

Hoje, o projeto de arquitetura pode ser de domínio público, pode estar sendo veiculado em rede também. O próprio das idéias é pertencer a todos. Isto coloca o conhecimento como disponível, podendo ser veiculado e discutido pela população mundial – e essa discussão pode vir a ser pedagogia. Pode-se vir a desenhar e configurar um debate rico, poliglota, polifônico – e há que se querer participar. Esse debate é uma possibilidade presente – e é promessa para essa sociedade da informação.

O discurso também aqui mudou – não segue mais o postulado da verdade. Não se acaba o projeto, o desenho ou o discurso – há uma transformação, uma busca ainda intensa, principalmente para nós, os subdesenvolvidos. Não se fala mais do objeto isolado como arquitetura, mas do construído como um todo, do todo como possibilidade habitável, dos pequenos fragmentos e parcialidades de metrópole como cenários para a vida. Há que se ocupar e fazer arquitetura onde se necessita – no território, qualificando-o como lugar. Quando se toma o assunto como possível matéria de interesse da população (a cidade como lugar do homem), ele pode vir a ser discutido e desejado por todos.

Aqui há muito ainda por se fazer, por realizar: a utopia é ainda vigente, o país ainda espera um futuro (ao contrário dos que estão saciados e resolvidos econômica, social ou esteticamente). Nossa questão mais urgente é o povo, o imenso contingente: a educação e a distribuição desse conhecimento possível. Quase valeria retomar o esforço de Lucio Costa: civilizar urgentemente o país, todas as classes sociais presentes – porém, de um modo muito diferente hoje, incorporando todas as múltiplas complexidades, anomalias, vozes, ecletismos, surgidos no contexto da metropolização. O presente é localizado e globalizado, ou seja, fala só e comunica a todos, favorece a invenção mas produz a difusão, e é, antes de tudo, polifônico. Incrivelmente, aqui não se usa hoje o poder

de um mídia como a televisão (que é um elemento presente, mesmo na mais pobre favela ou na mais distante morada de nosso continente) para esse processo educativo; ao contrário, é por onde se dissemina a mais comum e estereotipada (e muitas vezes, desprezível) cultura de massas, em programas do mais baixo nível de aceitação.

No entanto, a realidade do momento informacional é propícia ao debate e à extensão do discurso ao maior número de pessoas. Há que se colocar a possibilidade de distribuir informação e educação, e também tocar na questão de “criar lugares” como assunto corrente, do interesse de todos: e isso é possível (por meios visuais ou falados, além de escritos), sabendo do contingente de nossa população analfabeta.

Uma outra transformação parece ocorrer – ainda no campo da pedagogia propriamente. Considerando que arquitetura é uma disciplina fortemente ligada ao fenômeno visual, as publicações têm um papel significativo nesse sentido: de educar, de criar referências, de ensinar a ver, olhar. Por isso, haveria que ter interesse em usá-las como andaimes: hoje quase substituem o livro, têm um consumo mais rápido e maior – assim que elas podem ajudar, apoiar, ou fracassar como instrumentos de conhecimento. Ou seja, podem ser férteis ajudas, ou estéreis e ineficazes. O objeto arquitetônico, destacado, converte-se em texto ou imagem (em foto ou em ensaio): é a maneira de aproximação à obra, é sua representação, funcionando como coadjuvante do simbolismo da obra. Interpretar quando não há mais códigos, quando tudo pode ser incorporado (no sentido do sincretismo, de liberdades expressivas), pode ser hoje mais criativo e inventivo. Compreende-se a dificuldade de uma publicação comercial em tomar partido (ela necessita dos artistas em ascensão) – é então que a crítica hoje poderia explicar e debater, suscitar a discussão. Dificilmente ela irá julgar, como se fazia nos tempos canônicos.

A linguagem (seja ela pensamento ou matéria) é uma forma de visibilidade: é o que necessitava ser dito ou mostrado. Como diz Chauí, o que é dito se faz ser, se faz visível – tira do esquecimento, tira do oculto, recorda e manifesta.⁴

O jogo hoje deve se abrir a narrativas adequadas ao sentido de mudanças – os limites são móveis, como as identidades (há inúmeros autores em uma obra e não um somente). A busca de conceitos também deve se adequar aos novos sistemas de informação e comunicação visual. A experiência deve incorporar novas linguagens textuais criadoras – e essa linguagem deve saber ler os aspectos de sedução incluídos em cada interpretação.

