

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO  
MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO

**O GOSTO E A ARQUITETURA:**

**Uma revisão de conceitos que condicionam a beleza a anseios de representação,  
identificação ou idealização.**

Dissertação de Mestrado, referente ao curso de Mestrado em Arquitetura e Urbanismo da  
Universidade de Brasília.

AUTOR: LUCAS JORDANO DE MELO BARBOSA  
ORIENTADOR: Dr. REINALDO GUEDES MACHADO

Brasília, Maio de 2010

LUCAS JORDANO DE MELO BARBOSA

**O GOSTO E A ARQUITETURA:**

**Uma revisão de conceitos que condicionam a beleza a anseios de representação,  
identificação ou idealização.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como exigência parcial para a obtenção de título de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Reinaldo Guedes Machado.

Brasília

2010

## FICHA CATALOGRÁFICA

BARBOSA, Lucas Jordano de Melo

O Gosto e a Arquitetura: uma revisão de conceitos que condicionam a beleza a anseios de representação, identificação ou idealização / Lucas Jordano de Melo Barbosa – Brasília: UnB / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2010.

97 f: Il. 30 cm

Orientador: Doutor Reinaldo Guedes Machado

Dissertação (mestrado) – UnB / Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / Programa de Pós-Graduação, 2010.

1. Arquitetura. 2. Gosto. 3. Belo. 4. Arquitetura – Estética. 5. Arquitetura – Semiótica. 6. Arquitetura – Aspectos Psicológicos. I. Machado, Reinaldo Guedes. II. O Gosto e a Arquitetura.

Proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio eletrônico ou mecânico, inclusive através de processos xerográficos, sem permissão expressa do autor (Artigo 184 do Código Penal Brasileiro, com a nova redação dada pela Lei nº 8.635, de 16-03-1993).

LUCAS JORDANO DE MELO BARBOSA

**O GOSTO E A ARQUITETURA:**

**Uma revisão de conceitos que condicionam a beleza a anseios de representação,  
identificação ou idealização.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, como exigência parcial para a obtenção de título de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Reinaldo Guedes Machado.

Aprovada em 17 de Maio de 2010.

**Banca Examinadora:**

---

**Doutor Reinaldo Guedes Machado**

Orientador  
Universidade de Brasília

---

**Doutor Antonio Carlos Cabral Carpintero**

Examinador  
Universidade de Brasília

---

**Doutora Elane Ribeiro Peixoto**

Examinador  
Universidade de Brasília

---

**Doutor Frank Algot Eugen Svensson**

Examinador Suplente  
Universidade de Brasília

A minha mãe, Lucia Melo,  
eterna professora dos valores da vida,

a meu pai, Fernando Lúcio,  
confidente de minhas ingênuas insatisfações com a sociedade que faz  
de lar esse mundo,

e a Amanda Malta,  
pelo amor, companheirismo, amizade e por não apenas acreditar em  
mim, mas também demonstrar isso.

## AGRADECIMENTOS

Superar o estado de extrema ingenuidade de recém formado é tarefa tão árdua que dificilmente poderia ser realizada sozinho. Por certo, neste trabalho ainda há certo grau de imaturidade, que só poderá ser superado quando da continuidade da presente pesquisa em níveis acadêmicos superiores. Espero que possa continuar em companhia de muitas das importantes pessoas com quem pude contar para chegar até aqui.

Primeiramente, devo imensa gratidão àqueles a quem dediquei este trabalho: meus pais e Amanda, que me acompanharam mais intimamente que quaisquer outros, e forneceram o apoio sentimental sem o qual não poderia florescer em mim qualquer razão.

Agradeço também a Pedro Valadares, por me acompanhar com amizade nos desafios da arquitetura, por me acompanhar do aluno colegial que era ao arquiteto que sou, por testar minha moralidade e me incentivar o humor desprezioso e jovial que faz a vida mais doce.

Sinto-me também profundamente endividado com Zildo Sena Caldas, pelas lições de vida que entremeavam as lições de arquitetura, pelo tratamento mais respeitoso do que eu julgo merecer, e pelo vulto ético que hoje fiscaliza minha prática profissional.

Agradeço a Carlos Alberto Meira Carneiro da Cunha, pelo incentivo, pelas confidências de experiência profissional e por estender a mim certo tratamento de afilhado o qual nunca tive direito formal.

Meu sincero “obrigado” também a Denise Silva Araújo e Helvécio Goulart Malta de Sá, por me incentivarem e me darem o abrigo, o carinho e paz que fizeram do lar deles, temporariamente, também o meu. Sem esta imensa ajuda, seria impossível este curso de mestrado.

Endivido-me também com alguns professores da UnB: Ana Elisabete de Almeida Medeiros, por fornecer o primeiro direcionamento em minhas pesquisas; Luiz Pedro de Melo César, por questionar incisivamente os primórdios de meus rompantes filosóficos, fazendo-me mais cuidadoso; Matheus Gorovitz, que sempre se mostrou disposto a ajudar, incentivando a sensibilidade estética e propondo valiosos exercícios reflexivos, que me forçavam a ser sempre mais crítico; Flávio René Kothe, pelas aulas que ampliaram decisivamente meu horizonte filosófico; Antônio Carlos Cabral Carpintero, por uma contribuição mais direta nesta dissertação, no sentido de propor a revisão de conceitos ainda ingênuos, assim como pelos debates a respeito de urbanização e semiótica; Frank Algot Eugen Svensson, por acrescentar em minha postura preocupações materialistas e históricas onde havia excesso de existencialismo; e, finalmente, a Reinaldo Guedes Machado, meu orientador, por tentar dar objetividade à minha pesquisa, pelas discussões filosóficas, pela cobrança de materialização do trabalho e também pelas conversas a respeito de tudo o que não estava relacionado à minha pesquisa, introduzindo amizade sem abandonar o profissionalismo.

A despeito de toda a ajuda dessas e de outras pessoas aqui não mencionadas, cabe esclarecer que a elas só deve ser atribuída participação nos acertos desta pesquisa. Os erros cabem inteiramente a mim.

“As convicções são inimigas mais perigosas da verdade do que as mentiras”.

Friedrich Nietzsche

## RESUMO

“Gosto não se discute”, diz um antigo provérbio popular. A presente pesquisa tem a intenção primeira de desmistificar a formação do gosto pré-reflexivo, com o propósito de contribuir para o entendimento desta manifestação fenomênica do inconsciente. Assim como toda palavra escrita precisa de um suporte para tornar-se compreensível, acredita-se que discutir o gosto requer também um plano de fundo. A arquitetura surge então como exemplificação dos conceitos abstratos que são abordados.

A pesquisa se desenvolve a partir de três hipóteses: primeiramente, propõe-se que o gosto tenha dívida com a capacidade associativa do psiquismo humano, que proporciona o relacionamento de formas já conhecidas, a respectivos conceitos culturalmente compartilhados; em segundo lugar, analisa-se a possibilidade de o gosto derivar também de certas características da percepção que se coadunam com atitudes valorativas inconscientes; e, por fim, considera-se tomar o edifício como um fim estético para o sujeito que o interpreta.

O presente estudo procura não entender o gosto como algo supérfluo, mas como uma espécie de sintoma do relacionamento do sujeito com o mundo que o rodeia e, a partir desta circunstância, entende-se a arquitetura como meio possível para a criação de um outro mundo, que pode refletir ou não a realidade existente. Representação, identificação ou idealização: qualquer que seja o motivo para se gostar de um edifício, indica a consciência por trás das ações humanas no ímpeto de transformar a realidade e ocupar seu lugar na vastidão do espaço.

Palavras-chave: Arquitetura, Gosto, Belo, Arquitetura – Estética, Arquitetura – Semiótica, Arquitetura – Aspectos Psicológicos.



**ABSTRACT**

“Taste is not argued”, says one old popular saying. The present research has the first intention to demystify the formation of the pre-reflective taste with the aim of contributing to the understanding of this phenomenon of unconscious expression. Like all written word needs a way to become understandable, it is believed that discussing the taste will also require the background. The architecture appears then as concrete example of the abstract concepts that are boarded.

The approach is developed towards three assumptions: first, it is proposed that taste is related to the associative capacity of the human mind, which gives the relationship of known forms, with their culturally shared concepts. Secondly, it examined whether the taste also derive from certain characteristics of the consequent perception of unconscious evaluative attitudes. Finally, it is proposed to consider the building as an aesthetic purpose for the individual who interprets.

This study seeks to understand the taste not as something superfluous, but as a kind of symptom of the relationship between the subject and the world around him, and from this circumstance, it is possible to understand the architecture as power to create another world, which may reflect the existing reality, or an ideal world. Representation, identification or idealization: whatever reason to like one building, indicates the awareness behind the human actions on the momentum of transforming reality and take his place in the vastness of space.

Keywords: Architecture, Taste, Beauty, Architecture – Aesthetics, Architecture – Semiotics, Architecture – Psychological Aspects.

## APRESENTAÇÃO

A atividade do arquiteto é naturalmente propositiva. Arquitetar é planejar algo que se tem a pretensão de por em prática. Se assim é, os estudos mais úteis dentro do campo disciplinar da arquitetura deveriam ser aqueles que auxiliassem os arquitetos a projetarem melhor. Neste sentido é que aparecem dissertações com o objetivo de analisar a realidade em casos específicos, crendo que a partir do conhecimento do que foi acertado em projetos específicos, e mesmo do que degenerou em dificuldades práticas, pode impelir novos projetos no sentido de afastarem-se dos antigos erros e a propagarem os acertos. É o que tradicionalmente representa o exercício da crítica em arquitetura.

Por certo que conhecer a realidade objetiva nos capacita a uma prática mais criteriosa do projeto. Mas, por outro lado, o conhecimento de nossa própria postura diante do mundo pode impelir a uma mudança na prática do projeto, por meio do reconhecimento de que a formação de nossa consciência influi diretamente no fazer artístico.

Isto porque a prática do projeto de arquitetura, seja do edifício, da cidade ou da paisagem, não é autônoma, autoritária e auto-suficiente. Ao contrário, se constitui pelo empenho do arquiteto em resolver um problema inicialmente apenas prático, mas ao qual influem fatores tão diversos quanto a história, a cultura, e o gosto individual ou coletivo. No momento em que forma, o arquiteto forma, para além de inúmeras razões, por seu próprio gosto e, do mesmo modo, no momento em que reconhece ou não a beleza em um objeto arquitetônico, o usuário o faz mediante opiniões que refletem, entre outras coisas, também o seu gosto. Sendo assim, é possível reconhecer que o gosto está presente em inúmeros julgamentos, conscientes ou não, que podem contribuir para o processo de escolha a respeito de como será edificado o território do homem.

Na tentativa de abordar o assunto “gosto” com um mínimo de rigor que venha a validar o esforço empreendido na pesquisa, recorre-se a um ecletismo de argumentos que variam da Semiótica à Filosofia produzida em fins do século 19.

O capítulo referente à introdução apresenta uma série de questionamentos que por vezes parecerão aleatórios, refletindo uma “tempestade de idéias” com o intuito de instigar a leitura e fomentar a crítica. Os dois capítulos seguintes aparecem como reflexão a respeito da postura adotada diante da problemática. Sem esta exposição, poderá o leitor levantar suposições que não encontrariam rebatimento ao longo do texto. A partir disto apresentam-se os três capítulos subseqüentes como o núcleo da pesquisa, onde se desenvolvem três hipóteses de derivação do gosto. E do entendimento que cada hipótese necessita de um referencial conceitual muito

específico, propôs-se nomear cada um desses capítulos principais com o título de “dissertação”, a exemplo do que faz Nietzsche em seu livro *Genealogia da Moral*. Encarados como dissertações, cada capítulo pede então suas próprias considerações, que serão retomadas na derradeira parte desta pesquisa, a título de reflexão final. A intenção é que as considerações finais sejam o ponto de partida da continuação desta pesquisa, em um momento ulterior.

De fato, esta esperança de continuidade dá ainda mais sentido a este trabalho. Visto que se trata de uma dissertação muito mais compilatória que original, espera-se alcançar um arcabouço conceitual que permita avançar ainda mais no entendimento de fatores que levam a formação do gosto, reiterando o entendimento de que o gosto reflete uma consciência de mundo que está intimamente atrelada ao modo como o homem transforma o espaço socialmente construído.

Um bom exemplo de como a consciência do mundo interfere tanto na construção de relações físicas como sociais, é a lenda da fundação de Roma. Rômulo, para demarcar o território da cidade, logo traçou um grande sulco circular, demarcando o *Pomerium* (recinto sagrado da nova cidade), com uma charrua (arado) guiada por dois bois brancos; a terra remexida simbolizava uma muralha e o sulco simbolizava o fosso. Esse sulco circular não era completamente fechado, apresentando interrupções onde seriam os portões da cidade. Para mostrar ao irmão que aquelas muralhas não valiam de nada, Remo a transpôs de um salto, ridicularizando a obra do irmão. Rômulo, furioso, matou Remo com golpes de espada. De uma forma, a lenda mostra a criação de Roma a partir da arbitrariedade, da vontade, distante da gênese urbana que remonta a aglomerações de caravanas em decorrência das facilidades de uma estrada, por exemplo. Por outro lado, a história reflete a capacidade valorativa do homem a partir de uma ação arbitrária: Remo é morto ao zombar da sacralidade atribuída ao espaço delimitado por Rômulo. Daí que não se pode dizer que o entendimento das posturas dos homens diante do mundo não nos auxilia a projetar melhor, ou ao menos a nos relacionarmos de modo mais crítico com o ambiente construído.

Por fim, espera-se que, por mais perguntas que sejam deixadas sem resposta, o presente trabalho estimule a discussão do gosto de forma mais séria e objetiva que anteriormente à sua elaboração, e que isso possa interferir na própria consciência da relação entre sujeito e arquitetura.

**SUMÁRIO**

<b>1. Introdução</b> .....	01
1.1 Hábito e Estranhamento .....	04
1.2 Metafísica do Instinto Humano .....	06
1.3 Pertinência da Opção por uma Pesquisa Panorâmica .....	08
1.4 O que aqui se entenderá por Ideologia .....	10
1.5 A Discussão do Gosto e o Ceticismo Socrático .....	11
1.6 Postura Metodológica e Hipóteses .....	14
<b>2. Definições e Desambiguações</b> .....	17
2.3 Gosto, e não juízo de gosto .....	17
2.4 Sobre o termo “pré-reflexivo” .....	20
<b>3. Da Consciência e do Conhecer</b> .....	04
3.1 Consciência e Realidade Objetiva .....	24
3.2 Conhecer e Reconhecer .....	27
<b>4. PRIMEIRA DISSERTAÇÃO: o problema comunicacional</b> .....	29
4.1 Tipologia e linguagem .....	32
4.2 Repertório e audiência .....	40
4.3 A questão do caráter dos edifícios .....	43
4.4 A Tríade Sínica e o Papel dos Interpretantes .....	47
4.5 Ícones, Índices, Símbolos e a Arquitetura .....	50
4.5 O exemplo moderno da residência Dr. Aldo .....	53
4.6 Considerações Parciais .....	56
<b>4. SEGUNDA DISSERTAÇÃO: a identificação entre sujeito e objeto</b> .....	59
4.1 Uma metafísica da atração .....	60
4.2 A beleza do homem no objeto .....	65
4.3 Considerações Parciais .....	69
<b>5. TERCEIRA DISSERTAÇÃO: o fim estético</b> .....	73
5.1 Do Apolíneo e do Dionisíaco .....	76
5.2 Considerações Parciais .....	83
<b>6. Considerações Finais</b> .....	87
6.1 “A Arquitetura da Felicidade” .....	91
<b>7. Referências Bibliográficas</b> .....	95

## 1. INTRODUÇÃO

O que é uma edificação bonita? Desde os modernos esta pergunta parece deveras estranha e muito difícil, se não impossível, de responder. A própria noção de beleza é um tabu para os contemporâneos do século XXI, um conceito quase sempre condenado a inflamar discussões estéreis e, por vezes, infantis. É difícil imaginar que alguém possa julgar entre pretensões de estilos diferentes que concorrem entre si e defender uma escolha particular contra gostos alheios contrários. Até poucos séculos a capacidade de criação de edificações belas era considerada uma das principais habilidades do arquiteto, mas, hoje, a questão da beleza desapareceu dos mais sérios debates profissionais, retraindo-se para íntimas e confusas “intuições”. Mas qual a relevância de se tentar adentrar na questão do gosto no que concerne à prática da arquitetura?

Importa notar, mesmo que superficialmente, um aspecto da profissão do arquiteto: ele em geral não projeta para seu próprio usufruto. O projeto deve atender às demandas externas ao arquiteto, mesmo que ao longo do extenso percurso de projetar ele crie exigências próprias. E essas questões externas não são apenas de natureza pragmática/funcional, mas também se constituem por desejos (muitas vezes inalcançáveis, mas mesmo assim legítimos), aspirações, sonhos, e toda ordem de manifestações emotivo-psicológicas, conscientes ou não.

Como gerenciar essa subjetividade de modo a não perder a autonomia e, ao mesmo tempo, tornar o projeto proposto aceitável ao usuário? Não é obrigação do arquiteto se subverter e tentar passar a pensar como o seu cliente (essa utopia inclusive tende a fazer com que arquitetos reduzam a qualidade de seus projetos, por uma anterior redução do senso crítico – é impossível pensar como outra pessoa), mas há uma questão objetiva determinante em toda produção para um meio social capitalista: o custo monetário. Pagar por algo que não agrada ao olhar parece insensato.

Esse é o ponto: o que agrada ao olhar de cada sujeito? Parece ser uma pergunta impossível de responder. Mas não seria possível nem ao menos supor a hipótese de alguma variável que indique aspectos da formação do gosto? Isto poderia tornar menos conflituosa a necessária relação arquiteto/cliente. No entanto, não há a intenção de encontrar subsídios que apoiem as decisões de nenhuma das partes em específico, mas, no sentido de contribuir para que cada sujeito, arquiteto ou não, possa melhor compreender suas escolhas. Indivíduos conscientes têm maior segurança acerca de suas possibilidades de ações, ao tempo em que tornam mais produtivas quaisquer discussões.

É evidente, entretanto, que a busca por esse entendimento a respeito do gosto não pode ser esperança de evitar conflitos interpessoais e individuais. O conflito gera movimento. Sem ele a arquitetura nunca se modificaria. Esse é um dos limites de quem pretenda se arriscar a procurar tal entendimento.

A mente de quem contesta, critica, tende a se sentir mais perturbada com o imobilismo das formas. Sem crítica não há estímulo para a mudança (SILVA, Elvan. 1994). E por terem por profissão “criar”, os arquitetos têm natural papel pioneiro de liderar modificações nas formas das construções. Os usuários comuns tendem a preservar o que o hábito e o costume apresentam (o uso do termo “comum” se baseia no entendimento de que existem usuários com apurado senso crítico). Com isso pode-se fazer uma ligação, mesmo que tênue, entre o arquiteto e a contestação da produção corrente em sua época, ao menos ao saltar de algumas décadas. E essa natureza contestatória é o que muitas vezes gera conflito na relação arquiteto/cliente. Tal elucubração é fruto de um exercício mental rápido, mas constatável pela observação da prática profissional. Para o exercício prático da arquitetura então interessa a relação (sem distinção de valor) entre o gosto do arquiteto e o gosto do usuário. Não que esta relação seja a base do referido relacionamento, mas sim que ela está sempre presente, mesmo que implícita. E para tal faz-se necessário compreender o gosto em geral, abstrato e impessoal (com a permissão da incoerência, visto a natureza subjetiva do gosto).

Hoje, faz parte do senso comum (sem maniqueísmo) admitir que os arquitetos em geral tendem a enxergar a demanda do usuário como possibilidade de financiamento mais do que como objetivo a satisfazer, tentando afastá-los das preocupações projetuais. São clássicos os exemplos de projetos experimentais em que os usuários manifestaram alguma insatisfação final, como os projetos da Villa Savoye, por Le Corbusier, e da Residência Farnsworth, por Mies van der Rohe:

“A Villa Savoye podia parecer uma máquina com intenções práticas, mas era na realidade uma extravagância com motivações artísticas. As paredes nuas foram feitas à mão por artesãos com argamassa caríssima importada da Suíça, eram delicadas como rendas e tão destinadas a gerar sentimentos quanto as naves incrustadas de jóias de igrejas da Contra-Reforma.

Pelos próprios padrões do modernismo, a cobertura da Villa Savoye era igualmente, e ainda mais desastrosamente, desonesta. A despeito dos protestos iniciais dos Savoye, Le Corbusier insistiu – supostamente com base em argumentos técnicos e econômicos apenas – que uma cobertura plana seria preferível a uma pontuda. Seria, ele garantiu aos seus clientes, mais barato para construir, mais fácil para conservar e mais fresco no verão, e Madame Savoye poderia fazer a sua ginástica em cima dela sem ser importunada pelos vapores úmidos que emanavam no térreo. Mas a família se mudara havia uma semana apenas quando a cobertura por cima do quarto de Roger [filho do casal Savoye] apresentou um vazamento, deixando passar tanta água que o menino contraiu uma infecção pulmonar, que se transformou em pneumonia, e ele acabou sendo obrigado a passar um ano recuperando-se num sanatório em Chamonix” (BOTTON, Alain de. *A Arquitetura da Felicidade*. São Paulo: Rocco, 2006, p. 65).

“[...] a Dra. Farnsworth, uma neurologista norte-americana, se apaixonou pelo arquiteto alemão e fez do desenvolvimento do projeto e da construção um namoro platônico sem fim.

[...] Ao término da construção, quando recebeu a fatura – 73 mil Dólares na época, hoje mais de 1 milhão de Reais – [Edith Farnsworth] processou o projetista e passou a falar (e escrever) cobras e lagartos sobre a casa. No tribunal, acusou o arquiteto de ignorância: “Ele não sabe nada sobre aço, suas propriedades ou dimensões comerciais”. Dizia ainda: “Menos não é mais. É simplesmente menos!”. [...] Mies venceu o processo alegando que a casa era de veraneio e se tratava de uma experiência estilística” (SERAPIÃO, Fernando. *Arte Negociada* in Revista Projeto Design, ed. 327. São Paulo: Maio de 2007).



01

Fig. 01 – Villa Savoye (Fonte: [www.flickr.com.br](http://www.flickr.com.br))



02

Fig. 02 – Residência Edith Farnsworth (Fonte: [www.flickr.com.br](http://www.flickr.com.br))

No que concerne ao posicionamento do arquiteto para com o seu cliente, esta pesquisa poderá contribuir para a questão moral da prática profissional, criando um instrumental com possibilidade de promoção de algum nível de entendimento dos processos inconscientes de avaliação. É instintivo que o entendimento seja a primeira medida que o organismo humano toma antes de agir. Jean Piaget (1987) propôs a hipótese de que as crianças, em sua fase inicial de desenvolvimento (estágio sensório-motor, como ele denominou), movimentam constantemente suas pernas e braços em um ímpeto de conhecer o que as rodeia, para que dessa forma possam aumentar suas chances de sobrevivência. Fazendo uma analogia com esta teoria, pode-se deduzir que o conhecer é uma atitude inicialmente de auto-preservação, o que possibilita ao indivíduo

adaptar-se às adversidades do meio. Espera-se, portanto, que ampliando o conhecimento sobre alguns processos que participam da formação do gosto seja possível, primeiramente, alcançar algum nível subjetivo em relação ao produtor de formas arquitetônicas, assim como, alcançar o nível da práxis do projetar e do relacionar-se, visto que apenas na práxis pode o homem transformar o mundo que o cerca e a si mesmo.

### 1.1 Hábito e Estranhamento

A questão da beleza na arquitetura parecia plena de certezas por milênios, mesmo que de forma descontinuada. Em inúmeras etapas da história da civilização ocidental, uma construção bonita era aquela que ostentava uma frente semelhante a um templo greco-romano (possuindo frontão triangular para arrematar um telhado em duas águas), decorada com colunas, proporções repetidas e fachada simétrica. Por que existiu por tantos séculos este padrão de gosto? E por que não se consegue mais um acordo sobre o que é belo e o que não é?

Estes questionamentos levam a outros: se muitas pessoas seguem uma tendência de adequação a um padrão de gosto, um objeto que se oponha radicalmente a este modelo segue então outra tendência – a de ser julgado como feio? Como ocorre este processo inconsciente? É possível discutir a respeito? Com a mudança da aparência, por mais que a essência do objeto permaneça, pode ocorrer algum efeito de estranhamento que induza a um juízo negativo?

Umberto Eco descreve, a partir de suas leituras dos formalistas russos, o que pode ocorrer na mente das pessoas quando se modifica o padrão:

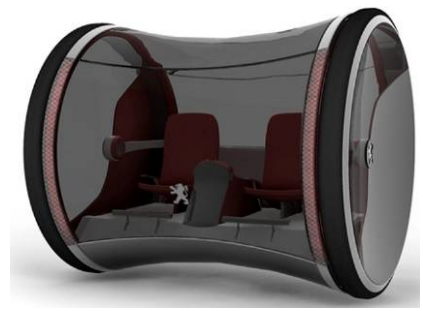
“O efeito de estranhamento ocorre desautomatizando-se a linguagem: a linguagem habituou-nos a representar certos fatos segundo determinadas leis de combinação, mediante fórmulas fixas. De repente um autor, para descrever-nos algo que talvez já vimos e conhecemos de longa data, emprega as palavras (ou os outros tipos de signos de que se vale) de modo diferente, e nossa primeira reação se traduz numa sensação de expatriamento, numa quase incapacidade de reconhecer o objeto, efeito esse devido à organização ambígua da mensagem em relação ao código. A partir dessa sensação de “estranheza”, procede-se uma reconsideração da mensagem, que nos leva a olhar de modo diferente a coisa representada mas, ao mesmo tempo, como é natural, a encarar também diferentemente os meios de representação e o código a que se referiam” (ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1971).

Analisando a interpretação de Umberto Eco sobre as modificações de padrões, é possível exemplificar o descrito fenômeno a partir de casos mais próximos ao universo arquitetônico. Casos em que essas modificações de apresentem tridimensionalmente. Primeiramente, observem-se os exemplos de veículos automotivos a seguir:





03

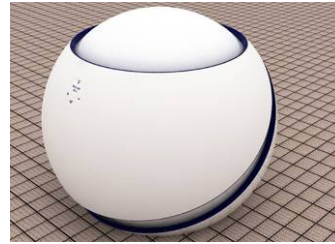


04

**Fig. 03 e Fig. 04** – Protótipos de automóveis da francesa Peugeot, respectivamente: Moovie e Ozone (Fonte: <http://www.designbote.com/2008092610/concept-cars.html>);



05



06



07

**Fig. 05** – Cadeira Loftly, projetada por Piergiorgio Cazzaniga

(Fonte: [http://www.bonluxat.com/a/Piergiorgio\\_Cazzaniga\\_Loftly.html](http://www.bonluxat.com/a/Piergiorgio_Cazzaniga_Loftly.html));

**Fig. 04** – Máquina de Lavar Roupas *Aquarium*, projetada por Djordje Zivanovic

(Fonte: [http://www.ubergizmo.com/15/archives/2008/11/aquarium\\_washing\\_machine\\_concept.html](http://www.ubergizmo.com/15/archives/2008/11/aquarium_washing_machine_concept.html));

**Fig. 05** – Aparelho de som *BeoLab 5*, da Bang & Olufsen (Fonte: <http://www.bang-olufsen.com/beolab5>)

O que é um carro? Se alguém tiver a pretensão de que a imagem de um carro tenha a permanência figurativa de uma árvore, ou de um cão, certamente o carro Ozone (figura 04), não poderá ser classificado como tal. As formas da natureza sofrem modificações muito lentas em sua estrutura geral, diferente das formas criadas pelo homem, que mudam tão radicalmente em tão curtos períodos de tempo, que é difícil para muitos identificar num objeto a mesma essência encontrada nas formas anteriores. Se um carro é um meio de transporte individual e terrestre, que protege o homem de adversidades físicas enquanto é controlado por ele, então o Ozone é sim um legítimo representante do grupo de objetos definidos como “carros”. Mas se se espera que todos os carros tenham quatro rodas, um capô escondendo um motor a combustão e um invólucro que se aproxime de um paralelepípedo para abrigar os ocupantes, então certamente ocorrerá um efeito de estranhamento em relação às formas que contradisserem esses princípios de composição. No entanto, o estranhamento seria, por si só, suficiente para explicar um juízo negativo em relação à forma de um objeto, a considerá-lo feio ou concluir que não nos apraz?



**Fig. 08** – Sede da Fazenda Resgate, em Bananal – SP (Fonte: [www.flickr.com.br](http://www.flickr.com.br));

**Fig. 09** – Residência em Carapicuíba, projeto de Ângelo Bucci e Álvaro Puntoni (Fonte: <http://www.archdaily.com/18679/carapicui-ba-house-angelo-bucci-alvaro-puntoni>).