Os novos fluxos comunicativos desafiam paradigmas interpretativos estanques – eles se alimentam de traços culturais individuais e subjetivos, reconhecem autonomias – são dinâmicos e rápidos. Um debate em rede tipo Internet, por exemplo, permite uma reflexão conjunta sobre essas contradições e diferenciações encontradas no espaço social

Por outro lado, esse mesmo processo de movimento e a imensa oferta de imagens, incluídos no dinamismo da vida cotidiana, é que impedem a visão – o olhar se perde na grande cidade, o homem vê os objetos na sua eterna fugacidade, na aparição e desaparecimento da imagem (vista do interior de um automóvel, por exemplo), não consegue deter o olhar mas vê por fragmentos, como dizia Benjamin.^{*d}

O acúmulo de coisas nas superfícies, o horizonte saturado de inscrições e representações tornam difícil a apreensão da cidade, da paisagem e do lugar – no sentido de fruição contemplativa. Coisa que a arquitetura requer como premissa. Tanto para sua leitura de compreensão para determinar um projeto, como para sua vivência e interpretação como obra acabada, como morada. O seu uso é sua importância, a sua função é sua riqueza – e esse descobrimento poderá ser importante para despertar a atenção também dos usuários.

Uma obra requer uma análise de sua inserção no local, no espaço construído: uma apreensão do espaço vazio e do lugar figural ocupado por seu volume. O arquiteto tem que ter presente o entorno real onde vai operar – tanto assim o crítico ou o ensaísta que vê e procura a aproximação das intenções do autor, de suas memórias, opções, razões, emoções e coerências internas do projeto. Esse quadro delimitado será ainda ampliado em direção à pai-

sagem circundante – próxima, à vista (que é sensitiva); e distante, cultural (a reverberar em suas razões). As determinantes do projeto serão, assim, próximas: luz, contrastes de sombras, passagens de veículos, elementos físicos que se interpõem no lugar, suas seleções e hierarquias, as acessibilidades; como também distantes: fontes históricas que informam sobre a importância do local, sua hospitalidade e acolhimento, sua leitura do mundo que está vivendo. Dessa relação entre o próximo – aquilo que se sugere, que se apresenta de forma empática, e o distante – o observar a sociedade e suas referências, poderão surgir novas leituras de interpretação do espaço, e novas arquiteturas.

Todos os elementos táteis do caminho: pedra, vidro, metal, pisos, degraus, pórticos, como os imateriais: vistas, espaços, vazios, provocam sensações e informam – sem desnaturalizar o sítio. Além da visão primordial, outros sentidos são aqui chamados a manifestarem-se, aguçando a percepção.

Na interpretação do objeto em cena também pode ser detectada a abertura do edifício em relação ao lugar, sua relação com o contexto urbano: se ele se mostra ao pedestre, se está familiarizado com a rua, o espaço de passagem, com os átrios, as praças, ou se ao contrário, ele se isenta ou recusa o lugar imediato. Deve-se olhar ainda a beleza e expressão dos materiais – seus símbolos e significados.

Um trabalho em local estrangeiro poderá ser feliz para o crítico (como também para o arquiteto) com disponibilidade intelectual: ele verá, provavelmente, mais do que o habitante costumeiro. A apropriação do espaço pode se dar com uma leitura através de croquis claros e representativos: isso contribui para informar a invenção do projeto. O crítico de arquitetura já exerce uma atividade que é, ela própria, nômade: pois ele deve se deslocar sempre para o espaço da obra e o seu lugar – percorrê-los para relacioná-los. Dificilmente se pode analisar e valorizar a obra somente por suas representações – sejam fotos ou desenhos.

Uma análise fenomenológica tenta se voltar ao ato originário do criador, à vontade espacial como o ser vivo da criação. As formas são interpretadas em seu valor espiritu-

al, em sua capacidade figurativa, sem se ater rigidamente às referências externas ou a regras: ter um olho sensível, trabalhar com o conhecimento, associações e *insights* – permitir-se reviver o ato do autor. Esses passos advêm de uma disciplina sensorial, emotiva, de apreensão da realidade – que leva à leitura e interpretação do lugar e da paisagem, da arquitetura, em linguagens mais intuitivas – que mescla o objetivo e o subjetivo, uma posição bastante necessária.

Esta seria uma aproximação ou interpretação existencial, que se deixa tocar pelas sensações e memórias, pelas imagens que a obra suscita.

Por outro lado, muitas vezes, a presença densa da obra de arquitetura diante do ensaísta leva-o a abstrair-se dos rigores de um método estabelecido – ou seja, o seu extasiar-se com a contemplação da obra o mergulha em um subjetivismo exagerado.

Montaner sugere que a interpretação da obra deve ser sempre contextualizada, em duas direções: uma leitura diacrônica – que reconstrói suas referências e influências na sucessão do tempo passado, e uma leitura sincrônica – que a coloca diante de valores e criações que ocorrem agora, ao mesmo tempo. Deve-se ver a obra como matéria, como criatura viva e vívida: cada geração a interpretará, portanto, diferentemente. Uma hermenêutica que remonta às origens e essencialidades da obra deve reunir em si considerações sobre o conteúdo e sobre a forma percebida. Também poderá ressaltar sua proposta ética, como a expressão de necessidades coletivas; seu contexto social, político e econômico; sua missão ideológica – enfim, sacar algumas constantes de sua realidade complexa (pois nunca se conseguirá mostrar toda sua desordem e tensão).

Salienta ainda que a arquitetura se situa entre arte e técnica, e, portanto, sua linguagem e interpretação podem ser relacionados com as linguagens e interpretações da arte, da ciência e do pensamento. Assim, ela deve estabelecer pontes entre o mundo das idéias e dos conceitos (que vem do campo da filosofia e teoria) e o mundo das formas (que vem dos objetos, das criações artísticas, dos edifícios). Pois,

além de teorizar e analisar, deve tecer relações e fluxos entre os dois mundos – do discurso e da criação.⁵

Em “Escrituras da Cidade”, Eduardo Rodrigues sugere que se comece uma leitura pelo conhecimento do processo evolutivo do espaço: como aconteceram suas metamorfoses e sob que influências. Que sociedades ou culturas interferiram nesse espaço deixando ali suas marcas e reflexos.

Na fruição, nos conscientizamos dos valores que atribuímos aos objetos urbanos e assim os transformamos em significativos: ou seja, a partir do olhar, compreendemos a confluência de ações do homem sobre o seu meio. E a recepção da imagem é repassada de forma empática – dos olhos ao cérebro. O espaço poderá ser um laboratório multidisciplinar de pesquisa – observado de pontos de vistas diversos: do economista, do historiador, do psicólogo – porém, as leituras devem convergir para o interesse comum. Num processo dialético, a passagem da análise para a síntese deverá ser compartilhada por todos.⁶

Agora, para se transpor a visão puramente emocional, uma metodologia pode ser fundamental – para se chegar a uma análise que aprofunde estritamente o valor formal. Uma teoria perceptiva recentemente lançada na Itália por Mauro de Bernardi,⁷ elabora alguns passos para se chegar a uma leitura objetiva da forma da arquitetura. Inspirado talvez nos antigos ensinamentos de Hildebrand (1893),⁸ Bernardi fala da *imagem sintética* como apreensão dos entes essenciais, e *imagem completa* como a figuração que permite o reconhecimento inequívoco. Sua proposta de levantamento da realidade pede a isenção da emoção sensitiva da visão primeira (certamente impressionante) para a completa aquisição do objeto, sua forma, sua geometria. O autor traça um quadro da experiência até a forma que interessa ao observador isento de paixões paralelas. Um olhar objetivo, que requer um caminho seguro e firme, sem extravios no percurso. Um método de apreensão do espaço ligado a níveis de acessibilidade e interpretação desse espaço – que vai da noção da forma até o âmbito espacial em que ela está contida. Passos que vão vencendo etapas e processando o conhecimento, o envolvimento pelo objeto, ambiente

e território. Reconhece que o ato sensível é o primeiro, de acolhimento do objeto, mas adverte que se deva afastá-lo para chegar à interpretação objetiva. Interessante porque se pauta essencialmente na leitura formal do objeto referencial – procurando fugir das influências fisio-psicológicas, subjetivas ou antropológicas. Delimita o objeto e infere-o como forma em que nos concentramos.