Do mesmo modo como acontece com o exemplo do carro, pode-se questionar: o que é uma casa? Ou ainda: qual a “cara” de uma casa? Uma casa precisa ter um determinado aspecto figurativo para agradar ao gosto dominante sedimentado por tradições históricas e culturais?

A comparação entre a casa da Fazenda Resgate (figura 08), em Bananal, e a casa em Carapicuíba projetada por Bucci e Puntoni (figura 09) é bastante ilustrativa: a primeira revela a forma tradicional, com telhado inclinado, aberturas pontuais e partido compacto; a segunda se emancipa da imagem habitual e compõe com formas abstratas aparentemente desconexas, contradiz planos envidraçados de piso a teto com outros sem aberturas e revela a modernidade de sua época sem, contudo, deixar de ser uma residência. O morador da casa em Carapicuíba, tendo aprovado a proposta apresentada pelos arquitetos, deve ter certamente sentido um imenso prazer em poder preparar sua mudança para o novo lar. Significa que o gosto pode variar, mas não demonstra que não há possibilidade de um padrão de gosto culturalmente compartilhado. Na verdade a observação mostra que as casas de uma determinada região tendem a parecer muito umas com as outras, por mais que não seja unanimidade.

Em verdade, a existência de uma variedade de objetos que se diferem plasticamente dos padrões difundidos em um grupo social, em confronto com a hipótese de reconsideração da mensagem interpretada do objeto, descrita por Umberto Eco, faz emergir uma contradição: se, segundo o referido autor, após a sensação de “estranheza” existe a tendência de ocorrer a reconsideração da representação do objeto, então qualquer possibilidade de rejeição em relação à arquitetura modernista, por exemplo, deve ter mais variáveis do que simplesmente o estranhamento causado pela apreensão de uma forma nova. Seguindo o exemplo, a arquitetura modernista se desenvolveu no início do século XX, portanto, já deve, ou deveria, ter sido apreendida pela maioria. Não pode ser considerada referente a uma forma nova de compor.

A questão do estranhamento não parece ser determinante, ao menos isoladamente, na determinação de uma reação negativa ou positiva diante de um objeto. Então, para além da hipótese do estranhamento, seria possível definir outras variáveis que determinam o gosto?

## 1.2 Metafísica do Instinto Humano

Na busca de variáveis do gosto de aplicação com tendência à universalidade (em diferentes meios culturais), nada mais intuitivo do que buscar respostas no organismo humano enquanto detentor de instintos animais. A rejeição, no mundo irracional dos bichos, é sempre associada a problemas reprodutivos ou de incapacidade de proteção. Várias espécies de aves, peixes e crustáceos apresentam a peculiaridade de os machos construírem ninhos antes do acasalamento, e a fêmea então escolhe o ninho que lhe pareça mais adaptado ao meio. Um ninho bem adaptado significa boa proteção para a prole. O homem, diferentemente, constrói muitas vezes apenas para a morada de um único indivíduo, assim como para fins muito diversos em relação à reprodução. No entanto, haveria alguma possibilidade de ligação entre os ancestrais instintos de escolha do local de moradia ou reprodução e a formação do gosto? Seria possível dizer que a construção seria rejeitada ou julgada bela a partir de processos biológicos (e nesse sentido, instintivos), à semelhança do que ocorre no restante do mundo animal? Antes da publicação de *A Origem das Espécies*, em 1859, por Charles Darwin, Friedrich von Schelling e Arthur Schopenhauer haviam realizado algumas reflexões nesta linha de pensamento, respectivamente em *Filosofia da Arte*, uma reunião de aulas e conferências proferidas até 1805, e *Metafísica do Amor*, ensaio publicado no livro *Parerga e Paralipomena*, junto com outros, em 1851.

Para além deste possível caminho, deve-se considerar também o homem como ser capaz de diferenciação em relação à ânsia por satisfação. Os animais têm necessidade e satisfação, mas não são capazes de sentir desejo, no sentido da possibilidade de visualização antecipada do objeto necessário e do momento da satisfação. Assim sendo, o homem possui a capacidade de se autoconscientizar de sua existência, no momento em que a reconhece em separado da existência dos objetos de desejo. Dessa forma o homem pode julgar a beleza para além das necessidades biológicas. Isto é o que a maior parte dos filósofos pós-kantianos entende por beleza: algo livre de interesse imediato e consumista. No entanto, o que aqui se entenderá por “gosto” refere-se a um padrão de aceitação imediata, anterior a um momento de reflexão. Foi também por isso que Kant (*Crítica da Faculdade do Juízo*) nomeou a habilidade autoconsciente e liberta de pré-

conceitos de “juízo estético” ou “juízo de gosto”, diferenciando esta faculdade em relação ao “gosto”, que seria pré-reflexivo.

Apesar de ser uma possibilidade de estudo viável, para adentrar em profundidade a questão, esta empreitada requereria aprofundamento em uma área da biologia chamada etologia, que estuda o comportamento animal. Como ponto de partida para qualquer arquiteto, no entanto, é uma tarefa bastante árdua e certamente demasiado longa. Faz-se prudente então retroceder aos passos dos filósofos a respeito dessa questão para apenas posteriormente, em outras oportunidades, fazer o cruzamento com o evolucionismo darwiniano. Aqui se espera um exercício de reflexão de menor peso, com intenção de conhecimento panorâmico por confronto, ao invés de compilar dados aprofundados de um único ponto de vista.

Como uma hipótese de estranhamento, ou seja, de caráter comunicativo, pode coadunar-se com outra de caráter de filosofia da natureza? Não seria preferível centrar forças em uma pesquisa mais aprofundada em apenas uma possibilidade de reflexão?

### 1.3 Pertinência da Opção por uma Pesquisa Panorâmica

A questão da complexidade de fatores contra a centralização da atenção em uma única variável de pesquisa assemelha-se ao embate entre o cartesianismo e a transdisciplinaridade.

René Descartes (*Discurso do Método*, 2007) definia seu método basicamente argumentando que, para obter o conhecimento de um fato, deve-se subdividi-lo em tantas partes quantas forem necessárias à apreensão sistemática. Compreendendo cada parte do problema, chegar-se-á então ao entendimento do todo. É evidente a contribuição deste método durante os primórdios da capacidade cognitiva de cada indivíduo. Como exemplo, é interessante citar o modo como tradicionalmente se expõem os problemas da Física no que concerne ao deslocamento de um objeto. Quando professores e livros didáticos iniciam as explicações sobre esse tema, pede-se que o aluno desconsidere a influência dos atritos referentes ao contato com superfícies rígidas ou aquele proveniente da intitulada resistência do ar. Ora, não existe, em ambiente terreno, a possibilidade de tal desconsideração. Os atritos do solo, do ar e da água existem durante a execução de movimento de qualquer corpo material. Excluir o atrito do problema é definir um problema irreal. No entanto, a observação mostra que entendendo as partes do problema em separado, o aluno adquire um repertório que o auxilia no entendimento posterior do todo.

A sociedade ocidental adaptou-se bem a um modelo de ensino baseado na multidisciplinaridade, na separação cartesiana dos campos do conhecimento, mas, apesar de ser uma estratégia bem sucedida durante os primeiros anos de vida do indivíduo, é algo que impede o

vislumbre de novas concepções sobre coisas mesmas, muitas vezes até com possibilidade de novos conhecimentos. A multidisciplinaridade é o sistema tradicional do ensino escolar, onde os alunos adquirem conhecimentos de várias disciplinas diferentes, sabendo que todas podem ter rebatimento em suas vidas, porém, são vistas separadamente, com autonomia. Matemática não só é vista ignorando-se a existência da Literatura, por exemplo, como há grande dificuldade em imaginar que uma disciplina possa se relacionar com a outra.

Um passo além, em direção a um entendimento do mundo mais próximo da realidade dos fatos, ocorre quando há um esforço para superar a multidisciplinaridade a partir da interdisciplinaridade. O prefixo “inter” pressupõe uma interação, uma cooperação, assim como intersecção. Assim sendo, a interdisciplinaridade não destitui a classificação do conhecimento específico de cada disciplina, assim como a utilização e o enfoque a ser dado. Ocorre que é possível ter auxílio de conceitos elaborados por disciplinas diversas do conhecimento, sem, contudo, romper com o positivismo taxonômico que taxa determinado conhecimento como de alçada específica de uma disciplina. É o que ocorre, por exemplo, e infelizmente, quando em uma disciplina de projeto de edificações, o aluno é estimulado a analisar o histórico do local, mas, no entanto, esse conhecimento é entendido apenas como parâmetro a ser respeitado ou mero ponto de partida, sem, contudo, enraizar-se em todo o processo de projeto.

À etapa das relações interdisciplinares sucede-se uma etapa superior, que seria a transdisciplinaridade que, não só atingiria as interações ou reciprocidades entre investigações especializadas, mas também situaria estas relações no interior de um sistema total, sem fronteiras estáveis entre as disciplinas. O prefixo “trans” então indicaria que o sujeito pode fazer um percurso através de diversas disciplinas, entendendo que o conhecimento não precisa ser classificado.

Utilizando-se do exemplo anterior, em uma disciplina de projeto de edificações, poderia o aluno, a par do histórico local, questionar as posturas sociais de sua época, bem como seus próprios valores, a toda etapa de desenvolvimento do projeto. Para ser uma atividade transdisciplinar, o ato de projetar deve ser uma proposta e um questionamento da própria vivência, sabendo-a histórica, simbólica, ideológica e movida por estruturas matemáticas e biológicas tão complexas quanto imprevisíveis. A geometria de um traço deve ser conscientizada como imagem de uma ideologia, que por sua vez alimentou-se de um histórico pessoal, filtrado por limitações perceptivas do próprio corpo que, por conseguinte, para derrotar as adversidades, se uniu a um grupo de indivíduos semelhantes em sociedade e, esta, o reprimiu, em variados graus, para melhor funcionamento do grupo.

A transdisciplinaridade requer então o que Edgar Morin (*Introdução ao Pensamento Complexo*, 2005) chama de *pensamento complexo*. O pensamento complexo é justamente o contrário do cartesiano. Segundo Edgar Morin, para além do aprendizado básico, oferecido nas primeiras fases do desenvolvimento humano, há de se tentar inserir a capacidade de raciocinar com muitas variáveis ao mesmo tempo, pois assim é possível aproximar-se mais da compreensão da realidade. A lógica do pensamento complexo aponta para a hipótese de que pensar com uma variável de cada vez não produz o mesmo conhecimento do mundo que pensar utilizando o maior número possível de variáveis que efetivamente atuam em torno de um problema. Algo semelhante ao que defende a Psicologia da Gestalt, no sentido de que a percepção do todo não é obtida pela percepção das partes em separado, pois o todo teria um sentido de unidade impossível de ser vislumbrado cartesianamente.

A pertinência de uma pesquisa panorâmica então é a pertinência de uma pesquisa que confessa honestamente ser apenas o início de uma jornada muito maior. Crê-se que confrontar teorias em busca de macro-relações é imprescindível antes de qualquer investigação aprofundada, pois evitará grande parte das possíveis “cegueiras ideológicas”.

#### 1.4 O que aqui se entenderá por ideologia?

É imprescindível que, ao citar qualquer expressão derivada de “ideologia”, o uso desta seja definido, pois é palco de inúmeros desentendimentos por incompatibilidade de definição. Didaticamente é possível separar quatro definições bem distintas de ideologia, não excluindo outras tantas possibilidades.

Em um sentido *originário*, ideologia diz respeito a um conjunto de idéias, de conceitos. É possível entender esse sentido como a origem do termo devido ao pioneirismo do francês Destutt de Tracy, contemporâneo da Revolução Francesa, que de 1801 a 1815 publicou seus *Eléments D'Idéologie* em quatro volumes (ARAÚJO, 1997). Para ele a ideologia era a ciência que tinha por objeto o estudo das idéias, estas entendidas como fatos da consciência.

A partir deste sentido criou-se um segundo, *pejorativo*, devido ao próprio contexto histórico. Com o despontar de Napoleão Bonaparte no poder, após a Revolução Francesa, ocorreu uma crítica severa e posterior perseguição aos estudiosos seguidores de Destutt de Tracy, chamados então de ideólogos. Isto possivelmente por motivos políticos, temendo qualquer tipo de oposição. Enfim, conta-se que Napoleão acusou-os de muito pensar e pouco agir, e este sentido passou a ser empregado em relação ao indivíduo que sonha com algo de difícil ou impossível aplicação prática.

Um terceiro sentido, *doutrinário*, é aquele em que por ideologia entende-se um conjunto de idéias que influencia grupos sociais e suas ações. A partir desse entendimento segue-se que a ideologia é um instrumento partidário, com força política e moral. No entanto, neste sentido o termo não ganha conotação valorativa, embora dependa necessariamente da práxis para diferenciar-se do sentido originário.

O último sentido a ser aqui explicitado, o *político*, é talvez o mais corrente em meio acadêmico. Origina-se na crítica à teoria do conhecimento chamada idealista. Segundo esta linha de pensamento, a consciência, as idéias, se formavam independentemente da realidade objetiva. Karl Marx e Friedrich Engels propõem, em *A Ideologia Alemã*, o contrário: que não é a consciência que determina a vida, mas sim a vida, a experiência, a práxis, o que determina a consciência (MARX, e ENGELS, 2008). Segundo os dois pensadores alemães, durante o viver, o indivíduo acumula pré-conceitos que formam seus parâmetros de julgamento, seu modo de pensar e, conseqüentemente, de agir. A partir disto, Marx e Engels engendram a concepção sobre a qual as classes mais abastadas e influentes, política e economicamente, direcionam as ações das classes de menor poder de decisão social. Assim sendo, ideologia, neste sentido, ganha o significado de estratégias que servem para criar ou reproduzir relações de dominação. Por exemplo: ao se referir à ideologia burguesa, Marx entende que as idéias e representações sociais predominantes numa sociedade capitalista são produtos da dominação de uma classe social (a burguesia) sobre a classe social dominada (o proletariado). Um pensador que muito estudou a ideologia neste sentido foi John B. Thompson.

Ao falar em “cegueira ideológica”, no item anterior, a intenção era a de definir um estado em que o pesquisador inconscientemente toma os resultados de suas investigações como lógicos e coerentes e os utiliza como parâmetro para compreensão de qualquer outro fato levantado posteriormente. É quase um sentido doutrinário, conquanto conceitos provenientes de fatos estudados inicialmente seguem influenciando os conceitos seguintes, como uma filiação partidária. Com essa falta de ceticismo em relação aos resultados primeiros, abre-se a possibilidade de análises profundas, porém com o risco de se distanciarem da realidade. Crê-se assim que uma visão panorâmica é fundamental antes de qualquer exercício de aprofundamento.

A fim de prevenção contra mal-entendidos, no presente estudo, o termo ideologia será empregado no sentido originário, de conjunto de idéias ou valores.

### 1.5 A Discussão do Gosto e o Ceticismo Socrático

Existe um antigo provérbio popular sobre o gosto, que David Hume comenta:

“[...] ainda que esse axioma [“**gosto não se discute**”], tendo passado a provérbio, pareça ter conquistado a sanção do senso comum, certamente existe uma espécie de senso comum que a ele se opõe, ou ao menos serve para modificá-lo e restringi-lo. Quem quer que seja que afirmasse uma equivalência de gênio e elegância entre Ogilby e Milton, ou Bunyan e Addison, seria entendido como defendendo uma extravagância tão grande como se sustentasse que o morro de uma toupeira é tão alto como o Tenerife, ou uma poça tão extensa como o oceano. Embora possam existir pessoas que prefiram os primeiros autores, ninguém presta atenção em tal gosto, e declaramos, sem escrúpulos, ser o sentimento desses pretensiosos críticos absurdo e ridículo. O princípio da natural igualdade de gostos é, então, totalmente esquecido, e, ao mesmo tempo que em algumas ocasiões o admitamos, quando os objetos aparentam próximos de uma igualdade, ele se mostra um paradoxo extravagante, ou, antes, um absurdo evidente, quando objetos tão desproporcionados são comparados um ao lado do outro”. (HUME, David. *Do Padrão de Gosto*. In: *Ensaios Morais, Políticos e Literários*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004, p. 231).

Por que alguns preferem ouvir *Axé* (ritmo percussivo da região nordeste do Brasil) enquanto outros se emocionam com *Tocata e Fuga em Ré Menor*, de Bach? Primeiramente poderia ser dito que uma das condições para invalidar o questionamento seria apresentar o indivíduo acostumado ao ritmo popular às músicas de Bach. Mas seria o gosto simplesmente uma questão de educação? Tanto esta última indagação, quanto os questionamentos de David Hume, seriam tidos por Sócrates como suficientes para por em xeque o “sábio” provérbio “gosto não se discute”.

Quando se trata de julgar uma casa, relacionando gosto e beleza, é comum se afirmar que o gosto de uma pessoa é tão bom quanto de outra. Mas quando se fala sobre música, não é tão difícil encontrar alguém que afirme a superioridade dos clássicos sobre os populares, por mais que quadros tendenciais apontem para uma correspondência contrária em relação ao número de habitantes que preferem o popular (por isso mesmo chamado como tal). Há uma disposição maior em ser um pouco mais franco quando se trata de música ou comida. É muito mais raro encontrar alguém que prefira jiló a chocolate. As pessoas reconhecem que há comidas melhores que outras no que se refere ao sabor.

Não se trata aqui de uma analogia ao ajuizamento artístico de uma construção, mas da identificação de um indício acerca das contradições realizadas ao se emitir uma opinião pré-reflexiva, já que do ponto de vista estético seria desastroso comparar uma casa a uma refeição. No entanto, para buscar entender determinados processos, conscientes ou não, que influenciam na formação do gosto, é necessário primeiramente admitir a falta de instrução sobre o assunto.

Sócrates dizia que só é possível filosofar a partir do momento em que reconhecemos nossa própria ignorância. Por isso, ele desenvolveu um método de busca do conhecimento que parte de questionamentos acerca do senso comum, sempre desenvolvido por meio de diálogos (ou ao menos foi essa a forma através da qual suas idéias chegaram aos tempos atuais, por meio dos escritos de Platão e Xenofonte, seus principais estudiosos). Vale lembrar que, para Sócrates, o diálogo poderia ter como interlocutor a própria consciência, e não necessariamente outro



indivíduo. O denominado “método socrático” pode ser reduzido a duas etapas fundamentais: a ironia e a maiêutica.

Na primeira etapa, a ironia (do grego *eiróneia*, perguntar), Sócrates solicita ao seu interlocutor que o esclareça sobre um determinado tema. A partir daí, interroga-o, alegando não ter conhecimento suficiente sobre o tema em questão. No entanto, à medida que o interlocutor vai prestando esclarecimentos sobre o assunto, Sócrates formula perguntas que o induzem a dar-se conta de que aquilo que ele mesmo defendia há pouco, agora parece ser contraditório. Atônito, o interlocutor acaba reconhecendo ser aquele conhecimento que ele julgava possuir, no fundo, uma idéia sem sentido.

A segunda etapa do método socrático é a maiêutica, ou parto das idéias. Assim como na primeira etapa, Sócrates apenas faz perguntas ao seu interlocutor. Mas, agora, são questionamentos que o forçam a buscar uma saída para as contradições em que ele mesmo se enredou. Com perguntas que auxiliam no encadeamento das questões que amarrarão as exceções encontradas no senso comum a um enunciado reformulado, Sócrates ajuda o seu interlocutor a descobrir, por si mesmo, a verdade. Esse processo é chamado de maiêutica (do grego *maientiké*, técnica de realizar um parto) porque é semelhante a um parto: não é a parteira quem gera o bebê, ela apenas auxilia aquelas que já o trazem dentro de si e precisam de ajuda para fazê-lo vir à luz:

“Ora, a minha arte de maiêutica é em tudo semelhante à das parteiras, mas difere nisto em que ajuda a fazer dar à luz homens e não mulheres e provê às almas geradoras e não aos corpos. E não só, pois o significado maior desta minha arte é que consigo, mediante ela, distinguir, com maior segurança, se a mente do jovem dá à luz quimeras e mentiras, ou coisas vitais e verdadeiras. E tenho em comum com as parteiras precisamente isto: também sou estéril, estéril em sabedoria; e a censura que já muitos me fizeram de que eu interrogo os outros, mas nunca manifesto o meu pensamento acerca de nada, é uma censura muito verdadeira. [...] Por conseguinte, eu próprio não sou de modo nenhum sábio nem se gerou em mim qualquer descoberta que seja fruto da minha alma” (ADORNO, Francesco. *O Sócrates de Platão e os Sócrates dos socráticos, de Xenofonte e de Aristóteles*. In: *Sócrates*. Lisboa: Edições 70, 1986, p. 79).

A maiêutica era, na realidade, nada mais que a arte da pesquisa em comum. Segundo Sócrates, o homem não podia ver claro por si só. A investigação de que se ocupa não pode começar e acabar no recinto fechado da sua individualidade, pelo contrário, só pode ser fruto de um dialogar contínuo com os outros, bem como consigo mesmo. O método socrático tinha como característica levar cada indivíduo a refletir acerca dos seus deveres. Sócrates começava por chamar a atenção de cada um para os seus interesses pessoais, interesses domésticos, educação dos filhos, problemas da vida da cidade, questões relativas ao saber. Levava em seguida os seus interlocutores, quaisquer que fossem, a extrair do caso particular o pensamento universal. Começando por suscitar a desconfiança em relação aos preconceitos que cada um aceitou sem

exame prévio, conseguia convencer o seu interlocutor a procurar em si próprio a verdade (mesmo que não viesse a encontrá-la). Conduzia-lo assim, por um lado, a extrair o universal do caso concreto e a expor plenamente à luz aquilo que, segundo Sócrates, se esconde em qualquer consciência; e, por outro lado, obrigava-o a destruir as generalidades aceitas de imediato pela consciência.

Em uma interpretação pragmática, o método socrático pode ser resumido em cinco etapas: primeiramente, identifica-se um conceito considerado verdadeiro pela maioria. Em seguida, procura-se uma exceção. Terceiro passo: se for possível encontrar a exceção, o conceito deve ser falso ou impreciso. Em quarto lugar, elabora-se uma nova definição que abarque a imprecisão. Por último, repete-se o processo continuadas vezes, tentando achar o máximo de exceções para o conceito escolhido. Sócrates dizia que a verdade, quando é possível chegar a ela, está em um conceito impossível de contradizer.

### 1.6 Postura Metodológica e Hipóteses

Onde se espera chegar com esse ceticismo a respeito de um provérbio tão antigo como “gosto não se discute”?

Talvez seja apenas um exercício de pensar a profissão de arquiteto como uma especialização de um comportamento geral. Por que existem propostas arquitetônicas tão díspares como as do brasileiro Paulo Mendes da Rocha e da iraquiana Zaha Hadid? Por que ao longo de uma carreira profissional o arquiteto muitas vezes se desvincula de uma plástica presente por muitos anos em sua práxis e se empenha em outra direção?



10



11

**Fig. 10** – Loja Forma, Paulo Mendes da Rocha (Fonte: images.google.com);

**Fig. 11** – Centro de Artes Performativas, Zaha Hadid (Fonte: images.google.com).

Esses questionamentos têm estreita relação com a busca por alguma lógica para a formação do gosto, visto que tudo ocorre na mente humana, sujeita sempre às transformações

incitadas pelo meio social. Porém é evidente que nenhuma pesquisa pode se comprometer a solucionar seus questionamentos, mas apenas tentar fazê-lo, e sob as condições impostas por sua realidade prática. E devido à natureza reflexiva do arquitetar (planejar) e ao intento de ser esse trabalho um exercício profissional, a pesquisa tenderá a se aproximar sempre mais de métodos dedutivos, que indutivos (experimentais). Além disto, a reflexão do geral é o que possibilita perseguir variáveis aplicáveis ao geral. Estudos de casos apenas provam o funcionamento do particular. O problema da indução consiste no fato de a verdade de um enunciado universal poder reduzir-se a enunciados singulares, mas estes não poderem definir um enunciado universal (POPPER, Karl. *A Lógica da Pesquisa Científica*. 2000).

“A partir de uma nova idéia, formulada conjuntamente e ainda não justificada de algum modo (antecipação, hipótese, sistema teórico ou algo análogo) podem-se tirar conclusões por meio de dedução lógica. Essas conclusões são em seguida comparadas entre si e com outros enunciados pertinentes, de modo a descobrir-se que relações lógicas (equivalência, dedutibilidade, compatibilidade ou incompatibilidade) existem no caso. [...] Experiências não podem alicerçar uma teoria, mas podem derrubá-la, caso a contradigam” (POPPER, Karl. *A Lógica da Pesquisa Científica*. São Paulo: Cultrix, 2000).

“Enunciados só podem ser justificados logicamente por enunciados”, afirma Popper (*A Lógica da Pesquisa Científica*. 2000). Se assim é, identificar possíveis variáveis da formação do gosto é tarefa de teorias, de abstrações, e não de estudos de casos concretos. Estes, no entanto, poderão sempre refutar as hipóteses. Essa possibilidade de refutação, ou como Popper prefere intitular, de falseamento, é o que garante a cientificidade da pesquisa. Expor relações de teorias que fossem impossíveis de serem postas em xeque seria confundir um trabalho científico com a fé religiosa. No entanto, há de se considerar que o caráter especulativo do estudo em questão prescindirá em muito de instrumentação metafísica, que, no entanto, deverá integrar-se de forma lógica e coerente com as conseqüências acarretadas. O próprio Popper revela que não se deve rejeitar determinadas e coerentes explicações metafísicas dentro da pesquisa científica:

“[...] não se pode negar que, ao lado das idéias metafísicas que obstaculizaram o caminho da ciência, também houve outras, como o atomismo especulativo, que contribuíram para o seu progresso. E, olhando a questão do ponto de vista psicológico, estou propenso a considerar que a descoberta científica é impossível sem a fé em idéias que têm natureza puramente especulativa e que, por vezes, são até bastante nebulosas – uma fé que é completamente desprovida de garantias do ponto de vista da ciência e que, portanto, dentro desses limites, é metafísica” (POPPER, Karl apud REALE, Giovanni, ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. São Paulo: Paulus, 1990, v. 3, p. 1031).

A hipótese que aqui se tentará demonstrar lógica e coerente e, ao mesmo tempo, criticável e falseável, é a de que o gosto pré-reflexivo possui variáveis de três naturezas (entre outras possíveis), que serão aqui denominadas de *substantivas*, *adjetivas*, e de *idealização estética*. A natureza

da primeira variável receberá a denominação de substantiva porque se refere à identificação da essência do objeto em sua manifestação formal, enquanto a natureza adjetiva remete a valores interpretados como “acessórios” ao objeto, mas que também se manifestam pela forma. O gosto como ideal estético aparece como complemento à lacuna existente entre as outras duas abordagens.

Exemplificando a hipótese de modo superficial, o que porém demonstra ser necessário a uma introdução, é possível remeter desde já à arquitetura. Uma residência, segundo a hipótese aqui levantada, pode agradar ou não a partir, primeiramente, da capacidade do sujeito que a interpreta de reconhecer o objeto como sendo de fato uma residência ou não. Por outro lado, para além desta questão aparentemente comunicacional, se coloca outra: o sujeito, além de reconhecer a essência do que ele considera uma casa na casa que efetivamente se apresenta à interpretação, reconhece determinadas qualidades que pode ele desejar ou refutar, tais como simplicidade, ostentação, interação com a sociedade que rodeia o objeto, ou demonstração de negação desta mesma sociedade, mimese com os demais objetos que o rodeiam, diferenciação, perenidade em relação à existência humana, ou, do contrário, efemeridade e incerteza, entre tantos valores adjetivos quanto possível for ao ser humano imaginar. Ainda parece pertinente supor que o sujeito defina seu gosto perante o objeto arquitetônico mediante a possibilidade de ele materializar ou não um ideal de mundo que ele é incapaz de ver concretizado fora do âmbito artístico.

Dessa forma fica determinado o foco desta pesquisa: realizar uma compilação de teorias geralmente atribuídas ao campo disciplinar da Filosofia, aplicando-as ao entendimento da formação do gosto pré-reflexivo e seu rebatimento na arquitetura. Porém este objetivo será perseguido de modo mais específico: tentando analisar apenas condicionantes de natureza comunicativa, como ocorre em estudos sobre Teoria da Informação e Semiótica; de natureza biológica, como trabalham alguns filósofos, a exemplo de Schelling, Schopenhauer, Nietzsche e Wilhelm Worringer; além de uma abordagem estética não-tradicional, baseada em abordagens que definem estados de ânimo instintivos para a apreciação do objeto, no sentido tratado principalmente por Nietzsche em seu primeiro livro publicado.

A partir disto espera-se contribuir na construção de parâmetros para discutir sobre o gosto dentro da prática arquitetônica.

## 2. DEFINIÇÕES E DESAMBIGUAÇÕES

### 2.1 Gosto, e não Juízo de Gosto

Segundo Matheus Gorovitz:

“[gosto é] o modo particular e subjetivo de apreciação sensorial, podendo ser sensibilidade natural e inata, o gosto difere do juízo de gosto, este se pauta pela sensibilidade adquirida e aprimorada pela educação ou pela prática. [...] O gosto tem caráter pré-reflexivo, intuitivo e imediato e se alicerça na idéia de senso comum ou bom senso. O juízo de gosto é reflexivo e fundamentado numa razão. [...] O gosto subsiste à argumentação porque afere o belo mediante uma convicção adotada como verdade pelas preferências relativas do sujeito e pelo senso comum, sem qualquer reflexão a respeito de sua validade, de seus pressupostos e dos meios pelos quais foi obtido. Nestas condições o belo traduz nosso gosto pessoal. Já o juízo de gosto, sendo um juízo, é um ato mental pelo qual tomamos uma asserção como verdadeira ou falsa, atribuindo ou negando um valor, mediante uma operação mental fundamentada em relações (numa razão)” (GOROVITZ, Matheus. *Desenho e soberania: da educação do juízo de gosto*. In: BARRETO, Frederico Flósculo, GOROVITZ, Matheus, GOUVÉA, Luiz Alberto (Orgs.). *Contribuição ao Ensino de Arquitetura e Urbanismo*. Brasília: INEP, 1999).

A partir desta inferência, cabe aqui salientar uma concordância e uma discordância entre a posição crítica adotada por Matheus Gorovitz e as pesquisas realizadas para a elaboração do presente trabalho: é verdadeiramente difícil discordar da situação pré-reflexiva do gosto, no entanto, apontar apenas variáveis como “senso comum” e “bom senso” para a formação do gosto pode ser um tanto reducionista, sem, contudo, deixar de acertar em algum grau.

O próprio termo “senso” advém do latim *sensu*, que significa sentido ou razão. Assim sendo, o uso do termo “bom senso” deveria indicar algum raciocínio, juízo, encadeamento de argumentos, portanto, totalmente oposto à pré-reflexibilidade do gosto. Mesmo assim, não chega a constituir-se em uma terminologia infeliz, visto que culturalmente é utilizado como indicação de comportamento que nem sempre é anteriormente refletido, mas que mesmo assim acarreta um resultado positivo para o sujeito. Pode ser entendido então tanto como raciocínio como ainda um instinto, ao qual alguém recorre para evitar cometer atos que possam prejudicá-lo futuramente. O que interessa por fim é concordar com o professor Gorovitz no ímpeto de condenar a formação do gosto a fatores pessoais (bom senso) ou coletivos (senso comum) ou, em outros termos, subjetivos ou culturais, sem que se afirme em momento algum que tais fatores hajam isoladamente. Deixa-se então em aberto a possibilidade de interação entre ambos, em variados níveis.

Ainda é válido ressaltar que o “senso comum” poderia depender do “bom senso”, na medida em que alguém inconscientemente julgue, ou seja, tenha bom senso, em uma postura de seguir outros indivíduos, corroborando para reforçar um senso comum.



12



13

**Fig. 12** – Mansão em Castle Ward, Irlanda do Norte, fachada frontal (Fonte: [www.flickr.com.br](http://www.flickr.com.br));

**Fig. 13** – Mansão em Castle Ward, Irlanda do Norte, fachada dos fundos (Fonte: [www.flickr.com.br](http://www.flickr.com.br)).

Um bom exemplo de como o “bom senso” não precisa seguir um “senso comum”, apresentando segurança em sua postura e escolha, é uma mansão construída no século 18, em Castle Ward, na Irlanda do Norte (figuras 12 e 13). O Visconde Bangor e a Lady Anne Bligh chegaram a conclusão de que não haveria acordo no que se refere ao estilo em que ergueriam sua nova casa. Bangor era um classicista, enquanto Anne admirava o gótico. O arquiteto encarregado da obra sugeriu então que a residência fosse dividida em dois estilos, incluindo o interior. Nos ambientes em que o visconde passasse mais tempo sozinho ou trabalhando, como em sua sala de reuniões, as feições seriam clássicas. Ao contrário, nos cômodos em que Anne pretendia descansar, ou tomar chá, o gótico seria a regra. (BOTTON, Alain de. *A Arquitetura da Felicidade*. 2007). O edifício rendeu críticas inflamadas, como a do arquiteto do Palácio de Westminster, Augustus Pugin: “O bom senso enlouqueceu. Cada arquiteto tem a sua própria teoria” (PUGIN, apud BOTTON, 2007, p. 46).

O que se entende, pela experiência cultural, por “bom senso”, como explicitado anteriormente, aponta para o sentido de evitar atos considerados prejudiciais. Ou o visconde e a Lady Anne interpretaram que dividir sua residência em dois estilos não prejudicaria o resultado final da construção, ou o gosto nada tem a ver com o referido bom senso.

A partir e para além disto, deve-se ressaltar que o gosto é realmente pré-reflexivo pois, seguindo um juízo estético, a realidade da mansão em Castle Ward seria desastrosa. O juízo de gosto (estético) parte do princípio que uma inferência subjetiva (individual) possa ter validade universal, isto é, possa ser de algum modo também objetiva. Isto significa uma superação da dicotomia sujeito/objeto em direção a uma síntese dialética estética. A objetividade da beleza, do gosto, ou seja, o fator que permite inferir um juízo universalizável, é possibilitado pelo distanciamento do sujeito em relação ao objeto. Ao refletir sobre o objeto de modo objetivo, ou seja, distanciado, o sujeito pode compreender a identidade do objeto. Um processo que ao mesmo tempo define a sua própria identidade.

Segundo Ferdinand de Saussure (*Curso de Linguística Geral*, 2006), tanto os “significantes” quanto os “significados” que eles concretizam não se definem positivamente, em termos de conteúdo, mas negativamente, por contraste com outros termos do mesmo sistema. Por mais contra-intuitivo que possa parecer, de fato, qualquer forma significativa defini-se justamente pelo que ela não é. Se, em um lance de dado, ocorre o resultado “2”, esta informação, o número dois, significa que não é “1”, nem “3”, nem “4”, nem “5” e nem “6”. No entanto, toda esta informação, a partir de relações de exclusão, manifesta-se ao entendimento de forma inconsciente, podendo-se concluir que, apenas frente a outra identidade, em comparação com ela, é que um sujeito pode reconhecer-se como indivíduo.

Distanciar-se de um objeto para refletir sobre ele, compreendendo sua identidade, faz então o sujeito tomar consciência de si próprio, uma autoconsciência que o reconhece como ser humano emancipado, pois inconfundível com o objeto. Esta atitude de distanciamento é o que possibilita a reflexão que permitirá a emissão de um juízo.

O juízo, por sua vez, poderá levar em conta fatores extrínsecos ou intrínsecos ao objeto referido. Extrinsecamente, pode o sujeito reconhecer as determinações e transformações regidas por fatores necessários, determinados pelo ambiente sócio-cultural e natural e dos agentes que nele atuam. A correspondência entre a forma e estes fatores determina a veracidade da obra. Atribui-se o valor de ser “*verdadeiro*” ao objeto percebido como sendo decorrente de condições necessárias: prevalece o princípio de causa e efeito, seja na natureza ou na história. De modo diverso, o objeto pode se apresentar ao conhecimento do sujeito através de fatores que não são necessários, mas sim por meio de fatores contingentes (que podem ocorrer ou não, isto é, fatores programáticos), como os prático-utilitários, os técnicos ou éticos. Nesta condição o objeto externa o caráter prático do sujeito. Enquadram-se aí os comportamentos guiados sejam por fatores éticos ou morais, as normas de comportamento, ou por fatores instrumentais, os utensílios e engenhos, artefatos que têm a instrumentação como fundamento de determinação. É ajuizado como “*bom*” o objeto pelo seu desempenho, a eficiência em satisfazer uma finalidade determinada.

Reconhecer um objeto, ao contrário, por seus fatores intrínsecos, é ignorar a participação de fatores necessários (culturais e naturais) ou contingentes (prático-utilitários) no processo de ajuizamento. Requer reconhecer o objeto não como *adequação*, mas como *intenção*, ou seja, como Umberto Eco (*A definição da arte*, 2000) descreve ao apontar o modo de encarar um objeto artisticamente: identificar o modo deliberado como as partes se organizaram para formar o todo.

“enquanto dá forma à sua obra, o arquiteto não cria apenas para responder a todas as exigências apontadas (que, no entanto, o impeliam a formar daquela maneira), mas

também para mostrar como todas as exigências tomaram forma; para transformar numa forma unitária o conjunto de motivações; para fruir e fazer fruir o modo como as motivações se unificam, crescem conjuntamente num organismo tal, que cada uma das suas menores partes mostra pertencerem à forma complexa, refletindo suas características de totalidade; na medida em que o arquiteto idealiza a forma estimulado pela função, mas obriga funções diferentes a reduzirem-se a formas unidas por tendências comuns e, portanto, embora atue principalmente na base dos valores diferentes dos valores artísticos, sabe dar origem, ao mesmo tempo, a um valor autônomo. Forma por uma infinidade de razões, mas, enquanto satisfaz todas essas razões, forma pelo gosto e pela satisfação de formar e, ao fazê-lo, constitui-se como artista” (ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70, 2000).

O reconhecimento desta intenção de totalidade só é possível através de um olhar atento e educado além de, sobretudo, reflexão. O juízo que se faz por estes fatores intrínsecos é denominado juízo de gosto, ou juízo estético e, a partir dele, pode-se inferir um objeto como “belo”.

Deve-se, por fim, diferir o juízo “belo” da opinião “belo”. O belo como juízo é aquele em que o sujeito identifica a organização das partes formadoras do objeto, emancipando-se de seus pré-conceitos através da reflexão. O belo como juízo requer uma objetivação da subjetividade. O belo como opinião, no entanto, revela uma reação pré-reflexiva, como indicou Matheus Gorovitz, relacionando-se ao sentimento do agradável, ou seja, daquilo que gera prazer interessado.

## 2.2 Sobre o termo “pré-reflexivo”

Existe um autor, enredado em temas desenvolvidos sob a linha de pesquisa fenomenológica, que recorre frequentemente ao termo “pré-reflexivo”, porém, em um sentido diverso do apresentado por Matheus Gorovitz. Maurice Merleau-Ponty apresenta em livros como *Fenomenologia da Percepção* (2006) e *O Visível e o Invisível* (2003) uma noção de pré-reflexibilidade ligada a um primeiro estágio da percepção humana, que corresponde a uma etapa anterior à qual se refere Gorovitz. O sentido a ser utilizado nesta pesquisa corrobora com o aplicado por Matheus Gorovitz, quando ele define a diferença entre gosto e juízo de gosto. E para esclarecer esta diferença de utilização de um mesmo termo, recorrer-se-á à semiótica de Charles Sanders Peirce, no que concerne especificamente à formação da consciência.

Para Peirce (*Semiótica*, 2008, pp. 13-18) a consciência se manifesta em três estágios consecutivos e, por isso mesmo, denominados por ele de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Anteriormente, estes estágios haviam sido batizados, respectivamente, por Qualidade, Reação e Mediação, porém Peirce tinha uma postura perante as nomenclaturas científicas, na qual entendia que se deveriam evitar nomes utilizados no dia-a-dia das pessoas,



fugindo assim de ambigüidades e confusões. Por isso ele preferiu renomear os termos que ele mesmo há pouco havia criado.

“Parece, portanto, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; terceira, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento” (PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 14).

A consciência primeira, primeiridade, não é reflexionada, nem fragmentada. A tentativa de descrever a primeiridade é sempre uma empresa impossível. Consciência em primeiridade é “qualidade de sentimento” e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, primeira apreensão das coisas, que já pode ser considerada tradução em algum grau, a mediação primeira entre nós e os fenômenos. Por exemplo: ao se deparar com uma tela de Mark Rothko, a primeira apreensão do fenômeno não é a comparação das cores, ou as proporções, ou qualquer opinião subjetiva, mesmo que inconsciente. A primeiridade da percepção é puramente a qualidade da cor (sem ainda a noção de pigmento enquanto matéria): azul, amarelo, cor-de-rosa. De modo superficial, apenas isto. É importante não se deter a tentar descrever a primeiridade, pois ela é indivisível e, por isso, não pode ser analisada. É presente e, deste modo, qualquer reflexão demoraria tempo suficiente para que o presente se transformasse em passado. O exemplo, contudo, é didático, pois infere que a primeiridade da percepção, da consciência, é anterior até mesmo a qualquer tipo de reação. Qualquer reação já é secundidade.

Corroborando com a noção de primeiridade o conceito de “pré-reflexivo” em Merleau-Ponty. Como o estudioso francês pretendia se aproximar ao máximo do entendimento dos fenômenos, dedicou grande parte de suas pesquisas e elucubrações ao estudo da percepção primeira, primeiridade.

No nível de secundidade, ocorre a ação daquela qualidade de sentimento, daquela primeiridade no indivíduo, juntamente com a respectiva reação, ou seja, uma comoção do sujeito para com o estímulo. Enquanto primeiridade, o que existe é um signo ou, como Peirce prefere, um “quase-signo”. A esta etapa sucede-se a etapa em que finalmente reconhece-se o objeto. É um estágio factual da percepção. Se no primeiro exemplo o que se percebe em uma tela de Rothko é apenas pura impressão da cor em primeiridade, em secundidade percebe-se o pigmento e a tela, porém ainda não como pintura, mas puramente a tela e o pigmento como objetos materiais, com existências reais. O segundo nível de percepção consiste então em um choque de realidade em relação ao percebido em primeiro nível. Em um segundo exemplo, é possível imaginar que, primeiramente, um indivíduo diante de uma casa modernista, como a Villa Savoye,

apreenda puramente o branco, ou a sensação de ordem, por exemplo. No entanto, apenas a *impressão* causada por manifestações como “cor” e “ordem”, sem ainda haver tempo para relacionar a *sensação* de se estar diante de uma cor com a *definição* de que aquilo que se apresenta seja uma cor ou qualquer outra coisa. Na primeiridade não existe classificação, relação, definição. Em seguida, quer dizer, ao mesmo tempo, visto que a primeiridade se caracteriza por desenvolver-se completamente e unificadamente em um instante ínfimo, o sujeito reconhece o objeto material como uma “caixa”. Ocorre o reconhecimento de existir um objeto material.



14



15

**Fig. 14** – Tela de Rothko (Fonte: [www.flickr.com.br](http://www.flickr.com.br));

**Fig. 15** – Villa Savoye (Fonte: [www.flickr.com.br](http://www.flickr.com.br)).

Importa ressaltar que, em secundidade, não há opinião, juízo, racionalização, comparação. Existe apenas a reação. O que permite lembrar que nenhuma reação pode ser prevista, a este ponto, como positiva ou negativa, ou seja, em relação à etapa de primeiridade, pode a etapa de secundidade oferecer resistência ou coadunação, mas, neste segundo estágio ainda não podem ser vislumbrados os resultados desta reação, por não haver ainda interpretação, que já corresponderia a uma terceiridade.

Compete então concluir que a terceiridade manifesta-se como síntese dialética entre as percepções primeira e segunda. É o momento em que o sujeito inconscientemente coloca uma referência entre o signo e o objeto, um elemento interpretativo, ao qual Charles Sanders Peirce denominou “interpretante”, ou seja, o elemento que permitirá a interpretação. Ocorre então uma mediação entre a sensação primeira, de pura qualidade de sentir, indescritível (apesar da irresponsável tentativa didática de tentar aqui descrevê-la), e a realidade segunda, manifestação das limitações do objeto material, uma mediação entre uma objetividade recém saída da subjetividade e uma objetividade universalmente reconhecida. Referindo-se aos exemplos anteriores, na primeiridade da percepção do fenômeno de uma tela de Rothko, reconhecem-se as sensações causadas pelas cores, pura e simplesmente, para depois, em uma secundidade, perceber-se que se está diante de uma tela, ou seja, uma armação de madeira recoberta por uma

trama de fios, um suporte material. No momento da terceiridade, o sujeito consegue finalmente perceber o objeto como pigmento ordenado a partir de uma intenção específica, colocado sobre um suporte. No caso da Villa Savoye, após a percepção primeira de qualidades específicas daquele objeto (mas ainda sem a consciência de que existe um objeto), como cor e ordem (também sem a consciência de estar-se identificando cor e ordem, mas apenas sensações específicas que o sujeito ainda não relaciona a nada), sucede-se uma percepção segunda, de o objeto ser uma “caixa”. Por fim, na etapa terceira, há o choque entre os estágios subseqüentes, reconhecendo ser aquela “caixa” algo dotado de qualidades materiais que transmitem a sensação do branco e de algo que o sujeito relaciona à ordem. O sujeito faz a mediação entre o que ele reconhece conceitualmente como caixa, branco e ordem, e o objeto que de fato está diante dele, com sua experiência frente a outras caixas, outros objetos brancos e outros objetos qualificados pela presença de uma ordem geométrica ortogonal.

É somente na terceiridade que surgem questionamentos e interpretações mais complexos. Nos exemplos anteriores, apenas em terceiridade pode o sujeito opinar acerca de a tela de Rothko ser ou não arte plástica e de a Villa Savoye ser ou não uma casa. Apenas em terceiridade o sujeito compara o objeto em sua frente com outros que ele conheceu anteriormente.

Cabe então concluir que, se para Maurice Merleau-Ponty o termo “pré-reflexivo” circunscreve uma experiência de primeiridade, a pré-reflexibilidade de que trata Matheus Gorovitz, e que definitivamente será também a referenciada neste estudo, corresponde já à etapa de terceiridade. Fica evidente que o gosto só pode começar a se manifestar na terceira etapa da consciência.

No entanto, é importante ressaltar que a resposta interpretativa que ocorre em terceiridade não precisa necessariamente ser um juízo. Em verdade, ela manifesta-se muito antes de qualquer possibilidade de ajuizamento, ainda em plano de reconhecimento, de identificação que, de fato, corresponde ao momento de formação do gosto. Em seguida, o indivíduo pode processar objetivamente, racionalmente, a informação obtida pela interpretação inicial. Portanto, a formação do gosto pré-reflexivo antecede a do juízo de gosto, conquanto etapas sucessivas do processo de conscientização em terceiridade. Enquanto gosto pré-reflexivo, o comportamento do sujeito é já consciente, mas não ainda de si mesmo, ao tempo em que o juízo de gosto somente pode manifestar-se em uma etapa superior, de autoconsciência.

Pode-se então considerar a desambiguação do termo pré-reflexivo, sustentando que o conceito referente que se adotará a partir daqui não tem resposta em uma consciência primeira, mas sim em níveis posteriores, a partir da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce.

### 3. DA CONSCIÊNCIA E DO CONHECER

#### 3.1 Consciência e Realidade Objetiva

Todo gosto, sendo uma inferência, é a consciência do próprio gosto. Não a consciência enquanto explicação a respeito das razões para determinada inferência, mas consciência no sentido de o sujeito perceber a existência dessa inferência. Este raciocínio parte do pressuposto segundo o qual a inferência é uma conclusão a respeito do valor de algo, mas que pode ser feita inconscientemente, sem que o sujeito atente para as razões que o levaram a inferir daquela maneira. Portanto, é impossível discutir a respeito da formação do gosto sem antes discutir sobre a formação da consciência, ao menos de modo geral. Karl Marx, em *A Ideologia Alemã* (2008), conclui o seguinte:

“A produção de idéias, de representações e da consciência está, no princípio, diretamente vinculada à atividade material e ao intercâmbio material dos homens, como a linguagem da via real. As representações, o pensamento, o comércio espiritual entre os homens, aparecem aqui como emanção direta de seu comportamento material. O mesmo ocorre com a produção espiritual, tal como aparece na linguagem da política, da leis, da moral, da religião, da metafísica, etc., de um povo. São os homens os produtores de suas representações, de suas idéias, etc., mas os homens reais e atuantes, tal como são condicionados por um determinado desenvolvimento de suas forças produtivas e das relações a eles correspondentes, até chegar às suas mais amplas formações. A consciência nunca pode ser outra coisa que o ser consciente, e o ser dos homens é o seu processo de vida real.

[...] E mesmo as formulações nebulosas do cérebro dos homens são sublimações necessárias do seu processo de vida material que se pode constatar empiricamente e que se encontram sobre as bases materiais. Desse modo, a moral, a religião, a metafísica e qualquer outra ideologia, assim como as formas de consciência que a elas correspondem, perdem toda a aparência de autonomia. Não têm história nem desenvolvimento; mas os homens, ao desenvolverem sua produção material e relações materiais, transformam, a partir da sua realidade, também o seu pensar e os produtos de seu pensar. Não é a consciência que determina a vida, mas a vida é que determina a consciência” (MARX, Karl, e ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martin Claret, 2008, pp. 51-52).

Se assim é, poderia parecer difícil imaginar um ser humano qualquer nascendo e se desenvolvendo isolado da sociedade e posteriormente tentar imaginar também a formação da consciência desse sujeito. Mas, fazendo um exercício, pensemos em um caso específico em que tal ser humano esteja tentando realizar uma subida ao cume de uma montanha, por um motivo desconhecido. Pense-se que ele segue o difícil caminho em uma linha reta de um ponto da base da montanha até um ponto qualquer em seu topo. De súbito, ele avista um carneiro com o mesmo objetivo, porém trilhando um caminho em ziguezague. Inquietado, o sujeito experimenta fazer o mesmo, e percebe que o percurso do carneiro, apesar de maior, torna a caminhada menos tortuosa, pois diminui a inclinação da subida. A consciência acerca da montanha e do ato de

caminhar até seu topo então é modificada pela experiência objetiva que, nesse caso, se transformou a partir da mimese. Um segundo sujeito, mesmo não sendo humano, exerce direta participação na formação da consciência do primeiro (isto não implica que apenas um sujeito possa exercer influência em outro, mas também os objetos têm este poder real).

Mas a teoria de Marx não postula que o Ser seja interpessoal antes de ser intrapessoal, e muito menos o contrário. Infere que o Ser é uma síntese dessas duas naturezas, o resultado das contradições entre o meio externo ao seu corpo físico e seus impulsos biológicos. Evidente que sem o sentido fisiológico da visão, não poderia o sujeito do caso descrito questionar suas ações com base nos estímulos externos, mas não havendo interação, não existiria a concretização da consciência do “visar”. O sujeito que vê, vê algo. E este “algo” é o que sua experiência (imediate e anterior) diz que seja. Conseqüentemente, ao mesmo tempo em que o sujeito determina o objeto, o objeto também determina o sujeito, o modo de ação do sujeito perante o mundo. A realidade objetiva, material, manifestada no tempo, é determinante para a formação da consciência.

Evidentemente que a complexidade da mente e da história humanas deixa algum rastro sem explicação visível. É da natureza da lógica que toda reação seja precedida de uma ação, que toda transformação tenha uma causa (não no sentido numérico de ser apenas uma). Mas o que se conta da história é muito pouco diante do que realmente ocorreu. Assim sendo, existem fenômenos que permanecem inexplicados. Como admitir que sociedades diversas e incomunicáveis (ou ao menos sem rastros de qualquer comunicação) tenham adotado formas semelhantes para seus templos e outras construções sacras? O antigo mistério das pirâmides, por exemplo, ainda carece de base objetiva para entendimento.



16



17



18



19

**Fig. 16** – Pirâmide de Quéops, Egito (Fonte: images.google.com);

**Fig. 17** – Zigurate de Ur, Iraque (Fonte: images.google.com);

**Fig. 18** – Pirâmide de Chichén Itzá, México (Fonte: images.google.com);

**Fig. 19** – Pirâmide de Prasat Thom, Camboja (Fonte: images.google.com).

Sobre as pirâmides do Antigo Egito, Christian Norberg-Schulz (2000) informa uma hipótese acerca da origem de sua base quadrangular e de seu alinhamento com os pontos cardeais:

“El Nilo corre de sur a norte, estableciendo una dirección espacial primaria. El sol, al salir por el este y ponerse por el oeste, marca la otra dirección. Unidos, los elementos fundamentales de la naturaleza egipcia establecen una estructura espacial simple, representada en el jeroglífico que corresponde a la palabra “mundo”: un corte a través de un valle, con el cielo arriba y el sol que lo atraviesa.

[...] Aquí es donde encontramos las grandes pirâmides, situadas de tal modo que forman una larga hilera de “montañas artificiales” paralelas al Nilo.

[...] Vemos, pues, cómo el planeamiento y la arquitectura se utilizaban para completar y articular la estructura natural del país. La finalidad era hacer visible la estructura espacial que le daba al hombre egipcio su sentido de identidad existencial y de seguridad” (NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, p. 9).

Admitindo esta explicação como verdadeira, é possível transcender parte da hipótese para algumas pirâmides da dinastia Khmer, no Camboja, a exemplo da Pirâmide de Prasat Thom (Figura 19), que possuem também bases quadradas e alinhadas com o percurso solar. Mas e quanto às outras tantas pirâmides, como as Maias, e os Zigurates mesopotâmicos (admitindo serem troncos de pirâmides)? E por que uma base quadrada necessariamente gerou um único vértice no alto? Isto refletiria Estados teocráticos, tendo os vértices das pirâmides como apontadores do desconhecido céu, com o Sol e suas demais estrelas?

Estas lacunas na história escrita, e a dificuldade de encontrar qualquer vestígio de uma diáspora posterior às civilizações teocráticas do Oriente Próximo e norte da África, levam a teorias diversas às de Marx. Existiria um arquétipo inconsciente que norteou a visualização deste tipo de construção, a exemplo das teorias de psicologia analítica de Carl Gustav Jung?

Importa notar que este exemplo não destitui a teoria de Marx. Ao contrário, assim como não há, ao menos por hora, a possibilidade de por em teste a teoria junguiana, também não existe elementos materiais para por à prova a lógica da realidade objetiva como determinante de toda e qualquer consciência. A observação mostra que a existência de todo Ser não se perpetua sem transformações, e que estas são desencadeadas por uma base material. Desconhecer a fonte objetiva de interação social das transformações da consciência não aprova intuir que seja possível um pensamento puro, livre de pré-conceitos. O conhecimento, nesse sentido, se forma por mediação entre o que já se tem conhecido e a realidade material que se apresenta.

Os esquimós são capazes de reconhecer diversas tonalidades de branco, enquanto grande parte dos indivíduos residentes nos trópicos reconhece apenas duas ou três. Isto porque quem vive a realidade do branco tem sua consciência sobre a cor branca modificada e ampliada. Do

mesmo modo, o gosto de cada sujeito em relação à arquitetura dependerá decisivamente de sua história e do meio onde vive e viveu.

Certa vez, Manuel Bandeira, vez uma reflexão neste sentido:

“Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova  
- O gesso muito branco, as linhas muito puras -  
Mal sugeria imagem de vida,  
Embora a figurinha chorasse.

Há muitos anos tenho-a comigo.  
O tempo envelheceu-a, carcomeu-a, manchou-a de pátina amarelo-suja.  
Os meus olhos, de tanto a olharem,  
Impregnaram-na de minha humanidade irônica de tísico.

Um dia, mão estúpida  
Inadvertidamente a derrubou e partiu.  
Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos.  
Recompus a figurinha que chorava.  
E o tempo, sobre as feridas, escureceu ainda mais o sujo mordente da pátina.

Hoje, este gessozinho comercial é tocante e vive,  
E me fez agora refletir  
Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu”

(BANDEIRA, Manuel. *Gesso*. In: *Estrela da Vida Inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, pp. 87-88).

No caso acima, as transformações do objeto modificaram a consciência que o autor tinha sobre o próprio viver, ao tempo em que ele reconhece que também sua vida modificou a consciência acerca daquele objeto – dialética materialista e histórica.

### 3.2 Conhecer e Reconhecer

Do mesmo modo que importa notar que as relações entre sujeito e objeto geram conhecimento e tomada de consciência, interessa também refletir sobre o que se entende de fato por “conhecer”. Nietzsche (*A Gaia Ciência*, 2008, p. 197) percebe que para a maioria, *conhecer* é reduzir algo estranho para algo familiar. Décio Pignatari, em seu livro *Informação, Linguagem, Comunicação* (1968, p. 63), afirma que o conceito “conhecer é traduzir algo que não se conhece em termos do que já se conhece” é compartilhado por Nietzsche. Pelo que o filósofo alemão escreveu em *A Gaia Ciência*, isto é uma inverdade. Traduzir ao conhecido é Aristóteles. Nietzsche não concordaria com isso, e expõe o tema várias vezes, pois seria perder a diferença em relação ao desconhecido.

Se o impulso de conhecer for equivalente ao de se sentir familiarizado com algo, significa que essa impulsividade limita a razão ao mínimo de informação e de rigidez crítica, visto que ao

se tornar habitual o objeto perde o interesse. É como se toda a ação se procedesse para retornar ao estado anterior à ação. A sede de conhecimento, dessa forma, seria a sede por fazer cessar a inquietação gerada pelo inabitual. Reforça-se então o que foi dito anteriormente (página 3), quando se citou a teoria de Piaget do Estágio Sensório-Motor, no qual a criança movimenta-se constantemente para conhecer o mundo em que vive. Conhecer para antever, para adaptar-se às adversidades externas, para habituar-se em um ímpeto de auto-preservação. O próprio Nietzsche chega a uma conclusão semelhante ao questionar: “Não será o *instinto do medo* que nos força a conhecer? O encanto que acompanha a aquisição do conhecimento não será a volúpia da segurança reconquistada?” (*A Gaia Ciência*, 2008, p. 197. O grifo é original da edição consultada).