A leitura desse livro nos deixa uma interrogação. Primeiramente propõe esquecer os sentidos para seguir um método – situar-se à distância para formular uma reflexão, uma leitura, uma representação do que se vê. Parece querer chegar ao “olho do espírito que nega o olho do corpo” (Hegel) ou, como propunha Platão, que nos afastemos do mundo sensível e dirijamos o olhar para um “ver concentrado no mundo da idéia”: querer distinguir o inteligível do sensível, a idéia da imagem. Porém, ao final, o próprio Bernardi vai dar grande importância ao levantamento sensível, à apreensão do objeto executado pela experiência visual do homem, antes da correção rigorosa do método.

O que reforça a nossa idéia primordial de que o conhecimento se origina na visão (o olhar que faz pensar). Tendo origem nos sentidos ou no intelecto, a percepção e o conhecimento do objeto – o “ver” – é possível se houver a concentração, a luz e o olhar com admiração, e não é sempre que isso se dá. A visão precisa da luz e esta é intermitente, a fruição necessita da concentração espiritual e mental.

Já Merleau-Ponty acrescenta que a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las – para ele, só a experiência sensível pode revelar a cegueira da consciência: essa cisão é difícil de ser resolvida. Pois, “como passar do sensível ao pensado e do pensado ao sensível sem que haja um domínio de um sobre o outro?”⁹ Ponty difere de Descartes que pretendia dominar as paixões pela consciência, uma cisão corpo e espírito – ou ainda, pretendia uma “intuição intelectual contrária à passividade do olhar sensível, e que trabalha para corrigi-lo”.⁹

É então que Merleau-Ponty propõe que o invisível está contido no visível – é preciso sobrevoá-los para dissecá-los, e não separá-los. Pois, “a própria ausência está enraizada na presença.”¹⁰

Espaços não demarcados

Se o olhar usurpa os demais sentidos fazendo-se cânone de todas as percepções é por que, como dizia Merleau-Ponty, ver é ter à distância. O olhar apalpa as coisas, repousa sobre elas, viaja no meio delas, mas delas não se apropria. “Resume” e ultrapassa os outros sentidos, porque os realiza naquilo que lhes é vedado pela finitude do corpo, a saída de si, sem precisar de mediação alguma, e a volta a si, sem sofrer qualquer alteração material.

(Marilena Chauí, *Janela da alma, espelho do mundo*)

Olhar a cidade como uma obra permanentemente mutável, de maneira interrogativa, é a postura do estrangeiro, daquele que não se fixa, que não pertence ao “lugar”. A cidade tradicional se esconde atrás de seus símbolos, monumentos, ícones – que pairam sobre sua superfície e suas praças. Olhar o espaço da cidade requer buscar suas espessuras e cores próprias – retirando o peso que carregam suas representações. Pode-se transformá-la – algo mais leve se encontra ao sentir suas impressões primeiras, seus sentidos, tatos, sons. Uma busca poética pode ir atrás de um enraizamento do espírito do lugar – o espaço onde se realiza a vida do homem, a sua escala: as suas especificidades, como também uma universalidade comum a todos os homens.

Paisagens vastas e quentes do Alentejo, por exemplo, podem ser vistas nas pequenas aldeias brancas mouras, um céu muito amplo, com visões do horizonte penetrando entre os telhados e com seus moradores parecendo saídos do limbo: mulheres vestidas de negro trazem em si a cara da cidade.

Alhambra rememora o cheiro de uma infância perdida – um acontecimento que traz a emoção, a idéia do sagrado que vem talvez dessa lembrança do passado: imagem transcendente, pouco percebida hoje. Pode haver presença, tão forte é – de um deus, de um mito. Algo imprevisível, que altera a caminhada. Sentido do “lugar”, do *genius loci*: desejo de o descobrir, recuperá-lo. Uma pátria – antevista, subjetivamente.

Uma paisagem brasileira vista como a vastidão do território – seja mata, duna ou cerrado – muitas vezes é do impacto de uma espacialidade desmedida e vertiginosa, porque natural e vazia. Sob a ampla abóbada celeste e na

planura do terreno, sente-se como que expatriado, desterrado. Quase não há acordo entre homem e lugar.

O “ver” se origina nas coisas, nasce delas – mas depende de nós o “ver” para revelar conhecimentos. A visão retém em nós a coisa conhecida, mas é pela palavra que podemos conservá-la.