Se este raciocínio for sólido, *conhecer* teria então para grande parte das pessoas o sentido de *reconhecer*, ou seja, de “avistar novamente”, de entrar em contato com algo que já é habitual, familiar. Esse é o pior espírito que um pesquisador pode ter. Nada é tão difícil de conhecer do que o habitual, o familiar, pois ao desconhecido associa-se a imagem de algo distante do sujeito conhecedor. E algo próximo dificilmente é encarado como problema, como algo sobre o qual se deve indagar, e buscar sempre mais informações. O “conhecido”, nesse sentido, é algo não mais questionado, algo que não mais conduz a um estado de inquietação, que leva ao espírito crítico.

Aceitando que a consciência se forma a partir de uma base material que gera contradições, o “reconhecer” seria um ato de inércia, que em nada contribui para a tomada de consciência sobre qualquer coisa? Mas não seria esta a atitude volitiva que conduz à formação do gosto pré-reflexivo, visto que o “conhecer” pede necessariamente crítica, ou seja, reflexão? Isso autoriza afirmar que o entendimento do gosto realmente passa por estados psíquicos inconscientes, anteriores à reflexão, que leva ao “conhecer”. A consciência do gosto, formada pela história, pela vida, pela realidade objetiva, nesse sentido não seria o reconhecimento do que já foi vivido, aquela sensação de estar em contato com algo que não causa inquietação, que não gera estranhamento? Gostar poderia significar identificar, em variados graus, o familiar, o “reconhecido”?



### 3. PRIMEIRA DISSERTAÇÃO: o problema comunicacional

Em um conhecimento dialético, a informação é gerada por uma tese, que depois é contradita ou limitada, por uma antítese, tendo como resultado uma síntese que será a tese de outros processos. A etapa que corresponde à tese desta busca por entendimento em relação ao gosto pré-reflexivo, especialmente no que concerne à arquitetura, é a que imprime ao âmbito visual das formas o valor de uma variável de natureza substantiva.

Em gramática de línguas, existem duas categorias básicas, denominadas morfologia e sintaxe. A *morfologia*, de modo mais intuitivo, vista a semelhança da origem latina com a resultante na língua portuguesa, é o estudo das formas em si, de sua estrutura interna. A *sintaxe*, ao contrário, estuda as relações entre os elementos, o modo como eles se relacionam e como mudam seus valores a depender da posição dos demais. O processo de formação do gosto não pode ser meramente morfológico ou sintático, ou ainda *semântico* (referente aos significados). Ele só pode ser *pragmático*, ou seja, uma síntese entre as estruturas das formas e as relações existentes entre as demais, assim como os significados que denotam ou conotam, interagindo em uma relação entre o inconsciente do indivíduo e o meio externo a ele. Contudo, entender todo este processo complexo demanda tempo e esforço impossível de gerar resultados satisfatórios de um só golpe, em uma só pesquisa. Aceitando esta limitação, diante do pouco referencial teórico sobre o assunto, o que se mostra primordial é entender primeiramente as variáveis morfológicas. Somente após a compreensão destas variáveis, ou ao menos das que forem possíveis de serem identificadas, é que se sucederá uma etapa de tornar o pensamento cada vez mais complexo, de modo a entender a realidade em todas as suas dialéticas, ou seja, em todas as suas concordâncias e contradições. Cabe a esta pesquisa limitar-se a ser o início de um processo de “complexificação”, porém, com aparência de cartesianismo. Início de algo complexo por ser continuação de pesquisas anteriores, e aparência de cartesianismo por ser difícil ocorrer a junção de teorias para formar um conhecimento que tenda ao unitário, mesmo não o sendo.

Em uma análise morfológica, os substantivos são aqueles elementos designativos das palavras que, exclusivamente e sem auxílio de outras, designam a substância, que designam seres reais ou metafísicos. Quando se pensa em um substantivo lingüístico, imagina-se um símbolo criado arbitrariamente e difundido socialmente, que permite uma mesma associação de idéias por sujeitos diferentes. Esta *generalização* simbólica, ou seja, seu entendimento partilhado pelo grupo, permite a comunicação. Em se tratando de formas, o conceito de substantivo pode ser entendido de modo análogo: a uma forma, ou grupo generalizado de formas, ou seja, que exclui especificidades, socialmente se atribui uma designação, uma conceituação ou finalidade. A forma

então só expressa seu desígnio, seu conteúdo, se for possível ao sujeito fazer uma associação entre a forma socialmente generalizada e a forma percebida. Ocorre que as formas em geral se generalizam com maior abrangência geográfica que a língua falada e escrita.

Se assim é, captar o conceito inserido em uma forma, como a arquitetônica, por exemplo, significa ter capacidade psíquica de generalização, excluindo especificidades. Caso contrário, a comunicação poderá ser comprometida. Lev Vygotsky trabalha esta questão, atribuindo a ela a denominação de “pensamento generalizante” (*A construção do pensamento e da linguagem*, 2001), que justamente se mostra como a capacidade que permite a compreensão do objeto através da comparação, da exclusão e do agrupamento de outras ocorrências semelhantes, formulando conceitos, que são as generalizações, ou abstrações. Esses conceitos tornam-se impregnados na linguagem de maneira a mediar a comunicação entre indivíduos de mesmo grupo social. A palavra “cachorro”, por exemplo, é uma generalização, visto que existem diversas raças de cachorros que não se parecem em muita coisa, do Pequês ao Dinamarquês. Porém, todas possuem atributos físicos comuns, além do tamanho, que permitem que cães sejam diferenciados de gatos, ou cadeiras, ou árvores. Sem a generalização, não seria possível compreender como seres tão diferentes em vários aspectos podem pertencer à mesma espécie.

Do mesmo modo, se não houver forte capacidade de generalização, não será possível compreender que construções tão diferentes podem constituir-se pela mesma essência de serem casas, igrejas, escolas, etc.

No entanto, dentro da mente humana, existe sempre o fenômeno da criação de expectativas, que dificilmente pode ser controlado. A partir de determinada habilidade de generalizar, o indivíduo termina por criar imagens referentes a conceitos que ele então espera encontrar correspondência. A frustração de uma expectativa formal pode gerar um sentimento negativo tanto quanto a sua concordância pode gerar prazer. Em seu livro *Da Ira* (De La Cólera. Madrid: Alianza, 2001), Sêneca expõe sua teoria segundo a qual a raiva, ou o sentimento de frustração, é gerado por uma traição negativa de expectativas. Negativa, pois há a possibilidade de que algo pode também ocorrer no sentido que esperamos, porém com mais intensidade do que imaginávamos ser possível e, desse modo, seria possível falar em uma traição positiva de expectativas.

“O grau de reação negativa diante da frustração é criticamente determinado pelo que consideramos normal. Podemos nos sentir frustrados porque está chovendo, mas nossa familiaridade com a chuva torna impossível que reajamos com raiva. Nossas frustrações são controladas pelo entendimento que temos do que se pode esperar do mundo, por nossa experiência do que é normal esperar. Não somos dominados pela ira sempre que nos é negado um objeto que desejamos, a menos que acreditemos que temos direito a ele. Nossos acessos de fúria mais violentos são desencadeados por acontecimentos que violam nossas noções das regras fundamentais da existência” (BOTTON, Alain de. *As Consolações da Filosofia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001, p. 98).

Assim sendo, estudar esta variável substantiva em relação à formação do gosto pré-reflexivo coincide com o estudo das permanências e modificações ocorridas nas formas. As permanências que constituirão fontes de expectativas, e as mudanças que poderão gerar frustrações. Neste caso em específico, em relação às formas arquitetônicas e no que concerne às permanências, à história da arquitetura cabe este papel, identificando as tradições de cada grupo social. As mudanças, ao contrário, não geraram consenso entre as diversas abordagens. Enquanto historiadores apontam para certo determinismo advindo do passado, sociólogos e antropólogos estudam o processo a partir das próprias mudanças nas estruturas sociais. A abordagem aqui adotada, no entanto, será voltada para questões perceptivas, com certa proximidade em relação à teoria da informação e à semiótica.

Mas que mudanças formais seriam relevantes para determinar também mudanças de inferências sobre o gosto pessoal? Naturalmente que comparar uma obra de Tadao Ando a outra de Frank Gehry, por exemplo, não traria grandes respostas, vista a enorme distância formal entre as posturas dos dois em relação à arquitetura. Há de ser uma comparação que busque o limite tênue da diferença formal entre o tradicional e o de vanguarda. Não necessariamente uma vanguarda atual, mas edifícios que de certo modo já foram considerados como tal. Isto porque do mesmo modo que existe a possibilidade de a resposta estar na volumetria base, também existe grande chance de uma reação de aceitação ou rejeição depender de uma simples variação de *modenatura*.

Por *modenatura* deve-se entender o modo específico de manipular cada um dos elementos plásticos de uma composição. Remete às escolhas plásticas de conformação de telhados, janelas, portas, escadas, colunas, molduras, fechamentos, e toda espécie de elemento formal constituinte do edifício. A *modenatura* é o desenho específico de elementos que *não* determinam a volumetria geral. Exemplo: um edifício cúbico pode ter janelas quadradas, circulares, “em largura” (expressão de Le Corbusier), etc., mas qualquer que seja a escolha, ele permanece sendo um cubo.

Como proceder para identificar a que nível da composição formal ocorrem as mudanças mais relevantes no sentido de alterarem o rumo da apreciação da arquitetura pelo sujeito? Um caminho que talvez seja bastante claro é o da exposição de alguns objetos arquitetônicos tradicionais, e a comparação com outros, modernistas. Mas tradicionais de onde? Para a análise ter um mínimo de rigor, os primeiros objetos, chamados aqui insistentemente de “tradicionais”, devem ser selecionados dentro de um mesmo conjunto geográfico-cultural, preferencialmente em um período de tempo onde não tiverem ocorrido grandes modificações na estrutura formal dessas edificações. De outra forma, não seriam “tradicionais”, visto que a tradição é o que se perpetua culturalmente através dos anos, por mais que ocorram mudanças substanciais na

organização e no desenvolvimento da sociedade que a sustenta. E por certo não deixa de ser científica a atitude de aproveitar-se das circunstâncias históricas do local onde se vive. O período colonial brasileiro fez florescer um número limitado de variações formais de grandes e abastadas residências rurais. Identificando grupos “típicos” dentro desse conjunto de edificações, é possível realizar a comparação pretendida com exemplares oriundos, direta ou indiretamente, do Movimento Moderno de Arquitetura. E por que o Movimento Moderno? Porque, por mais que se tenha pretendido romper com o passado, alguns modernistas e contemporâneos do século 21 sob forte influência dos primeiros, seguem reinterpretando o passado, sem a fútil preocupação com o “novo pelo novo”. Assim sendo, ainda existe a velha ordem de planos horizontais (piso e teto) e verticais (paredes e colunas), ao contrário do Movimento Desconstrutivista, que muitas vezes experimenta romper essa antiga lógica baseada na gravidade.

Apenas após esta primeira análise, é que será possível verificar o que as formas podem comunicar e, posteriormente, com a mudança na forma, como ocorre a mudança na comunicação entre sujeito e objeto, bem como suas conseqüências para a inferência de belo ou feio pelo sujeito usuário ou contemplador da arquitetura.

### 3.1 Tipologia e Linguagem

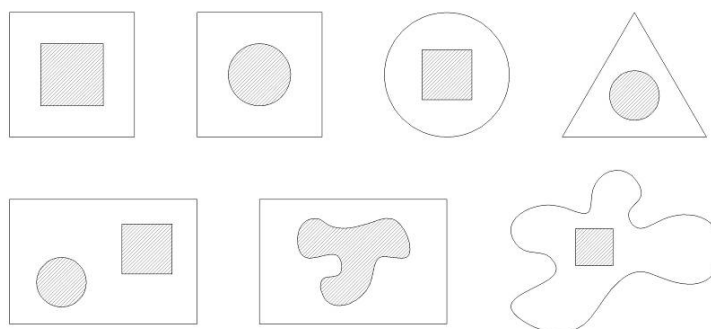
A questão das modificações das formas arquitetônicas quase sempre recai, quando estudada por arquitetos, sobre a hipótese de mudanças nas chamadas “tipologias” arquitetônicas. Porém, o que ocorre muitas vezes é um embate entre posicionamentos e interpretações divergentes a respeito do que se considera “tipologia”. É muito comum usar o termo tipologia associado a pequenas diferenças formais, como a presença de séries de janelas, ou de alpendres, ou ainda pela variação da quantidade de pavimentos de uma edificação.

Em se tratando de tipologias, é absolutamente necessário fazer referência à origem dos conceitos utilizados. Mais do que afirmar que o chamado “tipo” é uma coisa ou outra, é importante definir a abordagem conceitual, para que fique claro que quando se fizer referência à palavra “tipo” estar-se-á querendo dizer uma coisa, e não outra. Que mesmo respeitando outras tantas definições possíveis, deve o leitor da pesquisa associar o conceito de “tipo” apenas ao que foi proposto e não a outros que, por ventura, são os que o leitor entende como mais verossímeis.

É comum observar um emprego da noção de “tipo” que pode ser sobreposto ao de “modelo”, o que traz imensa imprecisão ou erro em relação a qualquer análise. Faz-se imperativo então recorrer à definição que até hoje é a canônica em relação a tipo e modelo, proposta por Antoine Quatremère de Quincy:

“A palavra tipo representa não a imagem de uma coisa a ser copiada ou perfeitamente imitada, mas a idéia de um elemento que deverá servir de regra ao modelo. [...] O modelo, entendido em termos de execução prática da arquitetura, é um objeto que deve ser repetido como é um princípio que pode reger a criação de vários objetos totalmente diferentes. No modelo, tudo é preciso e dado; no tipo, tudo é vago” (QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine C. *apud* MAHFUZ, Edson da Cunha. *O clássico, o poético e o erótico*. Porto Alegre: Uniritter, 2002).

Um bom exemplo desta diferenciação é apresentado por Edson da Cunha Mahfuz em seu livro *O clássico, o poético e o erótico* (2002), onde expõe a tipologia de casa-pátio como sendo um volume de qualquer forma que contorna um espaço vazio, também de qualquer forma.



**Fig. 20** – Exemplos de diversos modelos que ilustram a tipologia casa-pátio. (Desenho de Lucas Jordano, reconstituindo ilustração presente no livro *O clássico, o poético e o erótico*, de Edson da Cunha Mahfuz, 2002)

Qualquer dos exemplos ilustrados na Figura 20 refere-se ao mesmo *tipo*, por mais diferentes que sejam, pois todos seguem a mesma regra geral onde um volume circunda um espaço vazio, não importando a forma de ambos. Cada um, no entanto, representa um *modelo* que, por sua vez, pode ser desenvolvido de maneiras distintas, concluindo que um mesmo modelo pode originar *objetos* também bastante diferentes. A título de exemplo, um modelo de casa-pátio com forma periférica triangular e vazio interior com forma quadrangular, pode gerar infinitos objetos, com possibilidade de o triângulo ser equilátero, isósceles ou escaleno, assim como variando sua proporção. Do mesmo modo, o “vazio” pode constituir-se de um quadrilátero de qualquer proporção, situado em qualquer posição em relação aos limites do triângulo. Além disto, a divisão dos espaços internos, as texturas, materiais construtivos, aberturas e todo o repertório arquitetônico de que se dispõe, pode ser diferenciado caso a caso. Essas diferenciações específicas é que caracterizam cada objeto.

O modelo é caracterizado por uma forte determinação formal, mas, no entanto, ainda permite variações de modenatura (ver definição de modenatura na página 31), que geram objetos específicos. Conclui-se que há duas etapas de especificações: do tipo para o modelo, e deste último para o objeto.

Na medida em que o tipo é apenas uma idéia, um conceito, e nunca uma imagem, uma forma, a grande questão da ruptura formal, das modificações formais que podem gerar frustrações, só pode ocorrer em níveis menores. A título de exemplo, de ilustração, é possível realizar uma comparação entre modelos semelhantes de casas coloniais brasileiras e outras construções modernas ou contemporâneas de diversas partes do mundo.

Um primeiro *modelo* de residência colonial brasileira diz respeito ao conjunto de construções prismáticas, de plantas retangulares (excetuando-se anexos, mesmo que contemporâneos à edificação), que possuem uma cobertura única e em que as fachadas apresentam aberturas pontuais de mesmo tamanho e formato, e igualmente espaçadas umas em relação às outras. Este modelo ocorre desde os antigos colégios jesuítas, e se fez presente na maior parte das construções brasileiras do período colonial, mesmo nas não residenciais. Exemplos são o Engenho Moreno (Moreno – PE), o Engenho Salto Grande (Americana – SP), a Casa da Fazenda Resgate (Bananal – SP) e a Casa da Fazenda Boa Vista (Bananal – SP).



21



22



23



24

**Fig. 21** – Engenho Moreno (Fonte: [www.panoramio.com](http://www.panoramio.com));

**Fig. 22** – Engenho Salto Grande (Fonte: [www.panoramio.com](http://www.panoramio.com));

**Fig. 23** – Fazenda Resgate (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com));

**Fig. 24** – Fazenda Boa Vista (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)).

Se se admite que o modelo, como dito, não fixa proporções, texturas ou materiais de construção, bem como não define uma modenatura, é possível fazer uma comparação deste grupo de residências com um objeto arquitetônico moderno, de modelo semelhante.

É bem verdade que o modernismo tendeu mais para os grandes planos envidraçados que para as janelas e portas pontuais, mas há arquitetos que fizeram experimentações nesta linha, como Aldo Rossi no projeto para um cemitério na cidade de Módena, em seu país natal, a Itália.

Rossi propôs que o referido cemitério fosse justamente um prisma de base retangular com suas fachadas perfuradas por aberturas de mesmo formato e dimensão, espaçadas regularmente. Não há, no entanto, a mesma definição formal da cobertura em relação às residências coloniais brasileiras que seguem semelhantemente o mesmo modelo. Ao invés disto, Rossi utiliza-se da laje plana, eliminando visualmente o elemento de proteção em relação às intempéries. Cabe dizer que o item (elemento de proteção contra as intempéries) existe, porém não é visível.

A proporção geral do edifício é bastante diferente da proporção horizontalizada das casas apresentadas, o que pode tornar a comparação aparentemente forçada, mas, retirando-se alguns pavimentos e ilustrando o elemento de proteção, tem-se basicamente uma repetição do modelo tradicional em observação.



**Fig. 25** – Cemitério em Módena, projetado por Aldo Rossi (Fonte: [www.panoramio.com](http://www.panoramio.com));

**Fig. 26** – Edição do autor

Um modelo menos repetido, por ser quase exclusivo do sudeste brasileiro, principalmente de São Paulo, mas de grande relevância se se observa sua repetição desde Portugal ou Espanha, é o que corresponde à Casa Bandeirista. Suas características mais marcantes são a planta retangular, o aspecto contínuo de suas fachadas, devido às poucas aberturas, a cobertura única, e uma varanda reentrante na entrada. Como exemplo, pode-se citar a Casa do Sítio do Padre Inácio (Cotia – SP) e a Casa do Sítio Santo Antônio (São Roque – SP).



**Fig. 27** – Casa do Sítio do Padre Inácio (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com));

**Fig. 28** – Casa do Sítio Santo Antônio (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com))



Pode-se imaginar que seja um modelo tão característico dos séculos anteriores ao XIX que não deve ter havido nenhuma significativa apropriação deste partido dentro da arquitetura moderna. Contudo, não se faz necessário o conhecimento de objetos que sigam este modelo para que surjam composições formais que facilmente podem ser comparadas a ele. Visualizando a entrada da Casa do Sítio do Padre Inácio, com seus planos uniformes de paredes brancas ladeando uma varanda central, permitida pela existência de dois pilares gêmeos que sustentam a cobertura, encontra-se claro rebatimento em um exemplar da arquitetura do japonês Tadao Ando: o Museu de Arte Moderna de Fort Worth. As proporções dos volumes são bastante diferentes, por isso a decisão de concentração na porção que corresponde à entrada. Os materiais são distintos, mas têm-se basicamente planos uniformes de parede com a presença de uma varanda reentrante. Curiosamente, ainda há a presença de pilares gêmeos sustentando a cobertura, que também coincide na presença de um beiral. Portanto, tanto a entrada da Casa do Sítio do Padre Inácio quanto a do Museu de Arte Moderna de Fort Worth formam-se basicamente a partir de um mesmo modelo.



29



30

**Fig. 29** – Entrada da Casa do Sítio do Padre Inácio (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com));

**Fig. 30** – Entrada do Museu de Arte Moderna de Fort Worth (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com))

Outro modelo, o derradeiro a ser aqui exemplificado, muito embora existam outros dentro do quadro arquitetônico do Brasil colonial, é o que se compõe pela sucessão vertical de três partes diversas: uma base maciça, seguida por uma região vazada que, por sua vez, protege-se sobre uma cobertura única. As três partes originam-se de uma mesma planta retangular.



31



32

**Fig. 31** – Casa da Fazenda Colubandê (Fonte: GOMES, Geraldo. *Engenho e Arquitetura*. 1997);

**Fig. 32** – Casa da Fazenda Pau D'Alho (Fonte: LEMOS, Carlos. *Casa Paulista*. 1999)



É um partido determinado pela implantação em terrenos com leve declive e onde se deseja ter o nível mais alto como referência ao piso do pavimento superior. Conseqüentemente, o desnível entre o piso do pavimento superior e o nível mais baixo do terreno gera outro pavimento habitável. Na época colonial brasileira, esse pavimento era utilizado principalmente como depósito, mas também como dormitório para escravos negros. Este modelo pode ser representado pela Casa da Fazenda Colubandê (São Gonçalo – RJ), assim como pela Casa da Fazenda Pau D’Alho (São José do Barreiro – SP).

A partir de semelhante condição topográfica, surge, na Espanha, a Casa De Blas, projetada pelo arquiteto Alberto Campo Baeza. A construção consiste, nas palavras do próprio arquiteto, em uma caixa *tectônica* sobre uma base *estereotômica*. O termo tectônico refere-se ao ato de montar, de unir partes; enquanto o termo estereotômico faz referência ao ato de cortar, ou mesmo escavar. Portanto, ao tectônico se imprime uma imagem onde predominam vazios, no momento em que ao estereotômico a imagem pertinente é a do volume maciço. Em verdade, pode-se utilizar os termos, por exemplo, com relação ao processo técnico construtivo de uma parede de pedras: o ato de serrar as pedras seria a *estereotomia*, enquanto o de aparelhá-las para efetivamente erguer a parede, a *tectonia*. Porém, em termos de linguagem visual, uma cabana de madeira, por exemplo, é tectônica, enquanto uma caverna é estereotômica. É lícito dizer que o resultado obtido na Casa De Blas foi estruturado em cima de uma modelo semelhante ao da Casa da Fazenda Colubandê, por exemplo. Não possui a cobertura da região vazada correspondendo à área do embasamento, porém, a comparação é ainda assim possível.



**Fig. 33** – Casa da Fazenda Colubandê (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com));

**Fig. 34** – Casa De Blas (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com))

Fica evidente que a diferença maior entre os dois exemplos não é tanto o fato de o pavimento superior da Casa de Blas não se estender à projeção da base, mas sim em relação aos pesos visuais das respectivas coberturas. De fato, o modelo não se modifica por esta questão, visto que nos dois casos a região vazada se protege sob uma cobertura única. No entanto, as expressões alcançadas diferem em muito. Como dito anteriormente: uma questão de modenatura.

Pelos exemplos e comparações realizadas, é válido afirmar que a questão da modificação formal não se concentra *necessariamente* nem nos tipos e nem nos modelos, tão pouco no processo

entre eles, mas sim na passagem de uma regra compositiva gerada por um modelo até alcançar o objeto definitivo. Neste último procedimento são realizadas escolhas formais que se manifestam na aparência externa e, para explicá-lo, será útil recorrer a dois conceitos lingüísticos propostos por Ferdinand de Saussure: o sintagma e o paradigma.

Na teoria de Ferdinand de Saussure (*Curso de Lingüística Geral*, 2001), a linguagem é essencialmente uma rede de relações: mais do que os elementos que demarcam uma linguagem interessam as relações entre eles. Dentre essas relações, interessa destacar aqui as que estabelecem os conceitos de paradigma e sintagma, pois constituem ordens de valores que se colocam como condição mesma de uma língua.

Por um lado existem as relações estabelecidas por palavras de um discurso, que não se combinam apenas umas *com* as outras, mas principalmente, umas *após* as outras, em detrimento do caráter linear da língua que impede que dois signos sejam pronunciados simultaneamente. Este primeiro eixo é o do sintagma: uma seqüência de signos, linear e irreversível. Desse modo, a mensagem “Uma moradia espelha seu morador”, por exemplo, constitui um sistema no qual a presença de cada signo exclui a presença de outros que, por ventura, tenham significados semelhantes. Neste caso, ao dizer “moradia”, não é possível pronunciar “casa”; ao emitir “morador”, torna-se impossível transmitir a palavra “proprietário”.

Este tipo de relação lingüística não existe de forma isolada, pelo contrário, vem relacionada e mesmo validada por outra: as relações associativas, também chamadas de relações paradigmáticas (de paradigma = modelo). Estas são, efetivamente, um repertório de signos possíveis de exprimir significados semelhantes em uma cadeia de signos. Assim sendo, ao pretender formular uma determinada mensagem, é possível escolher previamente um signo em específico dentro de um conjunto de outros signos a ele relacionados. Dentro do exemplo anterior, seria possível substituir a palavra “moradia” por outras que, denotativamente ou conotativamente, representassem o mesmo objeto, como “casa” ou “residência”, por exemplo. Ao mesmo tempo, ao invés de escolher pronunciar a palavra “espelha”, seria possível selecionar “reflete” ou mesmo “retrata”. O termo “morador” também poderia ser substituído por “proprietário” ou “habitante”. Evidentemente, os artigos e conjunções, mediante regras fixas de combinação da língua, pediriam uma mudança de gênero, de “um” para “uma”, ou de “seu” para “sua”, a depender da combinação eleita.

Deve-se observar que enquanto num sintagma há certa ordem de sucessão e um número determinado de signos, os componentes de um paradigma não obedecem nem a uma ordem determinada, nem são em número definido. A associação paradigmática pode ocorrer por uma infinidade de razões, a exemplo de semelhanças de conteúdo ou de forma. Pode-se ilustrar este

fato a partir da palavra “trabalho”, a qual é possível associar à palavra “labor”, por conteúdo, ou “baralho”, por simples semelhança formal de expressão. Seja qual for a associação, quando o signo se insere numa mensagem, as relações paradigmáticas devem obedecer às regras impostas pelo sintagma.

Uma	moradia	espelha	seu	morador
Um	casa	reflete		proprietário
	lar	retrata		habitante

→

**Fig. 35** – Representação esquemática de um exemplo de sistema paradigma/sintagma, onde as colunas verticais ilustram os paradigmas, e a escolha de um paradigma de cada coluna em combinação linear e sucessiva representa um sintagma (a ordem combinatória é representada pela seta).

A relação paradigma/sintagma pode ser verificada também em outras manifestações que não a língua (falada ou escrita) como, por exemplo, nos sistemas visuais. Em arquitetura, um templo grego concretamente construído é um caso de sintagma, e para a construção da edificação o arquiteto teve à sua disposição vários paradigmas. O templo real é sintagma na medida em que uma certa coluna combina-se, numa relação de contigüidade, com um frontão, um embasamento, etc. E como paradigmas, o arquiteto dispunha, por exemplo, das ordens dórica, jônica ou coríntia, cada uma delas com um tipo de coluna, de almofada, de capitel, etc.



36



37

**Fig. 36** – Parthenon, sintagma de ordem dórica (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com));

**Fig. 37** – Erection, sintagma de ordem jônica (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)).

É interessante relacionar que o *modelo* ao qual se refere Quatremère de Quincy não encontra resposta no *paradigma* lingüístico, visto que o primeiro remete a um partido formal que se constitui de diversas partes sem, contudo, definir um objeto em específico. O paradigma citado por Saussure seria justamente a referência a cada parte constituinte do objeto, ou seja, à modenatura. O objeto em si consistiria então um sintagma, pois definiria uma combinação única de paradigmas, diferente do *modelo quatremériano*, que é apenas um conjunto de leis de composição.

Vale ainda afirmar que na teoria de Saussure existe o chamado *eixo sintagmático*, que consiste na definição de regras de combinação dos paradigmas. Quando estes são escolhidos, dentro de um repertório, o conjunto final constitui-se em um sintagma. Voltando ao exemplo do tempo grego, o eixo sintagmático corresponderia à regra que impõe a combinação, por sucessão vertical, de um embasamento, com uma seqüência de colunas e, a seguir, um frontão. Dentro de um repertório existente, elegem-se determinados frontão, colunas e embasamento, para coadunar-se sob regimento do eixo sintagmático. O resultado é um sintagma.

Observando a definição de modelo elaborada por Quatremère de Quincy, fica claro que ela se identifica estreitamente com a noção de eixo sintagmático. Do mesmo modo, objeto e sintagma encontram perfeita correspondência um ao outro. Ocorre que o objeto, ou sintagma, é definido por escolhas de paradigmas a preencherem o eixo sintagmático, o modelo. É justamente a eleição dos paradigmas (a definição de uma modalidade específica) que corresponde ao processo de definição do objeto, identificado anteriormente como o exato momento em que ocorre grande parte da ruptura formal em relação aos cânones tradicionais.

A ruptura em relação à forma arquitetônica, ou seja, a ruptura em relação a um conjunto geral de expectativas criadas pela tradição, consiste então em uma questão de *repertório*.

### 3.2 Repertório e Audiência

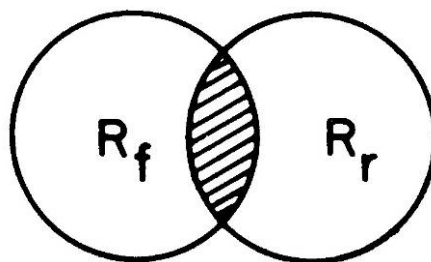
Ao se identificar o repertório como a questão fundamental acerca do problema de comunicação em relação às novas formas em arquitetura, é imprescindível uma rápida análise a partir da Teoria da Informação (COELHO NETTO, *Introdução a Teoria da Informação Estética*, 1973). O que interessa a ela não é saber o que diz uma mensagem, mas quantas dúvidas ela elimina. O ponto de partida, portanto, é que as mensagens existem para eliminar dúvidas, reduzir a incerteza em que se encontra um indivíduo, sendo dado como certo que, quanto maior for a eliminação de dúvidas por parte de uma mensagem, melhor ela será. Pressupõe-se ser finalidade específica de um texto, de um informador, *mudar o comportamento de seu receptor*, e como não se pode contestar que a dúvida, em princípio, gera a imobilidade, a informação surge como agente dissipador de incertezas e cujo objetivo é provocar uma alteração no comportamento das pessoas. No caso da arquitetura, como de outras manifestações culturais, não há tanto o problema da dúvida, *a priori*, pois os velhos edifícios transmitem eficientemente suas mensagens. O que ocorre é que as novas formas da arquitetura moderna e contemporânea trabalharam no sentido de modificar paradigmas e, por ventura, criar novos eixos sintagmáticos. Este ato de

criação constitui-se no surgimento de uma nova mensagem, sendo importante observar suas possibilidades de recepção perante o usuário.

Uma consideração importante na descrição da mensagem é o conceito de repertório. Entende-se por repertório uma espécie de vocabulário, de estoque de signos conhecidos e utilizados por um indivíduo. Exemplos: o repertório lingüístico *ideal* de um brasileiro é, em princípio, o conjunto de todas as palavras (implicando as correspondentes regras gramaticais) da língua portuguesa; o repertório *real* desse indivíduo é o conjunto de palavras e regras que ele efetivamente conhece e utiliza; o repertório ideal de cores do homem é o conjunto de todas as cores, por exemplo, separadas por um prisma e suas combinações, enquanto o repertório real de cores de determinado indivíduo está formado pelas cores que ele de fato consegue distinguir; o repertório ideal de formas arquitetônicas de um sujeito seria o conjunto formado por todas as formas já erguidas e todas as que ele identifica em objetos não-arquitetônicos como possíveis de adaptação à construção civil, no entanto, o repertório real desse mesmo sujeito é aquele grupo de edifícios com o qual não apenas ele entrou em contato, mas também se recorda, ou seja, sua experiência em relação a sua realidade objetiva, social.

A primeira consequência extraída dessa descrição de repertório e da distinção entre repertório ideal e real é que, neste caso, uma mensagem será ou não significativa (produzirá ou não mudanças de comportamento) conforme o repertório dessa mensagem pertencer ou não ao repertório do receptor.

Pode-se mostrar então que a condição mínima para que uma mensagem seja significativa para seu receptor é a seguinte:



**Fig. 38** – Condição de comunicação entre repertório da fonte e repertório do receptor (Desenho: Lucas Jordano)

No grafo elementar,  $R_f$  representa o repertório da fonte, isto é, da mensagem (não do emissor que, por ventura, pode ter um repertório muito maior), enquanto  $R_r$  representa o repertório do receptor, que interpreta a mensagem. Conclui-se que, uma mensagem é emitida pela fonte com elementos extraídos de um determinado repertório e será decodificada por um receptor que, nesse processo, utilizará elementos extraídos de outro repertório. Para que se

estabeleça o fluxo da comunicação, para que a mensagem seja significativa para o receptor, é necessário que os repertórios da mensagem ( $R_f$ ) e do receptor ( $R_r$ ) sejam secantes, ou seja, tenham algum setor em comum. Se os dois repertórios forem exteriores totalmente um ao outro, a informação não é transmitida ao receptor. Por outro lado, se ambos os repertórios forem absolutamente idênticos, recobrando-se perfeitamente, aquilo que chega ao receptor em nada alterará seu comportamento, pois necessariamente já é coisa que ele conhece e que, se tivesse de modificar-lhe o procedimento, já o teria feito anteriormente. Casos de repertórios tangentes podem configurar uma situação em que o receptor verá a mensagem como algo intrigante, portanto como algo a desvendar e, com possibilidades de fazê-lo, pois existem alguns mínimos pontos de contato. A informação estética freqüentemente apresenta-se como um caso de repertórios tangentes.

Em relação a estes conceitos, no entanto, é necessário levar em consideração outra tese proposta pela Teoria da Informação: quanto maior o repertório de uma mensagem, menor será sua audiência e vice-versa, isto é, repertório e audiência estão numa proporção inversa um em relação ao outro. Isto significa que uma mensagem com extenso repertório tende a provocar mais modificações que outra de menor repertório, porém, provocará essas mudanças num número menor de receptores, numa audiência mais limitada. Obras de rico repertório, como as de Guimarães Rosa, Joyce, Fellini, ou os produtos da arte informal ou conceitual e, por exemplo, do teatro do absurdo, têm de fato uma pequena audiência em comparação com a audiência de que gozam obras de repertório em geral mínimo como a da pintura realista, os romances policiais, as banais histórias de amor, etc. Isto não significa, bem entendido, que toda pintura realista seja de baixo repertório, ou que é impossível escrever bons e ricos romances policiais. Tão somente ilustra quadros estatisticamente tendenciais.

Este é um dos grandes problemas com que se defronta o informador: seu objetivo, seu ideal, deve ser o de criar mensagens que provoquem um máximo de modificações de comportamento no máximo de receptores; no entanto, essa mensagem altamente informativa irá implicar a redução de sua audiência. Ele terá, portanto, de encontrar um termo médio entre esses dois extremos (máxima informação/mínima audiência), isto é, visar um rendimento *ótimo*, que é o melhor *possível* numa dada circunstância, e não o melhor ideal.

É nesse contexto que a questão da introdução de um novo repertório formal, ou da modificação substancial de um repertório tradicional, tende a encontrar pouca audiência na sociedade em geral, referindo-se aos que permanecem distantes do mundo artístico (certamente a maioria), na medida em que a humanidade construiu, ao longo de séculos, um repertório bastante restrito, o que torna difícil a pronta aceitação a inovações. Se bem que o repertório sempre está a

ampliar-se, fato que tornaria discutível a noção do modernismo arquitetônico como algo que ainda considera-se novo. Ainda assim, os conceitos informacionais não devem ser prontamente abandonados.

De fato o repertório de um grupo social é constituinte fundamental de alguns tipos de caracteres, se se entende que, em arquitetura, o caráter não é homogêneo, mas, pelo contrário, pode ser subdividido, em despeito da diversidade de conceitos existentes acerca do termo.

### 3.3 A Questão do Caráter dos Edifícios

Christian Norberg-Schulz (*Intenciones en Arquitectura*, 1999), definindo o caráter como a “atmosfera” geral de um lugar, afirma que o caráter de um artefato arquitetônico é função do tratamento de suas bordas, ou seja, da forma e substância dos elementos definidores do espaço. Para Jean-Nicolas-Louis Durand, o caráter de um edifício está estreitamente ligado à distribuição de seus espaços. Outra interpretação estabelece uma conexão direta entre o caráter de um edifício e sua inserção no contexto em que é construído. Mas, além do tratamento das paredes, pisos e tetos, da organização planimétrica e da relação partido/contexto, é fundamental salientar a importância da organização volumétrica/tridimensional do objeto na determinação do seu caráter.

A partir desta profusão de concepções, Edson da Cunha Mahfuz (*O clássico, o poético e o erótico*, 2002) propõe cinco caracteres em relação ao edifício.

O primeiro pode ser denominado de *técnico-construtivo*, onde edifícios com plantas e volumetrias similares, porém construídos com materiais ou técnicas diferentes, possuem caracteres diferentes no plano físico.

No caráter *distributivo-partidário*, uma ordem de espaços em seqüência possui um caráter diferente de uma organização em que um espaço “fluido” é modulado por planos isolados, por exemplo. Um partido que organiza as partes da composição ao redor de um pátio determina um caráter diverso do decorrente de um partido linear, no qual o espaço aberto não se diferencia entre interior e exterior, mas entre frente e fundo.

Um terceiro caráter pode ser denominado de *essencial-psicológico*, e consiste no conteúdo psicológico que a obra é capaz de suscitar: estranheza, infinitude, variedade, fantasia, serenidade, etc. Os meios usados para esse fim são as proporções e dimensões do edifício e as relações entre suas partes. Exemplo: a monumentalidade no cenatáfio de Boullée, a austeridade conseguida pelo rigor geométrico das formas utilizadas nas residências de Eduardo Souto de Moura, ou a sensação de movimento alcançada no Pitoresco.

O quarto caráter seria o *programático*, que consiste na expressão da finalidade do edifício por meio de elementos formais. É o caso de telhados, chaminés, varandas, etc., em projetos de residências, por associação entre um programa específico e o uso tradicional e repetitivo de determinado elementos. Também programático pode ser o uso de elementos funcionalmente essenciais com intenção expressiva, como os dutos do Centro Cultural Georges Pompidou.

Por fim, o caráter *associativo* se manifesta pelo emprego de elementos convencionais com intuito de transpor um caráter de um edifício antigo para um novo, onde os significados passam a expressar-se por associação a um objeto conhecido que seja valorizado por um grupo social. À exemplo disto, Palladio dava aos pórticos de entrada de suas residências a forma de frontões de templos gregos, com o fim de enfatizar a importância daquelas famílias na hierarquia local, por associação com o que o templo grego representava para a sociedade da Grécia clássica. A busca de um caráter associativo está na base do pós-modernismo, mas também na arquitetura moderna, como nos edifícios do Parque Guinle onde Lúcio Costa utiliza os elementos vazados cerâmicos por associação às gelosias mouriscas, bem como varandas e janelas “pontuais” (ao invés das janelas em largura propostas por Corbusier) presentes na arquitetura residencial do Brasil colonial.

Partindo destes cinco caracteres, é lícito então admitir que a ruptura que ocorre entre as formas tradicionais e as que vêm sendo propostas desde o modernismo (excetuando-se a corrente *kitsch* do pós-modernismo), é formalmente sentida em relação ao caráter técnico-construtivo e distributivo-partidário, mas, principalmente, em relação ao caráter programático. Em verdade, é possível reproduzir o caráter programático do telhado cerâmico em quatro águas, utilizando-se telhas de concreto e estrutura metálica. Esta ação representaria evidentemente um caráter associativo, porém ilustra que a modificação do caráter técnico-construtivo nem sempre representa uma mudança de caráter programático. A base da ruptura formal do movimento moderno em relação às tradições, como as identificadas no período colonial brasileiro, tende a ser de base programática, visto que mesmo que se permanecessem os tipos e os modelos, os telhados não mais estariam presentes, como representantes da proteção contra as intempéries, e nem as portas, pontuais, representantes da possibilidade de acesso, tão logo estas foram substituídas por grandes vãos de iluminação, acesso, ventilação e contato visual entre interior e exterior, totalmente vedados por vidro.

No movimento neocolonial brasileiro, por exemplo, não era incomum observar a antiga aparência dos telhados, porém com telhas assentadas diretamente sobre lajes de concreto armado, sem estrutura de madeira. Ou seja, a aparência formal se mantém, mesmo com a modificação da técnica. Essa manutenção poderia ser recebida com aprovação pelo usuário, caso este tendesse a



fazer a representação do conceito de casa, da imagem mental de casa, a partir dos antigos elementos formais da arquitetura, aos quais se habituou.

Hegel, ao contrário de Le Corbusier, afirmava veementemente que o telhado inclinado era essencial para que uma construção pudesse alcançar a beleza. Porém, segundo ele, a importância do telhado não era a de expressar um caráter programático, mesmo porque ele considerava o telhado inclinado um elemento essencial para toda e qualquer construção. É essencial no sentido de beleza, não de funcionalidade prático-utilitária:

“Se olharmos apenas para a necessidade, então parece que os países mediterrâneos, que têm pouco a sofrer com a chuva e a ventania, precisam apenas de proteção contra o sol, de modo que pode ser suficiente para eles um teto horizontal da casa, em ângulo reto. Países nórdicos, ao contrário, têm de se proteger contra a chuva, que precisa escorrer, e contra a neve, que não pode pesar excessivamente, e necessitam de telhados inclinados. Todavia, na bela arquitetura a necessidade sozinha não pode ser decisiva, mas como arte ela deve satisfazer também as exigências mais profundas da beleza e do aprazível. O que sobe do chão para o alto deve ser representado com uma base, um pé, sobre o qual ele se encontra e que lhe serve de apoio; além disso, as colunas e as paredes da arquitetura autêntica nos fornecem a intuição material do sustentar. A parte superior, ao contrário, a cobertura, não precisa mais sustentar, mas apenas ser sustentada e mostrar nela mesma esta determinação de não sustentar mais; quer dizer, precisa ser feito de tal modo que não pode mais sustentar, e terminar portanto em ângulo, seja ele agudo ou obtuso. Por conseguinte, os templos antigos não têm nenhum teto horizontal, mas duas superfícies de telhado que se encontram num ângulo obtuso, e é adequado à beleza que o edifício se feche desta maneira. Pois superfícies horizontais de telhado não garantem para vista um todo terminado em si mesmo, na medida em que um plano horizontal pode sempre ainda sustentar na altura – o que contudo não é mais possível para a linha em que se fecham as superfícies de telhado inclinadas” (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2002, v. 3, p. 314-315).

O que fala Hegel em relação aos telhados parece ser a definição de um caráter que, a partir dos cinco caracteres propostos por Mahfuz, se enquadraria entre o *essencial-psicológico* e o *programático*. Isto porque Hegel entende que é desígnio da arquitetura mais do que exercer funções práticas, mas também representá-las. E mais: o escopo de ser obra de arte pressuporia a possibilidade de análise racional do objeto em questão, e através de habilidade intelectual o sujeito poderia reconhecer a lógica interna de composição entre as partes. A ausência de um telhado inclinado traria neste sentido um desequilíbrio desastroso ao edifício, pois não despertaria no indivíduo a compreensão de ser o objeto devidamente acabado, ao contrário, insinuaria a incompletude. A idéia de Hegel então pode fundamentar abordagens acerca da transmissão de informações através do repertório arquitetônico, como uma das formas de atuações do edifício no psiquismo humano. Entender a Villa Savoye (Fig. 01, p. 3) como “inacabada”, pela mudança de repertório, apresentando uma laje plana horizontal ao invés de um telhado inclinado, poderia ligar-se à emissão de uma opinião de gosto pré-reflexivo?

Em verdade, a Villa Savoye realmente não se fecha pela laje, mas pelo céu, visto que a laje foi projetada como terraço utilizável. Mas se se toma o exemplo da residência Edith Farnsworth (Fig. 02, p. 3), projetada por Mies van der Rohe, onde a laje plana não tem função de terraço, é possível imaginar que Hegel faria uma desaprovação ainda maior. Se assim for, então não cabe ao arquiteto utilizar outras formas no processo de criação dos edifícios além das funcionalmente intuitivas?

Christian Norberg-Schulz, em seu *Arquitetura Occidental* (2000), remete ao termo “caráter” como algo que indica uma totalidade inconfundível, em que cada parte tem uma função relevante dentro do todo. Ele cita como exemplo que, quando se afirma que uma pessoa tem “força de caráter”, o que se quer dizer é que ela possui certa integridade moral em sua conduta. Nesse sentido, a laje de cobertura da residência Farnsworth reforça a integridade conceitual do objeto arquitetônico, que pretende exprimir o rigor geométrico como base para a experimentação da criação de uma residência reduzida ao menor número de elementos formais, à menor diversidade.

Entender, portanto, que um princípio deliberado de composição, com sua respectiva opção por determinado repertório formal, não pode predizer nenhuma falta de caráter, significa assumir a liberdade de escolha como inerente ao edifício considerado bela arte. Cabe sublinhar ainda que o próprio Hegel fornece pistas para a irrelevância da questão formal-designativa na formação do gosto, visto que ele admite a existência de construções com laje plana em países mediterrâneos. É evidente que ninguém constrói para si algo que considera feio e desprezível. Ao contrário, ao erguer um edifício, coloca-se a vista o entendimento que se tem sobre a essência daquela edificação, ou seja, daquilo que a faz ser o que ela é, seja uma casa, um hospital, um teatro ou uma escola. Então, determinada imagem mental pode apontar para um leque restrito de opções que remetem a determinada essência funcional. Se assim for, nem toda construção será apreendida como uma casa. Existiria, portanto, uma tendência associativa na psique humana.

O tema da imagem mental de casa remete a um conceito semiótico: o da referência; que se coloca entre o signo e o objeto, mediando o conhecimento. Se a questão da modificação das formas arquitetônicas consiste em uma questão de repertório, esta só chega a transformar-se em problema a partir do momento que se tem em mente que os paradigmas são a base da construção das referências. O problema de se gostar ou não de um edifício devido a sua forma, não estaria então diretamente ligado ao repertório, mas na construção das referências que este repertório possibilita. Referências estas que Charles Sanders Peirce denomina de *interpretantes*.

### 3.4 A Tríade Sínica e o Papel dos Interpretantes

Para entender o papel do que Peirce denomina “interpretante” dentro da formação da consciência e sua subsequente participação na inferência do gosto, é necessário resumir, anteriormente, uma das bases da teoria dos signos, que é a tríade sínica.

Primeiramente é importante definir que para Peirce a semiótica (ou Lógica, como ele prefere denominar) não é uma ciência exclusivamente lingüística, mas um tipo de teoria do conhecimento, com abrangência que vai muito além da língua. Ele entende a Lógica efetivamente como uma ciência, pois o seu instrumental, que é a “observação abstrativa”, imita na mente a verificação empírica. Esta “observação abstrativa” é para Peirce a capacidade de imaginação, que possibilita a visualização de objetos e relações, na mente humana. A partir disto é possível “realizar” experiências mentalmente, com imaginação, o que, contudo, não significa escapar ao rigor da realidade conhecida, com suas leis físicas e tudo o mais. Isto não está longe do raciocínio matemático, por isso, aplicando rigor às observações abstrativas, é possível encontrar respostas ou validar ou não asserções e, assim sendo, Peirce assinala que o método lógico não deixa de ser científico.

Peirce define a tríade sínica da seguinte maneira:

“Um signo, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirigi-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*” (PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 46).

A relação entre estes três elementos foi representada em formato triangular por Charles Kay Ogden e Ivor Armstrong Richards (*O significado de significado*, 1972):

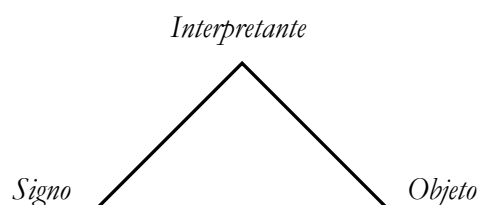


Fig. 39 – Triângulo de Ogden e Richards, representando a tríade sínica.

Vale dizer que um signo não representa apenas objetos reais, embora sempre exista uma relação com a realidade material, mesmo que indireta. O signo representa tudo o que pode ser representado, desde palavras, até objetos imaginários ou mesmo ações e pensamentos.

O signo apenas representa o objeto, mas não pode proporcionar familiaridade ou reconhecimento desse objeto. Isso reitera a Teoria da Informação, pois o objeto de um signo só pode significar algo para um sujeito que já tenha alguma familiaridade com o objeto. Reitera também a teoria de Marx a respeito de a realidade objetiva determinar a consciência. Peirce fornece um exemplo sobre isso, em que dois sujeitos estão sentados em uma praia observando o mar. O primeiro indivíduo transmite uma informação a respeito de um navio que ele avistou. Como o segundo não consegue enxergar navio algum no horizonte, então a reação dele diante da informação só pode ser processada após tomar como objeto da informação (da frase que o primeiro sujeito pronunciou, frase esta que em conjunto deve ser entendida como um signo) a porção do mar que ele está vendo. Posteriormente ele admite que o navio pode estar lá, mesmo não conseguindo enxergá-lo. Após inserir, desse modo, o navio, em seu campo de conhecimento, é que o segundo sujeito tornar-se-á apto a interpretar a informação proferida pelo primeiro. Nunca antes! O signo só pode significar algo após o intérprete relacioná-lo a um objeto. Sem a realidade objetiva não pode haver signo. Peirce denomina de “experiência colateral” (ou observação colateral, que, por sua vez gera um conhecimento colateral) essa aquisição de repertório necessária a qualquer atividade interpretativa. Nenhum signo pode ser entendido sem este conhecimento “colateral”.

No entanto, importa dizer que a observação colateral está fora do interpretante, embora este dependa daquela para significar algo. Isto será mais bem entendido após a explicitação das divisões de objetos e interpretantes.

O *objeto* da tríade signica divide-se em dois: Imediato e Dinâmico (PEIRCE, 2008). O objeto imediato de um signo é aquele que é reconhecido a partir do próprio signo, com referência a algo já experimentado. Este objeto depende de um interpretante para existir na mente do sujeito, visto que ele não é material. O objeto dinâmico, ao contrário, é aquele específico que está materializado diante do sujeito e que tem características próprias que o tornam único diante de outros de sua espécie. Por exemplo: ao pronunciar a frase-signo “o céu está azul”, existem dois objetos imediatos: céu e azul, referentes a dois signos dentro da frase-signo, que são efetivamente as palavras “céu” e “azul”, entendidas como signos arbitrariamente definidos e partilhados pelo grupo social que fala a língua portuguesa. O objeto imediato referente ao céu é o que o sujeito acostumou-se a reconhecer como tal, enquanto o objeto dinâmico diz respeito ao céu com aquele aspecto específico do momento em que o sujeito pronunciou a frase. O objeto imediato referente a azul é aquela qualidade de cor que convencionou-se denominar azul, ao passo em que o objeto dinâmico diz respeito especificamente àquela tonalidade de azul presenciada materialmente no instante único da observação que precedeu a frase.

O *interpretante*, por sua vez, divide-se em três: Imediato, Dinâmico e Final. O interpretante imediato é a noção do que o objeto representa, ou seja, a noção de um objeto com validade geral, sem especificidade. O interpretante dinâmico é a reação (consciência em secundidade) entre aquilo que se esperava (interpretante imediato) e a realidade. Interpretante final vem a ser, por fim, a síntese entre os dois primeiros interpretantes. Por exemplo: se alguém pronuncia que “o tempo está feio”, esta frase é um signo, com seus Objetos Imediatos que representam as idéias gerais de “tempo” e de “feio”, de acordo com a vivência do sujeito, e seus Objetos Dinâmicos, que é o conjunto de características aparentes do tempo naquele momento. No ato de interpretá-la o sujeito valeu-se de um Interpretante Imediato, que é um conjunto de imagens associadas ao que seria um “tempo feio”. Inclusive este interpretante imediato é o que vai formar o objeto imediato, em uma relação causal. O objeto imediato só existe porque o sujeito viveu e acumulou experiências, ou seja, repertório que se associou a signos partilhados culturalmente e que, por sua vez, formaram a idéia geral que fundamentará o entendimento de um objeto imediato. Voltando-se ao exemplo do “tempo feio”, o Interpretante Dinâmico é o “choque de realidade” entre aquilo que se esperava (interpretante imediato) e o que de fato se coloca à observação, ou seja, diz respeito a uma sensação particular, que depende de cada intérprete, visto que cada sujeito possui um repertório e uma capacidade de imaginação diferenciados. Por fim, o Interpretante Final é constituído pela revisão do conceito inicial, imediato, em confronto com a realidade objetiva e material, dinâmica.

Ao descrever o processo de interpretação, partindo do Interpretante Imediato, passando pelo Dinâmico e encerrando-se provisoriamente no Final, Peirce simplesmente descreve as etapas da aquisição do conhecimento.

Após o momento de um pensamento qualquer, pode ocorrer uma livre sucessão de idéias na mente, motivadas por qualquer lei de livre associação. Disto pode-se inferir que cada pensamento existe como causa e prova da existência de pensamentos anteriores. No momento em que um pensamento, encarado enquanto signo, ocorre, despertando um Interpretante, este Interpretante transforma-se em signo de outro pensamento, a gerar um outro interpretante que novamente se converterá em signo para um ulterior, *ad infinitum*. Este processo autoriza a reiterar a idéia *peirceana* de “conhecimento colateral”, isto é, de que não há cognição que não seja determinada por cognições prévias. Para efeito de exemplificação, a sensação da beleza surge sempre a partir de uma multiplicidade de outras impressões. Não pode existir o juízo do belo a priori, ao menos dentro da concepção de Peirce. O que ocorre é que o sujeito experimenta uma “qualidade material”, ou seja, uma sensação, ao se postar diante de algo que possui certa constituição física que desperta prazer neste indivíduo em específico. Ao deparar-se com um

outro objeto, a um outro tempo, que possui caracteres físicos de alguma forma semelhantes ao primeiro, este indivíduo vive então uma sensação semelhante à anterior, e visto que anteriormente aquela sensação foi qualificada como uma sensação de beleza, por livre associação inconsciente pode então o sujeito qualificar o segundo objeto também como belo. Disto conclui-se primeiramente que a sensação do belo é determinada por cognições prévias. Além disto, esse sentimento é um predicado, isto é, algo que não define a natureza do objeto, mas o qualifica. Portanto a sensação de belo é a sensação de algo belo, e não do belo em si, absoluto, como queria Platão. O que leva a uma terceira conclusão, que é a de que um sentimento é simplesmente a “qualidade material” de um signo mental.

Por outro lado, sempre que pensamos, apresenta-se à consciência alguma imagem, conceito ou sentimento ou outra representação qualquer que age como signo. Isto leva a reconhecer que tudo o que se origina na consciência é uma manifestação fenomênica de nós mesmos, ou seja, no momento do pensamento, o sujeito surge como signo dele próprio. Daí a máxima de René Descartes: “Penso, logo existo”.

Retornando ao curso da discussão, da mesma forma que Peirce divide o processo sógnico em três elementos (signo, objeto e interpretante), ele divide cada uma dessas três noções em outras três manifestações possíveis. Dentre elas, a mais conhecida e de mais clara aplicação em relação ao universo da arquitetura, é a que reconhece uma divisão triádica do signo em relação ao seu objeto, originando ícones, índices e símbolos.

### 3.5 Ícones, Índices, Símbolos e a Arquitetura

A tricotomia do signo em relação ao seu objeto vem sendo a mais utilizada por teóricos da arquitetura que se aventuram em terreno semiótico. Talvez por ser a de mais clara visualização, o que seria preocupante, visto que nem sempre o caminho mais curto é o que mais frutifica. Mas existe aqui um efeito positivo, que é o de se buscar a relação direta com a realidade material do objeto.

A definição de “ícone” passa pela qualidade do objeto, mas não por sua presença física. É uma representação “ponto a ponto”, que traz ao sujeito uma descrição rigorosa do objeto, seja ele material ou conceitual. Sendo o objeto material, como uma paisagem, um quadro realista é um exemplo claro de ícone. Uma fotografia, escultura, ou qualquer tipo de imagem constitui-se em signo icônico do objeto material. Um mapa é outro exemplo de representação icônica. Em termos de conceitos, qualquer diagrama é um ícone de uma idéia, como os diagramas estatísticos

são ícones de proporções, ou uma tabela numérica é ícone de um determinado conjunto de relações matemáticas.