O encontro de um rosto, uma expressão, uma palavra, um sabor ou um cheiro, como aquelas “memórias involuntárias” de Proust, tem um valor: faz ver e sentir esse invisível (idéias, pensamentos), sempre encoberto na cidade, nas suas representações – que contam sua história, mas não fazem sua narrativa. A cidade está saturada, os espaços todos ocupados. Não conseguimos mais ver. Enquanto viajantes e estrangeiros, ainda podemos sentir essas minúcias que escapam ao morador habitual. Ver o lado sensível das coisas, que não está disponível na mídia (imagens que se confundem com nossa experiência direta). Isso absolutamente não quer dizer que a arquitetura não possa ser interpretada por seu morador habitual – mas que, por estar imerso nas questões do lugar, sua dinâmica pessoal deverá romper com a situação dada e propor o novo: justamente quando se é conhecedor dessa realidade e intérprete dela, poder-se-á colocar uma nova maneira de ser.

A pintura ou obra-de-arte muitas vezes faz o papel de “fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver” – seja o azul do céu, a abóbada celeste: são revelações.¹¹

Como diz Cézanne: a paisagem é o que você vê. Ela não tem limites nem localização, ela se apresenta.

Brissac se pergunta: “a arte possibilita a presença, é capaz de criar o lugar? Um “lugar” (uma presença mostra que há lugar) acontece para além do caos, quando se sente a presença. A mesquita, a igreja, a sinagoga, a arte, tentam captar presença – arte é o lugar desse “ter lugar”. Uma instalação, por exemplo, é subordinada ao conhecimento do lugar – chamando a atenção para o sítio, ela o salva do esquecimento, assinala-o como este entorno que a constitui sem se fazer ver. A arte não vem se adequar às características do sítio: não se trata de ressaltar características ou magias do local,

mas adicionar algo, redefinir (ao contrário do que queriam os contextualistas, que afirmam o pré-existente), criar lugar, transformar locais de passagem em lugares de experiência.¹² Assim também a crítica: pode despertar, fazer ver.

Existe medida para determinar um projeto? É sua geometria, mas também é tudo que se lhe adiciona: a cor, as relações, o espaço entre as coisas. É abandonar a arquitetura, transcender seus limites como projeto e construção, dissolver seus contornos ou ampliá-los, compreendê-los por outros meios: como o texto literário, o cinema o fazem – ver a arquitetura em sua paisagem, no urbano, nos seus interiores, nos seus interstícios. Estabelecer pontes entre os conceitos filosóficos ou teóricos e o mundo das formas e criações, é a tarefa do crítico, do intérprete. Acessar outra dimensão pode fazer surgir “presença”, iluminar, retirar do mutismo novas relações: essas cenas se alojam na memória, ocorrem para sempre – como um descobrimento. Portanto, seja de maneira sensível ou objetiva, seja morador ou estrangeiro, o saber ver e saber ler a arquitetura acontece como um ensinamento, percurso, experiência e conhecimento. Quando não existem mais sistemas de valores nos quais se apoiar nem tampouco uma autoridade filosófica, e quando vivemos dominados por modas fugazes e ecléticas – ou seja, quando afloram as interpretações subjetivas, uma maneira crítica seria partilhar um gosto, uma apreciação, um “descobrimento”: será essa uma iniciação, principalmente para aqueles não acostumados à reflexão.

Para o próprio arquiteto, como diz Louis Kahn, o recorrer à matéria – que é o *fazer*, o *fazer ser*, a criação de presenças, é “o elemento que introduz o mensurável em nossa obra. Até que não entre em ação, tudo é essencial e coerentemente incomensurável.” Explica ele que somente quando o quadro está pronto, podemos dizer: “não gosto do vermelho”, ou “não gosto de quadros pequenos”. Só neste momento, “a existência revela ser o que o pensamento ‘queria ser’ ou poderia dar-nos. E o pensamento, por sua vez, revela possuir existência, mas não presença.”¹³

Arquitetura é assim considerada como presença, como

intervenção num espaço complexo, num sistema de interfaces – em integração com outras linguagens e suportes. O campo de sua articulação, o lugar que a obra localiza, o conhecimento e a memória a que a obra remete, como também sua geometria e coerência interna são imprescindíveis, portanto, para essa leitura e aproximação total. Será a arquitetura capaz de fazer “lugar”, revelar a alma da cidade, despertar o mundo – em meio ao desordenado urbano que é hoje o nosso horizonte? A arte poderá revelar novas imagens – num mundo saturado de telões e imagens lisas, midiáticas? Será a cidade capaz de ser palco de novas experiências – quando suas camadas e territórios já saturados estão densos de matérias, inscrições e representações?