O “índice”, ao contrário, é definido pela proximidade com o objeto material. O que define o índice é a existência real do objeto, e não uma descrição. É uma representação que não fornece uma imagem pronta da aparência ou do conjunto de relações que caracteriza o objeto, mas, ao invés disso, fornece dados que levam o sujeito a suspeitar acerca da existência do objeto. Diferentemente do ícone, o índice requer um conhecimento colateral do objeto, sem que necessariamente seja obtido por meio do contato físico. Por exemplo: uma pegada com marca de sapato na areia é um índice de que alguém vestindo um sapato passou por ali. Um rastro de fumaça é indício de que em sua origem existe fogo. Para que fumaça seja indício de fogo, é necessário que anteriormente o sujeito tenha conhecido o fogo e visto que ele produz fumaça. Vê-se que para que um signo seja indicial, é necessária a presença do objeto. No ícone, uma fotografia de uma mãe a representa, mesmo que ela já tenha falecido. Um grito de uma mãe chamando o filho para almoçar, constitui um índice da mãe, ou do chamado para almoçar. Mas é preciso ter cuidado com o tipo de representação, de modo a não definir erroneamente o signo. Por exemplo: a fotografia de uma mãe é um índice de que aquela pessoa existiu (ao contrário de uma pintura, que pode ser fictícia), muito embora seja ao mesmo tempo o ícone dessa mesma pessoa.

Com o “símbolo” não há apenas a necessidade de existência do objeto, mas também uma necessidade de convenção. O símbolo é um signo arbitrário, que apenas representa por ter se convencido anteriormente que ele iria representar. A única coisa responsável por fazer de um signo um símbolo, é a vontade das pessoas de interpretarem-no como tal. O exemplo mais corrente de símbolo são as palavras. “Cachorro”, por exemplo, só representa o animal porque assim se decidiu dentro da língua portuguesa. Isso tanto é verdade, que na sociedade alemã decidiu-se chamar o mesmo animal utilizando a palavra “Hund”. Ora, se não fosse uma convenção, a representação teria de ser a mesma independente de grupo social. Em um semáforo o verde só representa a permissão para que o motorista continue acelerando seu veículo, porque assim se convencionou. Caso fosse decidido que a cor para este signo-ação não seria mais o verde, mas sim o vermelho, assim seria.

A questão levantada inicialmente, acerca das modificações nas formas arquitetônicas em no que concerne à rejeição ou aceitação por parte dos sujeitos usuários, pode ser analisada em termos da relação signo/objeto. A dimensão do ícone traz pouca contribuição ao problema, devido à própria natureza qualitativa do ícone, sem relação direta com os objetos. Mas pensando a nível indicial, portas, janelas, telhados, paredes verticais ou mesmo ligação do objeto

arquitetônico ao solo, são indícios de uma construção. Isto porque, como foi visto, o índice necessita de um conhecimento colateral para existir, e é tributário da história que os citados elementos façam parte do repertório conhecido por todos. Imagine-se um sujeito cuja experiência de vida em edificações tenha-o feito construir um conhecimento (interpretantes imediatos) no sentido de identificar uma casa como uma construção de 1, 2 ou 3 pavimentos, com telhado formado por telhas cerâmicas, janelas pontuais e partido compacto, ou uma construção variando de acordo com o mesmo número de pavimentos e coberta do mesmo modo, mas apresentando partido volumétrico pitoresco, ou seja, formado pela justaposição de volumes semelhantes de variadas dimensões, além da possibilidade de varandas associadas à aberturas pontuais. Imagine-se também que o mesmo sujeito possui como interpretante imediato referente à edificações comerciais ou de escritórios, imagens de construções com laje plana, pilotis sustentando os volumes, ao invés de as paredes fazerem este serviço, e fechamentos laterais com vidros ou janelas contínuas (“em largura”, como diria Le Corbusier). Tomem-se como ilustrações as figuras que seguem:



**Fig. 40** – Residência em Brasília (Fonte: [www.panoramio.com](http://www.panoramio.com));

**Fig. 41** – Residência Nadir Zacarias, projeto de Ruy Ohtake (Fonte: [images.google.com](http://images.google.com)).

Diante destas duas imagens, e seguindo a descrição hipotética e simplória dos interpretantes imediatos do sujeito em consideração, a Figura 40 se apresenta com todos os indícios de uma casa (partido volumétrico pitoresco, telhado inclinado formado por telhas cerâmicas, e presença de varandas e aberturas pontuais). A Figura 41, ao contrário, possui mais indícios de uma construção comercial ou de escritórios. Se onde não há fumaça, não deve haver fogo, onde não há indícios considerados representantes de uma residência, não poderá também existir a suposição de uma residência? Claro que sim. A menos que os indícios não sejam mais indícios, mas sim uma lei, mesmo que não compartilhada socialmente. Qualquer lei, mesmo que seja uma espécie de lei individual, aplicável apenas na mente de um sujeito, é um ato volitivo no qual se decide interpretar determinado signo como se queira, a partir da definição da lei. Se o indivíduo institui que aqueles indícios de casa não são conjecturais, mas que, ao contrário, são necessários, então, para a lei deste sujeito a Figura 41 não emana um caráter programático



residencial. Este tipo de violação *simbólica* pode ser uma das variáveis do gosto: uma variável substantiva, conquanto a essência/caráter/finalidade da construção lhe é negada, devido à não-correspondência das formas do objeto às formas constituintes dos interpretantes imediatos do sujeito que está a contemplar a construção.

### 3.6 O exemplo moderno da residência Dr. Aldo



**Fig. 42** – Residência Dr. Aldo, projetada por Milton Ramos, no ano de 1973, no Lago Sul, em Brasília (Fonte: ÁVILA, Ana Paula Barros de. *Uma introdução às residências de Brasília: as três primeiras décadas*. 2004. Dissertação de mestrado - Universidade de Brasília, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo)

O exemplo proposto só funciona a partir do conhecimento prévio de um repertório histórico do grupo social onde se insere a residência. Como visto no item 3.1, não apareceram modelos muito diferenciados durante o período colonial brasileiro. Tão pouco o repertório paradigmático era extenso. Ocorreram acréscimos e decréscimos ao modelo, mas, até hoje, a maioria das casas não perdeu seus elementos morfológicos tradicionais (os paradigmas *saussureanos*), como os telhados inclinados confeccionados com telhas de barro, as portas e janelas como elementos pontuais que marcam, respectivamente, acesso físico e acesso visual, e mesmo conformações mais sutis, como a relação física entre a construção e o solo. Os usuários então utilizam este quadro morfológico de referência não só de identificação física, mas também como referência às sensações. Por exemplo: poucas janelas remetem a ambientes pouco ventilados e com pouca visualização do exterior.

Observando a forma da residência projetada por Milton Ramos, que não se constitui em inovação, mas em repetição, no entanto de quadros referenciais restritos a grupos sociais menores, como os formados por artistas do movimento moderno, pode-se identificar uma “violação” em relação aos códigos presentes nas residências tradicionais brasileiras. Não há telhado inclinado, não há janelas marcantes, não há portas visíveis do exterior e nem mesmo um

contato inteiriço entre a casa e o solo. Ao observador que possui aqueles elementos morfológicos tradicionais como referências ao signo de “casa”, ao conceito de casa, há grande probabilidade (nunca certeza) de ocorrer um efeito de estranhamento. E a primeira reação a este efeito tende a ser provavelmente a rejeição, pois as referências (interpretantes imediatos) que o usuário pode ter para compreender a casa podem advir de outros códigos:



43



44



45



46

**Fig. 43** – Caixa (Fonte: images.google.com);

**Fig. 44** – Ícone do monstro que engoliu Pinóquio na história de Carlo Lorenzini, neste caso uma baleia cachalote (Fonte: images.google.com);

**Fig. 45** – *Bunker* na Normandia (Fonte: images.google.com);

**Fig. 46** – Formação rochosa “em balanço” (Fonte: images.google.com) .

Caso o usuário qualifique, por exemplo, o projeto da residência Dr. Aldo como caixa ou *bunker*, ele está simplesmente demonstrando um estranhamento da relação signo/objeto que, mesmo que ele saiba que exista, não consegue relacionar a interpretantes imediatos conhecidos no que concerne à idéia de “casa”. Não é possível determinar exatamente quais sejam esses interpretantes imediatos na subjetividade de cada indivíduo em cada caso, pois, com efeito, nunca haverá um mesmo. No entanto eles podem tender a ter traços formais semelhantes. Por exemplo, a maioria das imagens mentais de caixa tenderá para o paralelepípedo, assim como o *bunker* tenderá para uma construção com poucas aberturas e de corpo enterrado no solo em algum grau. Em verdade, quando se fala interpretante imediato, ou referência, estamos falando em imagens com traços característicos, e não em uma determinada imagem. Quando se pensa em “cachorro”, o interpretante referente ao signo deverá ser um animal quadrúpede, com corpo coberto por pêlos e dividido em cabeça, tronco e membros, além da cauda, onde na cabeça situam-se dois olhos na parte frontal, um focinho, orelhas nas laterais ou em cima, etc. Ou seja, cada indivíduo,

com sua memória diferenciada, tenderá a criar uma referência diferenciada nos detalhes, mas semelhante na estrutura morfológica básica. Como visto anteriormente, é o conceito de interpretante imediato. Segue um diagrama “possível” (dentro das infinitas possibilidades) do processo interpretativo do sujeito do exemplo anterior, em relação à tríade sógnica:

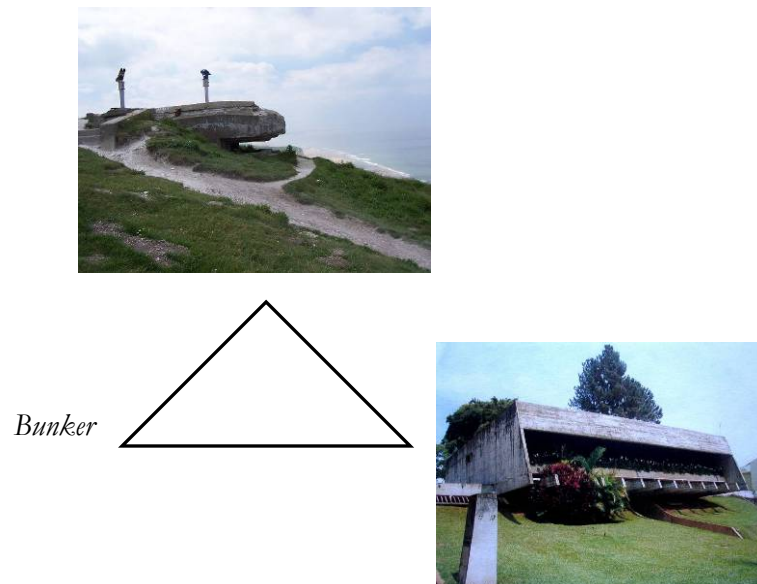


Fig. 47 – Objeto interpretado como *Bunker* devido ao Interpretante Imediato.

Isto significa dizer que para alguns a residência não tem “cara” de casa, isto é, não corresponde à imagem mental de casa que eles conseguem formar em suas mentes antes do processo interpretativo. Ou ainda: não possui o *caráter programático* ao qual foram habituados. Este fato deve estar intimamente ligado ao julgamento de gosto do usuário, pois, se ele não identificar a ligação entre o objeto e o signo “casa”, dificilmente ele poderá vir a gostar dele como tal. Poderá gostar como composição plástica, mas segue uma resistência em admitir que aquele objeto seja uma casa tanto quanto as que ele tem como interpretante imediato. A resistência tenderá a diminuir ou desaparecer caso a forma “estranha” se repita ao longo do tempo, por longos períodos, quando então terá maior probabilidade de fazer parte do repertório formal do grupo social.

Uma anedota ilustrativa é a de que Richard Wagner tocava piano na sala de sua casa, enquanto seus filhos escutavam. Em determinado momento ele pára, volta-se para eles e pergunta se estavam gostando. Recosos mas honestos, os filhos respondem que não. Wagner teria indagado: “Então vocês vão continuar ouvindo, até gostarem”.

Em outra anedota, um menino ia para a escola primária e tinha aulas de artes todas às semanas. Certa vez, a professora mandou que os alunos desenhassem uma casa, e cada criança

passou a desenhar tortuosamente as casinhas arquetípicas da infância ocidental, com telhado em duas águas (formado pelo encontro de dois planos inclinados), janelas pontuais e uma porta. O menino, ao contrário e indiferente aos colegas, desenhava sua casinha sem o telhado. A professora ao ver o desenho o repreendeu, afirmando que uma casa não poderia ser daquela maneira, que estava faltando o telhado. Na semana seguinte a professora repetiu em sala o tema da casa. O resultado foi o mesmo: o menino recusou-se a desenhar o telhado, enquanto as outras crianças mantiveram o arquétipo clássico. Inconformada, a professora resolveu conversar com a mãe do menino e questionou o comportamento “estranho” dele, ao não “saber” desenhar uma casa. Questionou junto à mãe se ela sabia o motivo. A mãe então respondeu: “Claro que sei. É que no terreno ao lado do apartamento onde nós moramos existe uma casa projetada por Oscar Niemeyer, com laje plana, a qual ele se acostumou a ver desde sempre e aprendeu a gostar”.

Na última anedota, a criança, desde cedo adquiriu mais de um interpretante imediato acerca do signo “casa”, por experiência visual, por isso para ela a falta de telhado não causava efeito de estranhamento. O “conhecimento colateral” da criança da anedota era então mais extenso que os das demais crianças que eram suas colegas de classe, ou mesmo em relação à própria professora. Isto é o que acontece com os próprios arquitetos modernos que, acostumados a diferentes morfologias de construções com mesma função, encorajam-se a propor formas inusitadas. O problema aparece quando estas propostas não são aceitas pelos usuários, em parte por não conseguirem aceitar uma ligação direta entre os novos objetos e os antigos interpretantes. Em outras palavras: o enrijecimento das possibilidades formais em arquitetura pode advir de uma legislação individual ou coletiva a criar signos arbitrários (símbolos) para definir a morfologia das construções – uma espécie de recusa a realizar a síntese entre os interpretantes imediatos e os interpretantes dinâmicos que as novas formas exigem, no sentido da criação de interpretantes finais cada vez mais ricos e abertos.

### 3.7 Considerações Parciais

Por mais nebulosa que possa parecer a investigação que une conceitos informacionais, lingüísticos e semióticos na busca de uma variável substantiva para a formação do gosto pré-reflexivo, é lícito afirmar que se chegou ao menos a um direcionamento. Ocorre que a questão da percepção do que se considera a essência de um objeto arquitetônico, ou outro qualquer, é uma das primeiras barreiras antes da emissão de uma opinião a respeito dele, seja ela positiva ou negativa.

Como foi visto, um conjunto de imagens gravadas na mente do indivíduo e pré-associada a determinados conceitos (associação signo-interpretante) forma um repertório através do qual ele (o indivíduo) vai interpretar todo e qualquer objeto que se colocar a sua frente. Esse repertório constitui-se em um conjunto de expectativas, do que se considera “normal” a despeito de alguma coisa. A classificação de “normal” varia de indivíduo para indivíduo, a depender tanto do tamanho de seu repertório formal, quanto da quantidade de experiências de frustrações que o sujeito teve em sua vida. Frustrações essas que se referem especificamente a esperar uma forma como representante de determinado conceito e, em certas ocasiões, deparar-se com formas que antes lhe pareciam totalmente externas ao que ele considerava a essência daquele corpo material. Quanto mais frustrações se tem, maiores as chances de esperar que elas ocorram, e então, quando elas ocorrem, maior a probabilidade de não ocorrer um sentimento negativo. No entanto, a questão matemática quantitativa de probabilidades não torna lícito afirmar que existe uma relação de causa e efeito entre quantidade de experiências e aceitação da disjunção entre o que se esperava e o que se tem em vista. Sendo assim, ainda há qualquer variável psíquica determinante da capacidade de aceitação de diferenças.

É certo, contudo, que algo que dificulta ou perturba uma associação pré-estabelecida entre conceito e forma pode vir a ser decisivo na formação de uma reação negativa. Isto se constitui em uma variável pelo fato de “poder” ocorrer ou não, pois não é absolutamente certa sua manifestação. Algo como uma casa sem portas e nem janelas pode parecer perturbador, quando se espera identificar visualmente por onde se adentra o volume arquitetônico. No entanto, não se pode pré-dizer que tal perturbação ocorrerá, e nem por esse motivo específico.

Um sujeito que tudo espera pode, ao invés de se sentir perturbado, sentir-se instigado a conhecer, a ampliar seu repertório, tenderá talvez a gostar do inusitado, pois é de sua natureza sentir prazer em ser desafiado. Esta possibilidade denota que há outras variáveis na formação do gosto pré-reflexivo, mais próximas ao sujeito e mais distantes das referências, ou seja, dos interpretantes. É o que se pode concluir também através da observação de que a arquitetura modernista, praticada fortemente desde o início do século 20, já teve bastante tempo para ser “estranhada” e posteriormente aceita. O que ocorre, contudo, é que ela não se constitui no estilo mais recorrente em relação, por exemplo, às residências unifamiliares em todo o mundo. Ela está presente no conjunto edificado de residências em qualquer lugar, mas são raros os casos em que ela é maioria. E se ela tornou-se “conhecida” há bastante tempo, certamente já faz parte do repertório da maioria dos indivíduos e, assim sendo, alguém que demonstre não gostar dela não o concebe por não identificar numa residência moderna a essência substantiva do que ele considera casa, ou seja, sua capacidade de abrigar uma família. O que ocorre é a atuação de outras variáveis,

de natureza então “adjetiva”, o que significa dizer que alguém que não goste de uma casa não gosta porque àquela forma aderem-se qualidades que ela rejeita, mesmo que ela reconheça que uma casa pode, sim, ter aquela forma, sem prejuízo para o fato de ela ser casa.

Se um objeto concorda com o repertório de interpretantes que se associam ao conceito de finalidade do objeto, é possível que se julgue o objeto como belo, caso contrário, caso em que ocorre uma disjunção, o objeto pode ser considerado feio. Importa sublinhar: trata-se de uma possibilidade, e não de uma condição *sine qua non*.

Há uma idéia de Lev Vygotsky, exposta em seu livro *Psicologia da Arte* (1999), de que toda forma artística se qualifica como “catarse”. Segundo ele, a catarse seria algo semelhante a um efeito de estranhamento, uma traição de expectativas. Em uma catedral gótica, por exemplo, existiria a catarse da pedra que é extremamente pesada e difícil de moldar, um material que expressa claramente a força da gravidade que impede que objetos pesados se ergam ao céu. Contrariando esta característica inerente ao material “pedra”, um arquiteto do período medieval concebe uma catedral onde as formas construídas por pedras assumem tamanha leveza e impulso para o alto, impulso para violar a lei estabelecida pela gravidade, que ocorreria um efeito de êxtase, ou melhor, de catarse. Segundo Vygotsky, essa reação é o que se espera quando qualquer pessoa depara-se com uma manifestação artística.

Segundo esta teoria, é possível então conceber uma estética do feio, uma artisticidade do feio. Pois a catarse pode gerar uma opinião negativa em relação ao objeto mas, sendo catarse, tem potencial artístico. Não é uma determinação, mas apenas possibilidade. Possibilidade de existir um objeto artístico que seja feio. O que interessa então é compreender que *gosto pré-reflexivo e valor artístico não apresentam uma relação de dependência*. Nesse caso, estudar a arte não implica estudar o gosto e o que é artístico não tem por função gerar opiniões na direção de se considerar o objeto material como belo.

Estudar o gosto pré-reflexivo então traz a necessidade de compreender não apenas a ligação entre uma forma e um conteúdo que expresse o desígnio do objeto. Mas, além disto, é necessário avançar no sentido de aceitar que o sujeito impinge valores a si mesmo e aos objetos, valores que são qualidade, ou seja, “adjetivos”, e o reconhecimento deles influi diretamente da relação estabelecida entre homem e objeto.



#### 4. SEGUNDA DISSERTAÇÃO: a identificação entre sujeito e objeto

Se coube ao capítulo anterior dizer que o homem tem a capacidade de reconhecer que os objetos existem e em seguida os classifica, aqui interessa admitir que o homem consegue inconscientemente dialogar com os objetos, como se eles fossem capazes de lhes contar algo a respeito de uma integridade de qualidades que eles possuem. Reconhecer isto significa anunciar uma outra vertente do problema da interpretação.

Segundo Nietzsche, o sujeito percebe o que o corpo permite que seja percebido e, além disto, direciona juízos que já podem ser identificados dentro do próprio instante da percepção:

“Para Nietzsche, antes de haver uma percepção, os sentidos remetem o estímulo da percepção ao cérebro. Como este é o trato digestivo do coração, só se torna percebido aquilo que recebe um consentimento de ser percebido sob determinada forma. Nesta já existe um julgamento. Não apenas um juízo sobre a percepção, mas a própria percepção já é um juízo. O sujeito percebe como percebe porque foi condicionado a perceber daquele modo. Antes de haver um juízo da mente, há um juízo do corpo” (KOTHE, Flávio René. *Nietzsche, Marx, Freud*. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche: fragmentos do Espólio*. Brasília: EdUnB, 2008, v. 1, p. 38-39).

Mesmo admitindo a parcialidade da interpretação humana, é possível afirmar que certos valores podem ser quase universalmente reconhecidos, principalmente quando objetos que expressam posturas diferentes são colocados lado a lado. Isto corresponde à antiga questão sobre o autoconhecimento depender do conhecimento do outro, e ainda como diria Ferdinand de Saussure, de que o valor de um objeto depende da sua relação com os demais.



**Fig. 48** – Pavilhão da Alemanha em Paris no ano de 1937, projeto de Albert Speer (Fonte: [www.flickr.com.br](http://www.flickr.com.br));

**Fig. 49** – Pavilhão Alemão em Bruxelas no ano de 1958, projeto de Egon Eiermann (Fonte: [images.google.com.br](http://images.google.com.br)).

Comparar os pavilhões alemães de 1937 e 1958 (figuras 48 e 49) é comparar a postura político-social alemã que antecipava o nazismo, emanando agressividade a partir da altura, da massa e da sombra, e a postura de uma Alemanha que buscava a humildade reconciliatória, a partir da calma horizontalidade, da delicadeza expressa nos finos perfis de aço e na mais democrática e antifascista transparência do vidro. Neste sentido, gostar ou não de um dos dois objetos arquitetônicos não dependeria em definitivo de reconhecer neles suas destinações práticas, ou seja, reconhecer a essencialidade de serem pavilhões expositivos. Para além disto, o gosto dependeria do reconhecimento de determinados valores, ou seja, qualidades, que emanam do objeto. Reconhecer valores de modo pré-reflexivo significa uma interpretação inconsciente, mediante parâmetros que variam de indivíduo a indivíduo e, por isso, não podem ser generalizados. Ocorre, no entanto, que mesmo que os parâmetros variem, eles podem variar segundo a mesma lógica. E se se quiser desvendar o processo de formação do gosto, há de se avaliar a possibilidade da existência de regras comuns para a variação desses parâmetros.

Se assim é, de que dependeria a variação do gosto pré-reflexivo levando em conta apenas as qualidades percebidas pelo sujeito? Quais seriam as variáveis adjetivas?

#### 4.1 Uma metafísica da atração

Sob determinado aspecto, gostar de um objeto significa sentir-se atraído por ele. E de modo cuidadoso, pode-se comparar a atração que oferece um objeto e a atração emanada por outra pessoa. É lícito então afirmar que sentir-se apaixonado ou mesmo amar um objeto não é completamente diverso de apaixonar-se ou amar uma pessoa. Não que ocorra o mesmo tipo de relação, o que seria desastroso afirmar, mas certamente é possível fazer uma comparação que leve a considerações pertinentes.

Arthur Schopenhauer escreveu um livro a respeito do amor, traduzido de modo incompleto como *Metafísica do Amor* (Lisboa: Inquérito, s/d). O título original em alemão é *Metaphysik der Geschlechtsliebe*, que literalmente significa *Metafísica do Amor Sexual*. O título em alemão é muito mais explicativo, pois de fato Schopenhauer não se ocupou do tema “amor” a partir da graciosidade da qual falam os poetas. Ao contrário, o filósofo alemão afirmava uma idéia que, uma geração antes de Charles Darwin e cerca de 60 anos antes de Sigmund Freud, apontava para razões inconscientes e biológicas para o amor, sem, contudo, conseguir provar sua teoria, sendo, por isso, uma metafísica.

“[...] a importância do assunto é igual à seriedade e ao arrebatamento com que se impõe. O fim definitivo de todo o empreendimento amoroso, quer descaem no trágico ou no cômico, é realmente, entre os diversos fins da vida humana, o mais grave e o mais



importante e merece a profunda seriedade com que todos o procuram. De fato, o que está em causa é nada menos que a combinação da próxima geração. Os *dramatis personae*, os atores que hão de entrar em cena, quando dela sairmos, encontrar-se-ão assim determinados na sua existência e natureza por esta paixão tão frívola” (SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor*. Lisboa: Inquérito, s/d, p. 26).

Antes que questionassem a tese de Schopenhauer, visto que é bastante anterior à teoria da evolução e à psicanálise, ele se incumbiu de meditar a respeito da racionalidade humana, que é tida por muitos estudiosos como o grande diferencial em relação aos demais animais. Caberia à consciência humana notar a elevação de qualquer instinto animal que o impelisse a agir mesmo contra a própria vontade? Schopenhauer entendia que sim e, por isso, a natureza teria se forçado a encontrar um meio para contornar isto.

“Para atingir o seu fim, é necessário, portanto, que a natureza engane o indivíduo com alguma ilusão, em virtude da qual ele veja a própria felicidade no que não é, realmente, senão o bem da espécie; o indivíduo torna-se assim o escravo inconsciente da natureza, no momento em que julga obedecer apenas aos seus desejos. Uma pura quimera, que logo se desvanece, paira-lhe diante dos olhos e fá-lo agir” (SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor*. Lisboa: Inquérito, s/d, p. 32).

Richard Dawkins (*O Gene Egoísta*, 2007) expôs recentemente uma idéia similar, porém encarando o indivíduo à luz da genética, ciência que ainda não existia à época de Schopenhauer (Gregor Mendel estabeleceu pela primeira vez os padrões de hereditariedade em 1864, estudando ervilhas. Schopenhauer faleceu em 1860). Segundo Dawkins, os genes geram o ser humano em caráter de “máquina de sobrevivência”, que por eles é controlada. A partir disso ele expõe a idéia de que os genes almejam a perpetuação, a imortalidade e, sendo assim, o sentido da existência humana não seria outro que não a reprodução que, nesta teoria, poderia ser traduzida por “perpetuação da existência genética”. Assim sendo, os genes precisam ludibriar a consciência do indivíduo para que este procrie com outro, gerando um terceiro indivíduo onde os genes dos dois primeiros podem manter acessa a existência após a degeneração dos corpos.

Deixando de lado por hora os conceitos expostos por Dawkins, Schopenhauer enumera alguns fatores que considera relevantes para tornar um indivíduo atraente a outro. Ele divide as regras da atração em absolutas e relativas. As *absolutas* seriam o reconhecimento de características consideradas inconscientemente como desejáveis independentemente do indivíduo que emana atração, como inteligência, força, juventude. Assim como determinadas especificidades inerentes ao gênero, como homens com ombros largos e musculatura desenvolvida, indicando potencial para proteger o indivíduo que será gerado, ou mulheres com quadris largos, indicando menor probabilidade de problemas decorrentes do parto. As *relativas* seriam precisamente aquelas características que tornariam um sujeito atraente especificamente para outro indivíduo, pois dependeriam do contraste da constituição física e psíquica dos dois. Um sujeito sentir-se-ia

“relativamente” atraído por outro quando identificasse inconscientemente no outro sujeito aspectos físicos ou psicológicos que considera desejáveis, mas que reconhece que em si mesmo apresentam-se de modo deficiente. E considerando que todo indivíduo apresenta imperfeições, caberia ao instinto natural, que Schopenhauer denomina por “vontade da espécie”, selecionar outro indivíduo com potencial para neutralizar essas deficiências no novo ser que será gerado.

“Todos amam precisamente o que lhes falta. A escolha individual, que se funda nessas considerações puramente relativas, é bem mais determinada, mais decidida e mais exclusiva que a escolha que se refere às considerações absolutas; é dessas considerações relativas que nasce, de ordinário, o amor apaixonado, enquanto os amores comuns e passageiros só são guiados por considerações absolutas. Nem sempre é a beleza regular e perfeita que acende as grandes paixões. Para uma inclinação verdadeiramente apaixonada é necessária uma condição que só podemos exprimir por uma metáfora tirada da química: as duas pessoas devem neutralizar-se, como um ácido e um álcali formam um sal neutro” (SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor*. Lisboa: Inquérito, s/d, p. 45-46).

De que modo podem as idéias de Schopenhauer coadunarem-se à questão do gosto pré-reflexivo visto através da arquitetura?

Ora, se o que importa à existência humana é criar as melhores condições para a perpetuação da vida em um outro indivíduo, cabe a esta mesma existência primar por espaços onde se reconheçam características desejáveis para a criação dos filhos. É natural a auto-preservação. Se o corpo, segundo Richard Dawkins, é a máquina de sobrevivência dos genes, a casa será então a máquina de sobrevivência do corpo, e o entorno à mesma casa, a respectiva máquina de sobrevivência da construção unifamiliar. E do mesmo modo que considerações relativas ao corpo induzem à atração de pessoas com características físicas e mentais que tendam a neutralizarem-se, ou ao menos reduzir suas respectivas deficiências, cabe à residência fornecer as qualidades ambientais que faltam aos demais espaços que o novo indivíduo irá vivenciar. Uma cidade repleta de ruas caóticas, onde a poluição visual e sonora impera, e na qual a velocidade do dia-a-dia imprime uma enorme superficialidade de relações, tenderá a induzir seus usuários a desejarem residências em que a tranqüilidade e o silêncio sejam a norma. Assim como que induza a uma velocidade menor no desempenho de suas atividades diárias, tendendo mesmo a certo grau de monotonia, para contrabalançar a diversidade existente fora de seus muros.

É uma hipótese que se coaduna perfeitamente com certa idéia do historiador e crítico de arte Wilhelm Worringer (*Abstracción y Naturaleza*, 1953), citado pelo filósofo inglês Alain de Botton, em seu livro *A Arquitetura da Felicidade* (2007):

“O aspecto mais atraente da teoria de Worringer – uma tese que pode ser aplicada tanto à arquitetura quanto à pintura – foi a sua explicação do porquê de a sociedade transferir a sua lealdade de um estilo estético para outro. Ele acreditava que o fator determinante para a mudança estava nos valores que faltavam à sociedade em questão, pois ela amaria na arte o que não possuísse em quantidade suficiente em si mesma. A arte abstrata,

impregnada de harmonia, tranqüilidade e ritmo, atrairia principalmente as sociedades ansiosas por calma – sociedades onde a lei e a ordem estavam desgastadas, as ideologias mudando, e uma sensação de perigo físico combinava-se com uma confusão moral e espiritual. Nesse cenário turbulento (o tipo de atmosfera encontrada em muitas metrópoles da América do século vinte ou nos vilarejos da Nova Guiné, enfraquecidos por conflitos internos que duravam gerações), os habitantes experimentariam o que Worringer chamou de “uma imensa necessidade de tranqüilidade”, e portanto se voltariam para o abstrato, para as cestas com motivos decorativos ou para as galerias minimalistas de Lower Manhattan.

Mas nas sociedades que tinham alcançado altos padrões de ordem interna e externa, de modo que a vida já parecia previsível e por demais segura, um anseio oposto surgiria: os cidadãos desejariam fugir das garras sufocantes da rotina e da previsibilidade – e se voltariam para a arte realista, a fim de saciar a sua sede psíquica e se familiarizar novamente com uma intensidade de sentimentos difícil de captar” (BOTTON, Alain de. *A Arquitetura da Felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 155-157).

A título de exemplo é possível citar a chamada Aldeia da Rainha, que Maria Antonieta mandou erguer no mesmo terreno pertencente ao Palácio de Versalhes, na França. A vila constitui-se por imitações de casas camponesas, pitorescas e com coberturas feitas com palha. Os motivos de Maria Antonieta gostar deste tipo de arquitetura são simples de entender. Basicamente, ela se cansara dos luxos do palácio, com espelhos, ouro, mármore e longos jantares. E buscou em uma arquitetura “rústica”, ou seja, em uma imitação de construções erguidas com menor conhecimento técnico e sem críticas às tradições culturais, o reequilíbrio de seu caráter, e o contato com lados de sua personalidade que temia perder.



50



51

**Fig. 50** – Residência na Aldeia da Rainha, Petit Trianon, Versalhes (Fonte: [www.flickr.com.br](http://www.flickr.com.br));

**Fig. 51** – Projeto da Residência Peter Reynolds, proposta do escritório Atelier Bill Collaborative, na cidade de Lyng, em Norfolk, Inglaterra (Fonte: [www.abc.gb.com](http://www.abc.gb.com)).

De certa forma, o Ocidente moderno segue os passos de Maria Antonieta: a tendência geral para o “rústico”, ou “neo-vernáculo”, e a imitação da vida no campo, refletem o fato de se estar bem distante deste tipo de vida. Quando se quer uma arquitetura de uma época pré-industrial pode significar que a sociedade em questão deve ser exatamente o oposto disso.

Analogamente, no vilarejo de Lyng, em Norfolk, Inglaterra, o morador Peter Reynolds queria construir uma residência moderna no terreno de sua antiga olaria (figura 51). A vila é quase toda formada por edificações construídas em uma mesma época, com caráter temporal pré-

industrial, com seus telhados marrons, de telhas cerâmicas ou cavacos de madeira, paredes de pedras ou tijolos aparentes, janelas pontuais e os característicos frontões triangulares quando as empenas das construções são visíveis. Por mais que esta situação pareça oposta à de Maria Antonieta, Reynolds sentia-se angustiado com a previsibilidade das imagens das construções por toda parte do vilarejo. Talvez houvesse um ensejo de possuir aquela velocidade que as velhas construções não poderiam fornecer, assim como uma pulsão por mudança de valores que as casas pré-industriais não conseguiam permitir, uma necessidade em se sentir em sua época, e não aprisionado em um passado onde o automóvel não existia. O escritório responsável pelo projeto da casa, o Atelier Bill Collaborative, escreveu em seu site ([www.abc.gb.com](http://www.abc.gb.com)) que a arquitetura necessita progredir em sentido oposto ao de “pastiches medíocres” (expressão dos arquitetos), promovendo uma contextualização com a época em que foi concebida.

Cabe voltar às considerações absolutas de Schopenhauer em relação ao amor. Ele exprime a idéia de que a juventude é atraente, pois manifesta a condição máxima para a procriação. De modo análogo, construções degradadas pelo tempo, com manchas de mofo nas paredes, vidros rachados, pintura descascando e fachadas pichadas tendem a ser repulsivas quando se pensa na possibilidade de morar ali, seja sozinho ou em família. Não se coloca em questão as ruínas históricas que, pelas considerações relativas, imprimem um caráter de valoração do passado, de rememoração de valores esquecidos pela sociedade contemporânea e que, justamente por serem esquecidos, ou seja, pelo fato da sociedade onde se vive não os possuir, tornam-se, segundo esta teoria, atraídas. No que concerne às construções contemporâneas, ao contrário, a degeneração da matéria causa repugnância e os indivíduos por vezes tenderão a julgar a edificação como feia, baseados muito mais no estado de conservação, ou seja, na ausência de juventude, que na composição de formas e suas respectivas proporções e modenatura.

Tudo isto remete à disjunção entre o ideal e o real. Na impossibilidade de transformar o real em ideal, o sujeito se refugia na arte, ou seja, no ideal. No caso da arquitetura, ela pode oferecer a esperança de concretização de um ideal de mundo oposto à realidade. Um ideal com intenção de neutralizar o que se considera negativo no real. O objeto arquitetônico se torna então:

“por um lado, um cindir-se numa obra de existência externa comum, no sujeito que a produz e naquele que a contempla e venera; por outro lado, é a intuição concreta e a representação do espírito absoluto em si como ideal” (HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Lisboa: Edições 70, 1992).

Como variáveis do gosto pré-reflexivo, estas considerações terão de aproximar-se de outras, que podem parecer análogas, mas, contudo, refletem um outro estado de espírito possível.

## 4.2 A beleza do Homem no Objeto

Na teoria de Friedrich Nietzsche (*O Crepúsculo dos Ídolos*, 2004), o processo do gosto tem sensível relação com a capacidade de contemplação, de se tirar prazer da contemplação. E voltando à teoria de Ferdinand de Saussure, segundo a qual o significado de um objeto se define precisamente em termos dos demais objetos que com ele se relacionam, o significado de um objeto, para Nietzsche, se manifesta através da posição central do homem que se coloca como parâmetro para julgar tudo aquilo que o rodeia. De algum modo, este pensamento mantém relação com a filosofia de Evaldo Bezerra Coutinho (*A Artisticidade do Ser*, 1987):

“Por mais resistentes e perpetuáveis que sejam as coisas, elas se fatalizam à efêmera duração: a de minha vida consciente. Reportando-me à idade do universo, em vez de referir-me a sua cursividade autônoma, prefiro dizer que ele não possui idade própria, que encerra tantas idades quantas são as consciências que o patenteam. O Ser tem a idade de quem existe. Assim o meu repertório consiste em acumular dentro de si, e atendendo ao padrão humano, o universo de todas as idades. Por último, em derradeira instância, a idade do Ser se confunde com a minha idade. Sou contemporâneo absoluto de todo o Ser, e em face dessa perspectiva me reconheço o existenciador de tudo que me registra a consciência” (COUTINHO, Evaldo. *A Artisticidade do Ser*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. IX).

Para além do homem como parâmetro, para Nietzsche é indispensável à contemplação do objeto um total estado de “embriaguez”, ou seja, um estado de arrebatamento, enlevo ou raptos dos sentidos, causado por um vivíssimo prazer que absorve todo e qualquer sentimento, perdendo o indivíduo sua consciência da existência própria e ficando insensível a quaisquer ações externas. Este estado de embriaguez, o qual fala o filósofo, é possível de comparação com os instintos animais, que impelem inconscientemente, antes e para além de qualquer discernimento moral.

“O essencial na embriaguez é o sentimento de força e de plenitude. Sob a influência desse sentimento nos abandonamos às coisas, obrigamo-las a tomar algo de nós, as forçamos; esse *processus* chama-se *idealizar*. Desprendemo-nos duma preocupação relativa a esse ponto; idealizar não consiste, como geralmente se crê, numa dedução e uma subtração do que é pequeno e acessório. O que há de decisivo nisso é um *formidável* relevo dos traços principais, que fazem com que todos os demais fiquem eclipsados. Nesse sentido nós o enriquecemos com nossa própria plenitude. O que se vê, se vê inflado, vigoroso, tenso, sobrecarregado de força. O homem, condicionado dessa maneira, transforma as coisas até que reflitam sua potência, até que se tornem reflexos de sua perfeição. Essa transformação forçada, essa transformação no perfeito é arte. Tudo, até o que não existe, se converte para o homem em gozo de si” (NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Hemus, 2004, p. 68).

Nietzsche então coloca uma segunda faceta a respeito daquilo que apraz ao indivíduo: para ele a beleza não consiste tanto numa idealização de qualidades que não possuímos, mas, pelo contrário, na identificação de valores iguais aos nossos. Desse modo, uma casa bonita não é

aquela que expressa aquilo que gostaríamos de ser, ou que gostaríamos de ter em nossas vidas, mas, como as roupas que vestimos, expressa o nosso modo de encarar e qualificar o mundo:

“Não há nada tão condicional e limitado como nosso sentimento de beleza. O que quer representar o belo abstraído do prazer que o homem produz no homem, perderá o equilíbrio em seguida. O *belo em si* é apenas uma frase, nem sequer uma idéia. O homem se toma a si mesmo como medida de perfeição no belo e, em certos casos escolhidos, adora-se. Uma espécie não pode fazer outra coisa a não ser afirmar-se dessa maneira. Seu mais profundo instinto, o de conservação e crescimento, reflete-se nessas sublimidades. [...] Em resumo, o homem se reflete nas coisas e toda aquela que lhe oferece sua imagem lhe parece bela; seu juízo do belo é a *vaidade da espécie*.” (NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Hemus, 2004, p. 74-75).

E complementa:

“Nada é belo, somente o homem é belo; toda a estética repousa nesta simplicidade; tal é a sua primeira verdade. Acrescentamos em seguida a segunda: nada é feio a não ser o homem que *degenera*, com o qual fica circunscrito o domínio dos juízos estéticos. Do ponto de vista fisiológico todo o feio entristece e deprime o homem. Ele o faz pensar na decomposição, no perigo, na impotência. No feio perde indubitavelmente força; o efeito da feiúra pode ser medido com o dinamômetro. Em geral, quando o homem se sente de qualquer modo deprimido, percebe a proximidade de algo feio. Seu sentimento da potência, sua vontade de potência, sua altivez, sua coragem, tudo isso diminui com a feiúra e cresce com a beleza. Em ambos os casos tiramos uma conclusão: as premissas estão acumuladas abundantemente no instinto” (NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Hemus, 2004, p. 75).

Com essa teoria, Nietzsche se coaduna com Schopenhauer ao propor que o instinto é a chave para decifrar o enigma da formação do gosto pré-reflexivo. Ao contrário de Immanuel Kant, que propunha que o belo “agrada desinteressadamente”, para Nietzsche não existe nada tão interessado como o sentimento de beleza. Para Kant, julgar um objeto como “interessante” seria depreciar seu valor estético ao mais baixo grau, aliás, seria expurgar qualquer valor estético. O valor estético em Kant estaria na ligação entre o valor lógico e o valor moral. Para Schopenhauer e Nietzsche, o valor estético é talvez anterior ao lógico e ao moral, visto que se liga ao instinto mais primitivo de perpetuação e aperfeiçoamento da espécie humana, biologicamente falando.

Nesse sentido, o “gostar” estaria também ligado ao conceito nietzschiano de “vontade de potência”, uma eterna disputa por domínio que lembra em muito o conceito taoísta de *ying-yang* (*Tao Te King*, 2004). No taoísmo acredita-se que nada foi criado e nada padece, o que existe é pura transformação mas, nesta transformação, as forças que estão em jogo são disputadas e, esta disputa gera o equilíbrio. Nada seria mais desequilibrado do que a paz, na qual uma parte sobrepujaria a outra, obtendo todo o poder para si. O que moveria a vida não seria a obtenção do poder, mas a vontade de poder, que, no entanto, jamais poderia ser alcançado plenamente, tendo em vista uma tendência natural e universal para o equilíbrio. Essa vontade de potência impingira

então todos os indivíduos e animais a se apoderarem das melhores condições de vida, sem contudo, alcançá-las nunca. O que está em disputa então no gosto é a capacidade de identificação de si mesmo no objeto como idealização de ter domínio sobre o território. Se você está presente na construção, logicamente você deve dominá-la de algum modo. A questão que se coloca é o que Nietzsche falou a respeito da percepção, que ela própria já é um juízo, pois revela o modo como o corpo permitiu que fosse realizada. Se assim é, dizer que alguém enxerga a si próprio em uma construção não significa afirmar que realmente as qualidades, os “adjetivos”, presentes na pessoa também estão presentes na construção, mas que ela assim o enxerga por determinação de uma vontade de potência presente em seu organismo, em seu psiquismo.

Nietzsche também fala do arquiteto como o artista que, dentre todos, sejam poetas, músicos, pintores, escultores ou atores, sente de modo mais latente esta vontade de poder:

“[...] nele [no arquiteto] o que ressalta é o grande ato da vontade: a vontade que move as montanhas. Os homens mais poderosos inspiraram sempre os arquitetos. A arquitetura tem estado constantemente sob a sugestão do poder. No edifício, o atrevimento; o triunfo sobre a gravidade, a vontade de potência, têm que se fazer visíveis. A arquitetura é uma espécie de eloqüência de poder, expressado por meio das formas, umas vezes persuasiva e até acariciante, outras limitada a dar ordens. O sentimento mais elevado de potência e de segurança encontra sua expressão no grande estilo” (NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Hemus, 2004, p. 70).

O que resulta dos aforismos nietzschianos é uma dialética simples: o sujeito tende a gostar daquele objeto no qual consegue enxergar um rebatimento de seus próprios valores, e o faz impingido por um instinto de domínio, algo que é totalmente inconsciente. Segundo esta hipótese, caso tal instinto não existisse, não haveria o sentimento de beleza ou feiúra.

Às idéias de Nietzsche podem somar-se hipóteses geradas por um outro filósofo alemão: Friedrich von Schelling. Schelling propõe a idéia de arte como mimese, como tentativa de um ser orgânico se expressar através da matéria (ser inorgânico) e disto resulta que toda matéria artística seria um reflexo do artista. De modo semelhante, todo objeto considerado belo, toda a identificação da beleza, do artístico, seria o reconhecimento de si mesmo, como ser orgânico, dentro do objeto.

“Na plástica tem em geral de existir uma forma artística tal que, por meio dela, se empenhe de volta ao inorgânico. Mas, visto que é orgânica segundo sua essência mais íntima, esse empenho de volta não poderá ocorrer segundo nenhum outro fundamento ou lei senão aquele segundo o qual o organismo da natureza retorna de novo a produção do inorgânico. Ora, o organismo retorna ao inorgânico somente nas produções do impulso artístico dos animais. Portanto, a forma inorgânica poderá ocorrer no interior da plástica somente segundo a lei e o fundamento dos impulsos artísticos” (SCHELLING, Friedrich von. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 572-573).

Tendo se destacado do mundo natural, o homem, um ser orgânico, cria para si mesmo um segundo mundo, um invólucro inorgânico (material) adequado ao seu ser espiritual. Com isso, o continente material passa a refletir esse conteúdo ideal: a construção se torna o espelho do homem. Com essa argumentação, Schelling demonstra uma teoria segundo a qual a arquitetura se fundamenta na libido, ou seja, ela consistiria em uma sublimação exterior do impulso vital interior. Nisto ele antecipa as teses de Sigmund Freud, para quem:

“O amor da beleza parece um exemplo perfeito de um impulso inibido em sua finalidade. Beleza e atração são, originalmente, atributos do objeto sexual. Vale a pena observar que os próprios objetos sexuais, cuja visão é sempre excitante, dificilmente são julgados belos; a qualidade da beleza, ao contrário, parece ligar-se a caracteres sexuais secundários” (FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXI, p. 90).

A arquitetura nasceria, portanto, da sublimação do desejo vital: a construção condensa aquilo que o sujeito queria ser. Por isso cada construção seria então o espelho preciso, o índice, de seu morador, a tal ponto que seria mesmo possível reconhecer a essência de um homem pela contemplação de sua casa: o modo de vida determinaria assim a forma da casa. Todo ser orgânico precisa criar um espaço inorgânico para si mesmo:

“O orgânico em toda parte produz o inorgânico somente em identidade ou na relação consigo mesmo, e se fizermos aplicação disso a um caso superior, a produção do inorgânico pelo homem, então resultará por si mesmo a lei: o inorgânico, visto que não pode ter significação simbólica em si e por si, tem de obtê-la na produção pela arte humana, pela relação com o ser humano e pela identidade com ele; portanto, visto que, na perfeição e no acabamento da natureza humana, essa relação e identidade possível não pode ser uma relação imediata, corpórea, mas somente uma relação mediata, mediada pelo conceito, por tais razões a plástica, ao produzir o inorgânico, tem de produzir algo exterior que está em relação com o ser humano e com sua necessidade, mas algo tanto independente dele quanto belo em si, e porque isso só pode ocorrer na arquitetura, segue-se, por conseguinte, que ela tem de ser arquitetura” (SCHELLING, Friedrich von. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 574).

A arquitetura então é uma arte porque constrói um segundo mundo para o homem, no qual ele se espelha. Na natureza, cada animal modela uma matéria inorgânica para criar um espaço para viver: essa forma sensível é o continente inorgânico que envolve o conteúdo orgânico. Tais volumes constituem o espelho inconsciente desses animais, mas um espelho pelo avesso, por meio do qual a forma revela o conteúdo. Assim como é possível perceber que uma colméia reflete a abelha, um ninho reflete o pássaro e uma teia reflete a aranha, também é possível reconhecer em cada edifício a natureza do indivíduo que o habita: a construção seria então idêntica ao sujeito que nela vive. Na arquitetura, a mimese opera por complementaridade: ela não imita o corpo do homem, mas o seu mundo. Nessa capacidade de espelhar o mundo humano (que por sua vez expressa o homem) reside a essência mimética da arquitetura.



### 4.3 Considerações Parciais

Dentro do processo de formação do gosto pré-reflexivo foi identificada uma variável a qual se denominou substantiva, pois tendia para rejeitar ou desejar uma construção pelo *reconhecimento* de sua destinação prática, de sua finalidade utilitária. O presente capítulo se incumbiu então de tentar complementar, e não superar, as considerações feitas no anterior, indicando variáveis que demonstraram estar estreitamente relacionadas a desejos inconscientes de depositar no objeto características que podem ser julgadas como pertencentes ao sujeito, ou que ele, mesmo não as possuindo, as deseja. Por se basear na identificação de características, de qualidades, estas variáveis foram denominadas adjetivas.

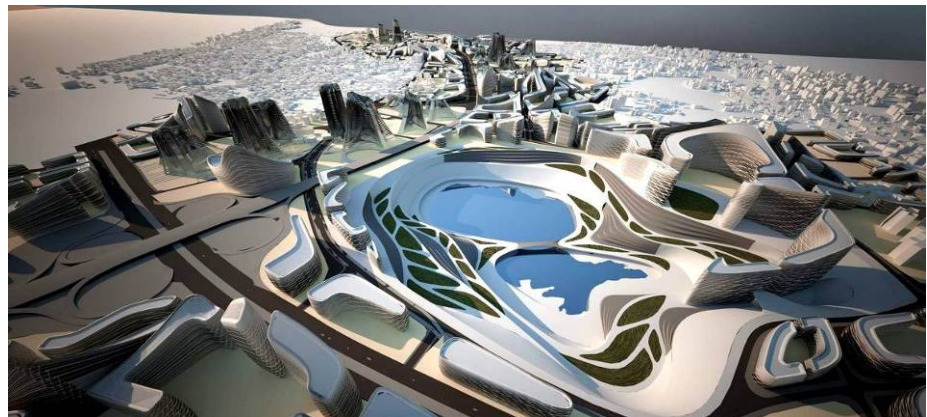
No fim, é possível afirmar que as duas variáveis adjetivas são, na verdade, variáveis de uma variável só. Variáveis da variável adjetiva, pois se o homem gosta daquilo que possui características que ele considera positivas para si ou para sua espécie, ele não deixa de estar se espelhando no objeto, como o próprio Schelling demonstra. Espelha-se não como ideal primeiro, ou seja, não como percebe suas próprias qualidades e defeitos, mas se espelha como um ideal de um ideal, como uma entidade orgânica que ele almeja ser, e ao imaginar isso, ao idealizar isso, ele consegue se ver tendo alcançado essa idealização. Espelhar algo que se almeja é, por que não, sonhar. A William Shakespeare é atribuída a frase “somos feitos da matéria de nossos sonhos”, que tudo tem a ver com a questão do ideal e da capacidade de perceber inconscientemente até aquilo que não existe.

O que significa então afirmar que alguém gosta ou não de uma construção, a partir dessas considerações?



**Fig. 52** – Crescent House, projetada e habitada por Ken Shuttleworth, Wiltshire, Inglaterra (Fonte: [www.evermotion.org](http://www.evermotion.org))

A “Casa Crescente” (figura 52) foi projetada pelo arquiteto britânico Ken Shuttleworth para sua própria moradia e de sua família. O volume se ergue em frente a um jardim, com um movimento que sugere o domínio, sem que isso signifique uma postura autoritária. Existe um desejo de se criar um mundo em separado em relação ao que o rodeia, sejam seus vizinhos ou toda a sociedade inglesa, com sua velocidade e vida repleta de contradições. A própria simplicidade da forma reflete a vontade de poder criar um território no qual o morador possa em fim ser o ditador que negará toda e qualquer temeridade, toda e qualquer degeneração do homem, sua volúpia e falta de confiança. Falta de segurança e de privacidade não são conseqüências da forma e implantação propostas. Ao contrário, criou-se um ambiente onde o homem pode conviver com a natureza perdida, sem necessidade de sentir medo para se proteger das ameaças de outros indivíduos ou da cidade que engole todo e qualquer vestígio de vegetação. Nesse sentido, a residência é justamente um ideal, uma obra de arte que constrói o que o sujeito não possui em sua realidade cotidiana. Por outro lado, pode também constituir em mero espelho de seu morador, se por acaso ele se mostrar alguém avesso ao barulho e a superficialidade. Alguém que não se interessa se seus garfos são de prata ou de aço inoxidável, pois rejeita este tipo de status derivado de valores econômicos. Um indivíduo talvez calmo e introspectivo, que foge de situações tumultuadas e que cultiva a rotina mais que a sua violação, mais a monotonia que a diversidade.



**Fig. 53** – Projeto de renovação urbana do distrito de Kartal, em Istambul, Turquia, proposta de Zaha Hadid (Fonte: [www.skyscrapercity.com](http://www.skyscrapercity.com))

A proposta de renovação urbana do distrito de Kartal, em Istambul, Turquia, projeto da arquiteta iraquiana Zaha Hadid, revela não uma despreocupação total com o tecido urbano consolidado. Muito ao contrário, a idéia de inserir um conjunto edificado que se opõe radicalmente ao existente demonstra um gosto particular. Não está em jogo o julgamento da proposta no que concerne ao seu conteúdo estético, histórico ou prático, mas em supor a identificação da arquiteta dentro de sua obra. O novo tecido surge como um “vírus”,

contaminando a cidade antiga, ocupando os espaços vazios ou fracos que encontra em seu caminho, anunciando que possui força suficiente (ou poder) para suplantar os valores antigos e petrificados da antiga sociedade, valores que não deveriam mais existir, dessa forma, nos tempos atuais. Com isso Zaha Hadid denota espelhar seus próprios valores, no que concerne a perceber que a contradição é intrínseca às sociedades atuais e, antes de lutar contra estes paradoxos, ela demonstra que eles devem ser adotados como conceito norteador de toda nova intervenção dentro das cidades. Ao mesmo tempo, pode ela também interpretar que o movimento pulsante inerente a qualquer organismo vivo é uma característica que falta às cidades antigas e contemporâneas e, dessa forma, seu gosto se aproxima do intento de suplantar esta carência.

Outro bom exemplo refere-se às residências que usualmente são erguidas nos grandes e ricos condomínios de luxo brasileiros, ou mesmo em áreas urbanas destinadas claramente a um grupo social mais abastado, mesmo não se constituindo nos chamados “condomínios fechados”. Ocorre que muitas vezes a forma adotada mistura referências coloniais com elementos neoclássicos em uma composição pitoresca. Algo que, inclusive, é feito também em grandes cidades da América do Norte e Europa. A partir disso é possível interpretar que o gosto pode ter se norteado, por um lado, por um desejo de status.

Sem determinar como se iniciou este processo, um vizinho abastado financeiramente e com algum prestígio social, ergueu sua residência sob esta conformação. O novo morador do bairro se espelha então não em si, mas em seu vizinho, gerando uma imagem de si próprio obtendo o mesmo status social alcançado pelo outro morador. Nesse sentido faz uma idealização do que gostaria de ser e isto o impele a formar sua casa do mesmo modo que a casa vizinha. O gosto, nesta perspectiva representa aquilo que o indivíduo julga faltar à sua vida. Por outro lado, pode mesmo o morador não se manifestar em relação ao que é construído em seu entorno imediato, e tomar como referência a si próprio, durante o processo de formação de seu gosto. Se assim for, este sujeito pode cultivar valores que o levam a admirar épocas pré-industriais, onde a velocidade do dia-a-dia, do automóvel, comércio, fábricas e negócios, não tinham ainda transformado o ambiente urbano no sentido de torná-lo poluído e superficial. Também pode ele entender que não há mérito em utilizar-se de características da modernidade para construir algo que, embora derivado desta sociedade que ele tanto rejeita, exprime as certezas que ele tanto busca. Ou ainda pode apenas significar que trata-se de alguém que teme mudanças. São inúmeras as possibilidades interpretativas, mas todas seguindo a mesma lógica, de refletirem a falta de algo que se almeja ou os valores do próprio usuário.



**Fig. 54** – Residência no Setor de Mansões Park Way, em Brasília (Fonte: [www.panoramio.com](http://www.panoramio.com))

Por fim, cabe ressaltar que não se pode pré-dizer exatamente o que leva alguém a gostar de um objeto, e não de outro, mas é possível, sim, apontar que variáveis de natureza adjetiva certamente participam do processo de formação do gosto pré-reflexivo. As teorias de Kant não excluem as de Schopenhauer, Worringer, Hegel, Nietzsche e Schelling. Pode-se dizer que, como Karl Marx disse “para apreciar a arte há de ser artisticamente educado”. Isto autoriza afirmar que o juízo de gosto estético pregado por Kant, segundo o qual diferenciamos-nos do objeto apreciado, abandonando nossos preconceitos, requer persistência e reflexão. No entanto, sem esta reflexão, o que a maioria da sociedade exerce não é um juízo de gosto estético, mas simplesmente um gosto pré-reflexivo. Nesse tipo de gosto, o sujeito, mediante opiniões, define como belo algo que ele julga ter qualidades desejáveis e que ele não possui (como defende Schopenhauer, Worringer e Hegel) ou algo com o qual ele se identifica, ou seja, com o qual ele se vê misturado, onde ele enxerga seus próprios valores (como defende Nietzsche e Schelling).