Na realidade, a obra, de arte ou de arquitetura, constitui os marcos, as referências da história, da crítica, da teoria. É ela que realiza e que protagoniza os textos – portanto, a história da interpretação crítica está no texto como na obra.

Montaner discute a possibilidade do ensaio crítico vir a ser também obra de criação – por suas virtudes literárias ou pela influência que sua visão possa ter sobre futuras criações. Contrariamente à história, à teoria, à filosofia e à ciência, o texto ensaístico tem a liberdade da poesia: pode recorrer à metáfora, descobrir sintonias com outras disciplinas e elementos, emocionar. “Todo grande artista é um rigoroso crítico dos mestres que o precedem e os quais segue.”¹⁴

São, afinal, extremamente importantes as diversas maneiras de apropriação e aproximação ao objeto referencial – no nosso caso, a arquitetura. O modo sensível e subjetivo permite uma interpretação pessoal, sensorial, emocional. A maneira objetiva chega à forma enquanto conformadora de espaço, e portanto, presença. Objetividade ou subjetividade, razão ou emoção, entendimento ou sensibilidade: o homem consegue ver na arte a reunião das dualidades, numa dialética permanente, depreendendo daí os seus significados. Sempre se pode também usar as disciplinas paralelas como embaixadoras de pesquisa. Uma posição seria considerar os vários métodos como possibilidade de acercar-se ao objeto – alternando-os, ou deles observando passos, referências e percursos.

Como diz Argan, precisamos levar em conta tudo o que vemos, abordar a obra de um ponto de vista fenomenológico – todos os fatos possuem significado, nada pode ser esquecido. A escolha da cor, da técnica, denota a diferença de visão do autor: na obra tudo possui significado e muitas possibilidades de interpretação.¹⁵ Ou seja, o artefato estético deve ser visto de múltiplos pontos de vista – sem se aderir previamente a nenhuma posição linear e homogênea, tal como implícito nos cânones ocidentais.

A prática da arquitetura vai levar sempre à geração de teoria – para compreender e analisar as questões surgidas em todas as épocas. Desde Brunelleschi, o projeto vem sendo inventado, proposto, refletido, como realidade que permanece. Como dizia Flavio Motta, o “olho da história”, que é coletivo, é que vai atribuir valor e significado à obra. Destacá-la da banalidade e do esquecimento é o papel da crítica, como também da historiografia.

Atualmente, o método projetual sofre transformação resultante das várias interações profissionais, não havendo a antiga proximidade com a execução da obra. Um projeto pode ser elaborado e definido em um país e implantado em outro – a comunicação digitalizada o permite, como também a um ensaio, a uma teoria. O avanço que isso supõe em termos de conhecimento, técnica e discussão, porém, não exige uma interpretação correta das especificidades de cada lugar e sociedade. A reflexão da experiência deverá surgir, portanto, de um grupo maior que conceitua e que realiza – como também deverá interessar a toda sociedade pensante, enquanto desenho de seu espaço e de sua cidade.

Conseguir ampliar o interesse sobre esse território da arquitetura e da cidade a todos que dela necessitam – significa expandir o campo restrito do profissional especialista, transformando-se em importante tema da realidade: como o são a política e o futebol, por exemplo. A experiência da discussão fará emergir a arquitetura da sua condição opaca, não visível – como é, muitas vezes, para a maioria.

Esse ansiado pertencimento da arquitetura à sociedade que dela desfruta poderá ser a nova pedagogia procurada,

e é isso que nos parece fundamental. Assim, a arquitetura passará a ser percebida como importante para o homem – como presença, como partícipe de sua própria vida. Então, é que cabe refletir sobre essa arquitetura que interessa a cada um, que designa, que antevê e que se sugere. O fazer e o refletir hoje penetram nesse caminho de comunicação globalizada – que não elimina, porém, os elementos locais, mas até propõe a sua manifestação e a sua singularidade, em função do território e da história específicos.

É dessa interpretação conjunta da arquitetura em suas diversas escalas que se chegará à discussão do todo urbano: as suas maneiras de uso, as visões de propostas, a possibilidade de ultrapassar nossa difícil realidade. Que tipo de arquiteturas e estéticas queremos – uma indagação de todas as linguagens que se apresentam, e a descoberta de um “belo” que possivelmente desejamos. É uma opção de nos reconhecermos em meio a essa grande massa que somos hoje.

Notas

¹ Doutora pela FAU - USP, Marcia Macul é professora na Universidade de Guarulhos.

² termo utilizado por Ragon, Michel, in *Histoire Mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Tournai, Casterman, 1971.

³ O termo grego *techné* (princípio originário de tudo) definia uma linha da arte como “meio de fazer”, a técnica de feitura. O fazer artístico, a *poiesis*, subsiste na arte moderna como substituto da *mimesis* – é o que articula o fazer com a reflexão sobre a atividade artística.

⁴ Miranda, Clara Luiza. *A crítica nas revistas de arquitetura nos anos 50: a expressão plástica e a síntese das artes*, dissertação de mestrado apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos, 1998.

⁵ Em seus conceitos programáticos, a racionalidade da pré-fabricação substituiria a manufatura – então, a arquitetura moderna defendia o refinamento dos tipos, dos elementos construtivos, das edificações padronizadas em série, princípios implícitos da racionalidade.

⁶ Alois Riegl propõe o conceito central de “*kunstwollen*” – que é a “vontade de forma” que se impõe em uma dura luta até à finalidade, à materialidade e aos fatores técnicos. É uma abertura à expressão do artista – como também o é a empatia que coloca valor estético nas ações subjetivas, nas intenções do artista sobre suas impressões do mundo: ou seja, somente quando existe projeção sentimental, afetiva, são belas as formas. Para Worringer como para Riegl, chegar à abstração e ao estilo geométrico na arte era como chegar ao valor absoluto – embora fruto e consequência de uma intensa inquietude interior do homem primitivo frente aos fenômenos eternamente mutáveis da natureza. E mais: só quando o homem passa, em evolução milenária, por todo o conhecimento

racional, ele se volta para a “coisa em si”: agora, produto do conhecimento. Cf. W.Worringer, op. cit.

⁴ Chauí, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*, in Adauto Novaes (org). *O Olhar*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997, 495p, p47.

⁵ Grande parte da obra de W.Benjamin “se mobiliza para a questão da cidade, ele a pensa como experiência de conhecimento, do autoconhecimento mais do que uma construção propriamente arquitetônica. Ele a fazia como uma hermenêutica, porque via na cidade os traços do moderno. Ele diz que a rua é o único campo de experiência válido da modernidade. (...) Benjamin reconhecia nos sinais luminosos, faixas, cartazes, a cidade como um corpo tatuado. Então aquele que passeia tem que aprender a decifrar esses sinais”. Cf. Olgária Matos, entrevista à revista Caramelo 10, agosto 1998, p.170.

⁶ Montaner, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*, Barcelona, Ed.Gustavo Gili, 1999, 109p. / p.23.

⁷ Rodrigues, Eduardo de Jesus, *Um olhar para São Paulo: anotações para uma leitura visual possível para a paisagem urbana da cidade*, São Paulo, Tese de Doutoramento, FAU-USP, 1994, 223p. / p.142.

⁸ De Bernardi, Mauro Luca. *La forma e la sua immagine*, Pisa, Edizione ETS, 1997.

⁹ Adolf von Hildebrand (1847- 1921), em Problema da Forma, coloca a visão pura que é a paisagem, a visão da perspectiva clássica, e a visão cinética que se dá em movimento, quando penetramos na obra – que transforma a percepção dos fatos: teoria que vai levar, posteriormente, à visão gestáltica alemã.

¹⁰ Novaes, Adauto, *De olhos vendados*, in Adauto Novaes (org). *O olhar*, op.cit, p.13.

¹¹ Chauí, Marilena, op.cit., p37.

¹² Novaes, Adauto. op.cit., p.13.

¹³ Cf. Peixoto, Nelson Brissac, *Paisagens Urbanas*, São Paulo, Editora Senac, 1998, 347p.

¹⁴ Idem. ibidem.

¹⁵ Kahn, Louis. *Amo los inicios*, in Heren, Pepe, Montaner, Josep e Oliveras, Jordi, *Textos de arquitectura de la modernidad*, Madrid, Nerea, 1994.

¹⁶ Montaner, J. M. op.cit, p.21.

¹⁷ Argan, Giulio Carlo. *Clássico Anticlássico*, São Paulo, Cia. Das Letras, 1998, 497p. / p.17.