“La fórmula más sencilla para caracterizar esta forma de la vivencia estética es: El goce estético es un auto-goce objetivado. Gozar esteticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo, proyectarme a él, penetrar en él con mi sentimiento” (WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 19).

## 5. TERCEIRA DISSERTAÇÃO: o fim estético

No item anterior chegou-se a uma conclusão comparativa (embora realizada *en passant*) entre o papel da estética para Kant em relação à mesma preocupação para Schopenhauer e Nietzsche. Em Kant, a estética faria a ligação entre a lógica (Razão Pura) e a moral (Razão Prática), enquanto os textos de Schopenhauer e Nietzsche parecem autorizar a conclusão de que a estética precederia as duas outras razões, por ser ela aparentemente ligada aos instintos animais.

Ocorre que Charles Sanders Peirce (*Semiótica*, 2008) também atribui papel primogênito à estética, muito embora ele confesse temer realizar um aprofundamento sobre o assunto, visto que seu campo de atuação intelectual esteve muito mais focado em questões lógicas (semióticas).

Antes de chegar a esta questão, propriamente, Peirce realiza uma rápida classificação da filosofia em três partes: Fenomenologia, Ciências Normativas e Metafísica. Isto a partir de sua classificação da consciência em Primeiro, Segundo e Terceiro, que, como anteriormente visto (item 2.2, página 20) desenvolvem-se, superficialmente, da seguinte maneira: a primeiridade envolve o universo da qualidade, da pura sensação; na secundidade ocorre a consciência da realidade material do objeto, e um sentimento de polaridade que é manifestado pela resistência que o tal objeto real impinge ao estado anteriormente livre do fluxo da consciência enquanto pura sensação de qualidade; por fim, a terceiridade constitui-se no momento da consciência em que de fato ocorre a cognição, ou seja, a conscientização do processo de aprendizado, realizado num certo tempo, como síntese entre os momentos anteriores, de primeiridade e secundidade. A partir disto, Peirce infere que a fenomenologia estudaria os fenômenos enquanto tais, ou seja, como pura manifestação inicial de qualidade no campo da consciência; as ciências normativas estudariam a relação entre os fenômenos com seus fins, isto é, dos fenômenos em sua secundidade; enquanto a metafísica se ocuparia dos processos cognitivos.

Estética, Ética e Lógica são as três ciências normativas por excelência (PEIRCE, *Semiótica*, 2008). Enquanto a estética tenta relacionar os fenômenos com fins que incorporem qualidades de sensações, a ética trataria da conformação dos fins com as ações (por isso a denominação kantiana de “razão prática”), e a lógica teria como campo de atuação o estudo dos fenômenos ou objetos com fins de representarem alguma outra coisa. A partir destas definições, Peirce trilha um caminho na busca de relações entre essas três ciências normativas, tentando verificar as possibilidades de determinação de uma pela outra, a começar pela lógica, que crê ele ter estreita relação com a ciência moral.

Importa citar que o fim último da lógica deve ser o de entender a terceiridade em sua terceiridade. E terceiridade em terceiridade, para Peirce, denomina-se “argumento” (PEIRCE,

*Semiótica*, 2008). Argumento é um signo que é entendido como representando seu objeto em seu caráter de signo e, para seu interpretante, é um signo de lei. O interpretante do argumento representa-o sempre com uma pretensão de verdade, de lei, o que leva a creditá-lo como processo base de qualquer inferência. Ao inferir, imagina-se que a conclusão a que se chega seja verdadeira pelo motivo de que em qualquer caso análogo haver-se-ia de chegar à mesma conclusão. Ora, se assim é, nenhum sujeito inferiria se não aprovasse a conclusão de sua inferência. Ao inferir, existe um ato voluntário de crer que aquilo que é inferido seja verdade. Não é a aprovação em si que é voluntária, mas sim o ato de inferir de tal forma a indicar inconscientemente para uma conclusão que se aprova. Isso corrobora com a tese de Nietzsche, sobre a qual antes de haver uma percepção consciente é preciso existir uma aprovação inconsciente sobre a possibilidade da percepção (KOTHE. *Nietzsche: fragmentos do espólio*, 2008, v. 1, p. 38-39). De modo análogo, antes de inferir, deve haver uma aprovação inconsciente a respeito das conclusões as quais aquela inferência pode levar. Pois é fato que toda aprovação de um ato voluntário é uma aprovação moral. Em essência, a ética não estuda simplesmente a conformação dos fins com nossas ações, mas de modo mais específico, com ações que estamos deliberadamente preparados para adotar, como ações previamente aprovadas por nossa consciência. De outro modo: todo fim moral deve ser tal que o sujeito já deve estar preparado para agir de modo a atingi-lo. É o que comumente se denomina “princípios de conduta”. E nesse sentido, ser ético não é ser generoso, e pensar no bem estar alheio antes do próprio. Isso seria completamente contra a noção de ética, visto que seria impingir uma ação, mesmo na hipótese de contrariar a vontade do sujeito, ou seja, de ele não estar prontamente apto a concordar com a finalidade da ação. Um leão, por exemplo, é ético quando mata uma zebra de poucos meses de idade, que estava ainda em companhia dos pais, visto que o fim último do predador é o de alimentar-se correndo o menor risco de vida possível, e um filhote de zebra está muito menos apto a escoiceá-lo de forma perigosa que um adulto experiente. Da mesma maneira, um pensador lógico possui um autocontrole intelectual que o faz verificar determinadas formas de representação de objetos e fenômenos, e não outras. Ele infere que um signo poderá representar um objeto de um modo em específico, pois crê que aquele conjunto de relações necessárias à representação é correto. Devido a essa noção de correção, Peirce afirma que todo bem lógico é uma espécie de bem moral, ou seja, que a lógica tem sua origem na moral, sem a qual não existiria.

Continuando o raciocínio, Peirce percebe que todo fim último a guiar as ações de um indivíduo deve ser de tal natureza que seja considerado como um ideal que independa de qualquer circunstância ou efeito que posteriormente se manifeste. Um ideal que se recomenda

cegamente para si próprio. Para Peirce, o único tipo de bem que pode gerar um ideal deste tipo é o bem estético (PEIRCE, *Semiótica*, 2008).

“[...] um fim último da ação deliberadamente adotada – isto é, razoavelmente adotada – deve ser um estado de coisas que razoavelmente se recomenda a si mesmo em si mesmo, à parte de qualquer consideração ulterior. Deve ser um ideal admirável, tendo como único tipo de bem que um tal ideal pode ter, ou seja, o bem estético. Deste ponto de vista, aquilo que é moralmente bom surge como uma espécie particular daquilo que é esteticamente bom” (PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, 2008, p. 202).

Retomando o exemplo do leão e da zebra, o fim de alimentar-se correndo o menor risco de vida possível não pode ser um fim último para nenhum animal. A perpetuação da existência, sim. Não a perpetuação da própria existência, mas a perpetuação da existência genética, da espécie. Ou melhor: os dois fins necessariamente coincidem. Disto tem-se que o bem alimentar-se pode frutificar em boas condições físicas, em beleza física, que é componente-chave da atração, que tem como consequência a perpetuação da espécie (como Schopenhauer havia imaginado).

E como encarar o ideal do sacrifício contra a separação? Romeu ingere veneno por pensar que Julieta havia morrido, e esta, ao recobrar a consciência, se apunhala ao ver o corpo inânime do amado. Ora, o ideal de estar unido é o ideal da atração, ou seja, da proximidade. Se se considerar válidas as teorias de Schopenhauer, toda vontade de estar próximo de quem se ama é apenas um engodo da mente para evitar a consciência da pulsão pela procriação. A beleza do sacrifício decorre da beleza do inseparável. Qualquer ato animal neste sentido, humano ou não, pode ser destituído de poesia quando se pensa no *fim último da espécie*, um fim, desse modo, estético.

De que modo este pensamento pode ser rebatido nos questionamentos sobre o gosto e a arquitetura? Ora, representar um edifício significaria uma pré-aprovação em relação à sua constituição física e, seguindo a linha de pensamento de Peirce, esta aprovação seria impingida por um determinado “ideal estético”. Assim sendo, esta aprovação prévia, como imposição moral, só pode originar-se em um fim último. Mas se os gostos variam, os fins últimos devem também variar. Cabe então retornar ao conceito nietzschiano segundo o qual um juízo corpóreo antecederia um juízo consciente. Cada corpo identificaria de modo inconsciente que tipo de edificação melhor o abrigaria, melhor permitira o livre desenvolvimento de suas ações. Neste raciocínio o corpo então definiria o fim último, o fim estético, e não a consciência enquanto estado de percepção clara do próprio processo de raciocínio. Então, se no “juízo de gosto” o sujeito reconhece o objeto como “intenção”, no gosto pré-reflexivo distingue-se um objeto de outro como “adequação”. Adequação ao corpo, às necessidades únicas de cada indivíduo mas que

se submetem às necessidades coletivas, da espécie. Se a espécie determina que o ser deva procriar para manter vivos seus genes, cabe ao corpo de cada sujeito identificar suas deficiências para então definir o melhor ambiente para viver.

No entanto, “corpo” aqui deve ser entendido em um sentido além de um conjunto de carne e ossos. O que o corpo é, é o corpo enquanto representação mental de si mesmo. E toda representação, toda lógica, apenas desenvolve-se dentro de um processo histórico que permite a aquisição de “conhecimento colateral”, de referências, de interpretantes imediatos. Em grande medida é a experiência objetiva o que determina as necessidades do indivíduo e, por conseguinte, que realidade considera-se necessária para suprir deficiências pessoais. Sendo assim, antes de o objeto se adequar ao sujeito, outros objetos e sujeitos constituíram o próprio sujeito em questão, de modo que o “ideal admirável”, ou seja, estético, é construído historicamente. Significa, por um lado, que se um indivíduo prefere um edifício pitoresco a outro orgânico como um animal, por temer mudanças, isso só pode ocorrer na medida em que sua vida desenvolveu-se de modo a formá-lo como temeroso por mudanças. Portanto, antes do corpo definir um fim último de caráter estético, a realidade objetiva tratou de conformar aquele corpo tal qual ele é. Se assim é, a experiência de vida determina a representação do corpo e de suas necessidades e, conjuntamente, um bem estético que, por sua vez, participará diretamente na conformação de seu gosto enquanto moralidade, enquanto pré-aprovação de uma escolha específica entre tantas outras possíveis.

### 5.1 Do Apolíneo e do Dionisíaco

Se for sólida a linha de pensamento que converge para a idéia de que um ideal estético está na origem de todas as escolhas feitas pelo homem, como pensava Peirce, então a determinação desse ideal, do mesmo modo, determinaria o gosto, visto que ele é essencialmente uma escolha. Por “azar” isto é o que buscaram vários filósofos desde os gregos, sem nunca se chegar a um sucesso duradouro. Tão logo é proposta uma hipótese que explique a formação dos ideais estéticos, aparece em seguida uma nova hipótese, de outro pensador, pondo em xeque a anterior. Muitas vezes os próprios filósofos admitiram receio nesta empreitada, embora acreditando que por mais incerto que seja o destino da perseguição por este entendimento, ele vale a pena. Peirce, por exemplo, tinha suas suspeitas:

“À luz da doutrina das categorias, eu diria que um objeto, para ser esteticamente bom, deve ter um sem-número de partes de tal forma relacionadas umas com as outras de modo a dar uma qualidade positiva, simples e imediata, à totalidade dessas partes; e tudo aquilo que o fizer é, nesta medida, esteticamente bom, não importando qual possa ser a qualidade particular do total. Se essa qualidade for tal que nos provoque náuseas, que nos assuste, ou que de qualquer outro modo nos perturbe ao ponto de tirar-nos do estado de



ânimo para o gozo estético, da disposição de simplesmente contemplar a materialização dessa qualidade – tal como, por exemplo, os Alpes afetaram as pessoas da antiguidade, quando o estado da civilização era tal que uma impressão de grande poder era inseparavelmente à apreensão e o terror – neste caso, o objeto permanece, mesmo assim, esteticamente bom, embora as pessoas de nossa condição sejam incapazes de uma tranqüila contemplação estética desse mesmo objeto” (PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 203).

Ao mesmo tempo em que ele pensa desta forma, não parece muito pertinente que algo que chegue “ao ponto de tirar-nos do estado de ânimo para o gozo estético”, que cause “apreensão e o terror”, venha a constituir-se um fim último a ser perseguido incontestavelmente, como Peirce determina que seria a natureza de um fim estético. De que forma a natureza da mente humana determinaria a contemplação estética? Uma das hipóteses é a que foi exposta anteriormente: a de que o instinto animal presente no corpo do homem seria determinante fundamental dos impulsos estéticos, conquanto a beleza seria a representação daquilo que é desejável em termos de adaptação evolutiva. Uma outra hipótese, talvez não tão longe desta, foi formulada por Friedrich Nietzsche, em 1871, e exposta no livro *O Nascimento da Tragédia*, publicado em 1872. Neste ensaio Nietzsche desenvolve o pensamento sobre a natureza da fruição estética tomando como estudo a tragédia grega, que ele crê não ter sido adequadamente compreendida até então.

Nietzsche enxerga dois impulsos estéticos primordiais, e decide representá-los através de duas divindades da cultura helênica: Apolo e Dionísio, sendo definidos então como impulsos apolíneos e dionisíacos. Evidentemente que os nomes dos deuses podem ser apropriados de modo diferente por outros autores, como foi realmente feito, mas o que aqui se tentará apresentar é a definição nietzscheana. Vale afirmar que, porém, alguns desses autores fazem uso dessas referências a partir de Nietzsche, sem, contudo, acertarem no entendimento ou ao menos na expressão desse entendimento. É corrente associar o apolíneo ao racional e o dionisíaco ao emotivo, como fez o arquiteto Vilanova Artigas:

“Apolo representando o Sol, o classicismo, a clareza, a lei, a ordem e a razão. A mente consciente, disciplina, sociedade, objetividade. Dionísio, o deus do vinho, representando a rebeldia, o romantismo e a licença. Misticismo, individualismo e subjetividade. Apolo versus Dionísio, na polêmica, simboliza o antagonismo entre o intelecto e emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo” (ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p. 64).

Nietzsche, ao contrário, entendia que os instintos apolíneos e dionisíacos eram muito mais coadjuvantes do que concorrentes do tipo que se repelem, impedindo a coexistência. Para ele, Apolo era o deus do sonho, ou seja, da visualização, da representação do mundo. E, sendo representação, era quem permitia que as coisas, vivas ou inanimadas, eventos ou ações, viessem à

luz, à luz do Sol, luz de Apolo, no sentido de apresentarem suas características que as diferenciavam das demais. Nietzsche então toma emprestado o termo “*principium individuationis*” de Schopenhauer: “[...] poder-se-ia inclusive caracterizar Apolo com a esplêndida imagem divina do *principium individuationis*, a partir de cujos gestos e olhares nos falam todo o prazer e toda a sabedoria da “aparência”, juntamente com a sua beleza” (NIETZSCHE, 2007, p. 27). Este princípio de individuação seria a grande característica dos estados de ânimo apolíneos. Aquele reconhecimento de se estar cômico dos objetos e de si mesmo e de entendê-los em relação com os demais que lhes são diferentes. É o oposto da mimese e da imitação. Neste sentido, determinados tipos de arte seriam regidos preponderantemente pelo espírito criador de Apolo, como as artes plásticas, o canto e a literatura épica, com seus heróis sedentos por distinção, por mostrarem um comportamento virtuoso que não se encontraria no homem comum. Quando, na poesia épica, os personagens aparecem de forma a representarem tudo o que não é comum, todo um ideal estético ou moral, quando o espectador/leitor não pode fundir-se a ele e se ver refletido em seu papel, quando o *principium individuationis* rege a relação ficção/realidade, neste momento é possível identificar a mão de Apolo naquela arte.

Vale informar que para Nietzsche este espírito apolíneo era bastante diferente do racionalismo extremo, ao qual Nietzsche identificava com a figura de Sócrates. Apolo era o deus da aparência, mas não o da explicação, era o deus do sonho, que é livre, místico, por vezes ideal e, por tanto com potência para o trágico, já que pode entrar em conflito com a realidade. Esta realidade, a que Sócrates quer encontrar explicação, não pode ser a arte apolínea. A racionalização da realidade e a resistência ao inconsciente e ao instinto são as regras de Sócrates (NIETZSCHE, 2007). Para ele a razão era igual à virtude, que por fim significava felicidade. Sócrates jamais poderia admitir que o livre fluir dos sonhos originasse a felicidade, que o deleite da aparência que se separa do real poderia conduzir a sentimentos desejáveis em um homem de valor. A arte da ilusão é negada pelo homem socrático: só o inteligível pode ser belo. Neste ponto a razão não encontra correspondência com o apolíneo. Poder-se-ia mesmo dizer que Apolo pode estar por vezes no espírito racionalista/socrático, mas nem sempre o acompanha. Quando se exige uma lógica de causa e efeito a fim de contemplar a bela aparência, os dois espíritos se separam, e Sócrates, o homem teórico, tenta destruir as apropriações visuais de Apolo. No entanto, tudo o que aparece, que vem à luz, tem a potência de ser apolíneo, conquanto não se exija uma explicação científica para o deleite. É necessário à arte estar aberto a receber as ilusões que Apolo tão bem sabe fazer.

Por fim, o espírito dionisíaco é como o ânimo de um bêbado: seu inconsciente apodera-se de seus atos e turva sua visão para as individualidades do mundo. Dionísio é o deus da

embriaguez que leva à unidade, à universalidade, ao contrário do espírito de individuação apolíneo. A arte dionisíaca é aquela que permite ao indivíduo fundir-se ao objeto, que permite perder a autoconsciência. Sem consciência de si o que ocorre é a mimese, a imitação, é o que nivela todos os homens e os fazem animais guiados por seus instintos (NIETZSCHE, 2007). Os atores, os dançarinos e os músicos são artistas dionisíacos por excelência. O ator, embriagado pelo vinho de Dionísio, esquece de si próprio e passa a viver sob a consciência do personagem. O público que o assiste, por sua vez, também encontra o estado de embriaguez que o faz vivenciar aquela ficção como se eles fossem parte da peça, e não expectadores externos. Os sentimentos afloram com a dor e a alegria provocados por aquela situação que, para os embriagados, realmente ocorre diante de seus olhos e sua pele, de seus ouvidos, de suas narinas e todos os sentidos que os enganam e os fazem viver outra vida. E se houvesse então um expectador para os expectadores, aqueles poderiam ver que todos os outros choram nos mesmos momentos, e soltam altas gargalhadas conjuntamente. Eles perderam suas individualidades e agora se regem pelos instintos primitivos aflorados pelo espírito dionisíaco. Todos são, naquele momento, o mesmo personagem que se multiplica. Da mesma forma, a música, sem o canto, faz fluir dentro do corpo o espírito de Dionísio: não há ritmo pulsante e jovial que transmita individualmente alegria ou tristeza a depender do sujeito. Sendo este o ritmo, uma alegria jovial tende sempre a se apoderar dos músculos e põe o indivíduo em estado de êxtase que o funde à música. Diante de tal ritmo o sujeito não pode racionalmente escolher sentir-se deprimido. Ele deixa de ser indivíduo para passar a agir de acordo com o ritmo, assim como outros homens que por ventura também forem atingidos pela mesma musicalidade. Nietzsche utiliza o termo “Uno primordial” para referir-se ao instinto natural dos homens, ao inconsciente instinto animal, que sugere estados de ânimo indiferenciados. Ao dizer que o estado de ânimo dionisíaco faz os sujeitos unirem-se ao “Uno primordial”, Nietzsche revela que há nos homens uma tendência à reações animais que fica eclipsada pela autoconsciência e pela razão, mas que pode aflorar frente à determinadas manifestações artísticas.

Como Apolo e Dionísio se relacionam diante da tragédia grega? Ora, para que o sujeito possa se entregar à embriaguez da música, por exemplo, é necessário que ela apareça à sua consciência. É necessário que ela apareça diferenciada de todo o resto. Apolo apresenta a obra de arte para apreciação, contemplação. Ele faz com que a obra de arte não seja o vaguear de um automóvel ou a leitura de um jornal. O estado apolíneo se manifesta ao criar a ilusão. Com esta ilusão criada, a partir desta representação, o sujeito, que era indivíduo, pode perder então pouco a pouco o seu *principium individuationis* e se fundir à expressão da arte. A arte passa então a ser expressão do próprio homem dionisíaco. Daí a tragédia enunciada por Sileno, companheiro de

Dionísio na mitologia grega: “– Estirpe miserável e efêmera, filhos do acaso e do tormento! O melhor de tudo é para ti inteiramente inatingível: não ter nascido, não *ser, nada* ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (NIETZSCHE, 2007, p. 33). O que isso quer dizer? Simplesmente que o ser enquanto indivíduo reconhece-se enquanto tal até que o espírito dionisíaco o faça reagir segundo seus instintos que os nivelam com os outros sujeitos. Como puro instinto, inconsciente, fantoche da natureza, o sujeito morre como sujeito, e passa a representar a própria natureza, o “Uno primordial” de que fala Nietzsche. Dionísio “mata” o indivíduo para que a Natureza possa mostrar sua força.

“A vida é um milagre.

Cada flor,  
com sua forma, sua cor, seu aroma,  
cada flor é um milagre.  
Cada pássaro,  
com sua plumagem, seu vôo, seu canto,  
cada pássaro é um milagre.

O espaço, infinito.  
O espaço é um milagre.  
O tempo, infinito.  
O tempo é um milagre.  
A memória é um milagre.  
A consciência é um milagre.  
Tudo é milagre!

Tudo, menos a morte.  
— Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres”

(BANDEIRA, Manuel. *Preparação para a Morte*. In: *Estrela da Vida Inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990, pp. 257-259).

No poema de Manuel Bandeira exposto acima é possível interpretar a formação do que talvez possa ser chamado de uma “consciência dionisíaca” do mundo, onde a ilusão da vida, com sua forma de sonho apolíneo, com o reconhecimento das individualidades dos indivíduos e acontecimentos da natureza, é contraposta ao momento em que a Natureza (Dionísio) se revela como niveladora, como entidade universal, que faz do sujeito uma parte da “massa” coletiva que tem sempre o mesmo fim. Que nasce e cresce para se reproduzir e deixar nova semente no mundo e, após cumprir seu papel de frutificar, perece sem distinção. O que, por certo, não chega a ser pessimista, mas, do contrário, pode indicar um sentido muito maior do fruir das individualidades do mundo, pois é o que a ilusão apolínea oferece para ocultar a realidade “miserável” (como diz Sileno) da natureza humana, da Natureza na forma humana. Dionísio é trágico, pois revela o real que se esconde por trás do ideal criado por Apolo. Ao mesmo tempo, Apolo também é trágico, pois ao cessar a embriaguez da arte, Dionísio se despedaça como na

lenda em que ele é esquartejado pelos Titãs, e de seus pedaços nascem novamente os sujeitos, diferenciados, indivíduos (NIETZSCHE, 2007).

A partir desta teoria, não pode então o estado dionisíaco ser o estado da individualidade, como disse Vilanova Artigas, e nem Apolo é anunciador da razão e contrário à subjetividade da representação. Se se admitir uma “arte racional”, socrática, teórica, que deixasse o dionisíaco fora de sua construção, baseando toda formação de suas partes sempre no que está apenas fora de sua própria manifestação, neste momento poder-se-ia ouvir a defesa de Manuel Bandeira:

“Estou farto do lirismo comedido,  
Do lirismo bem comportado,  
Do lirismo funcionário público, com livro de ponto, expediente, protocolo e  
[manifestações de apreço ao Sr. diretor.

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário  
[o cunho vernáculo de um vocábulo.

Abaixo os puristas!  
Todas as palavras, sobretudo os barbarismos universais.  
Todas as construções, sobretudo as sintaxes de exceção.  
Todos os ritmos, sobretudo os inumeráveis.

Estou farto do lirismo namorador,  
Político,  
Raquítico,  
Sifilítico,  
De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.

De resto, não é lirismo.  
Será contabilidade, tabela de co-senos, secretária do amante exemplar  
[com cem modelos de cartas  
[e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc.

Quero antes o lirismo dos loucos.  
O lirismo dos bêbedos.  
O lirismo difícil e pungente dos bêbedos.  
O lirismo dos *clowns* de Shakespeare.

– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação”

(BANDEIRA, Manuel. *Poética*. In: *Manuel Bandeira: 50 poemas escolhidos pelo autor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, pp.19-20).

E o que diz o próprio Nietzsche em relação aos estados apolíneo e dionisíaco, e a arquitetura?

“O arquiteto não representa nem um estado apolíneo nem um estado dionisíaco; nele o que ressalta é o grande ato da vontade: a vontade que move as montanhas. Os homens mais poderosos inspiraram sempre os arquitetos. A arquitetura tem estado constantemente sob a sugestão do poder” (NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Hemus, 2004, p. 70).

Talvez seja arriscado falar sobre o apolíneo e o dionisíaco na arquitetura sem a autorização do próprio Nietzsche, mas por certo que o arcabouço teórico por ele formulado permite tal elucubração. Diante da definição de apolíneo e dionisíaco, não se pode afirmar que o objeto arquitetônico possa ser classificado de tal maneira, mas sim o ânimo do sujeito contemplador. Não “ânimo” no sentido de variação de humor, mas no de uma variação de postura de relacionamento do sujeito com o objeto, consciente ou não. Uma determinada construção não pode manifestar um estado estético dionisíaco se o indivíduo não permitir uma fusão em relação à construção. A contemplação racional, avaliativa, é uma atitude teórica/socrática. Não que não seja estética, possibilidade que não está aqui em julgamento, mas que não pode ser dionisíaca.

Estendendo a idéia de Worringer segundo a qual “gozar esteticamente es gozarme a mí mismo en un objeto sensible diferente de mí mismo”, para o conjunto teórico construído por Nietzsche, pode-se admitir que o ato de identificar o objeto como diferente de si mesmo é uma manifestação atrelada ao apolíneo, que gera através da aparência o *principium individuationis* necessário para que a consciência registre a existência do ser humano dissociada da do edifício. No entanto, para associar a teoria de Worringer à de Nietzsche, deve-se admitir que o gosto se manifesta no momento em que sujeito e objeto se confundem a ponto de o sujeito perceber a si mesmo no objeto. Ou melhor: não existe mais “si mesmo” ou “objeto”, o que existe é a consciência de uma existência contínua. Neste momento a individualidade desaparece e o espírito dionisíaco deixa eclipsada a autoconsciência. Existe ainda consciência, mas no momento do gozo estético, segundo as duas teorias, ela não pode ser consciência de si, ou ao menos, não de si em si, em sua individualidade, mas sim de si em forma universal. Uma consciência de existir sem a polaridade do *principium individuationis*. Um aniquilamento de si mesmo, gerado pelo espírito dionisíaco que aproxima tudo de um estado “Uno primordial”, num efeito de êxtase embriagado.

Se esta linha de pensamento for sólida, segue-se que é possível confirmar tanto a teoria de Schopenhauer sobre a atração como a teoria do próprio Nietzsche sobre o juízo do belo. Recordando-se que para Schopenhauer (*Metafísica do Amor*, s/d) o homem é atraído pelo que lhe corrigiria suas deficiências, isto só torna-se possível na medida em que o sujeito idealiza a si mesmo de um modo diferente do que ele é em realidade. A atração seria, desse modo, regida pela representação de um ideal, pela visualização da aparência do ideal, do sonho. O apolíneo seria a referência de Nietzsche a um instinto natural de corrigir-se a partir da imagem de um ser melhorado. E voltando-se à idéia de Nietzsche (*O Crepúsculo dos Ídolos*, 2004) que indica que a razão do sentimento de beleza é a adoração de si mesmo, ou seja, a identificação de características de si mesmo num objeto diferente de si mesmo, é possível fazer estreita relação com o apolíneo

e, neste caso, também com o dionisíaco. Ao apolíneo cabe a referência a um instinto de autoconsciência, ou seja, a de ver-se enquanto objeto da própria consciência. Apenas depois desta manifestação é que o dionisíaco pode atuar, pois de outro modo, como poderia o sujeito identificar características semelhantes às suas num objeto, se ele não sabe quais as próprias características? É bem verdade que este conhecimento de si pode ser apenas inconsciente, mas o ato de identificar-se não pode prescindir de tal informação. O instinto dionisíaco então aproveita tal oportunidade para fundir o sujeito ao objeto, retirando-lhe a individualidade.

Fazendo-se um paralelo àquela teoria de Marx (*A Ideologia Alemã*, 2008) segundo a qual apenas a realidade objetiva pode determinar a consciência, pode-se dizer que o “viver” é responsável pela geração do ânimo apolíneo. Somente ao experimentar o mundo enquanto objeto, o sujeito pode reconhecer a si mesmo como ser diferente do objeto. O caráter histórico da aquisição de repertório é o que determina as representações, os signos inconscientes e, por contraste, a aparência do ideal, do ideal estético, do fim estético que buscava Peirce. Ao contrário, fazendo-se paralelo àquela teoria de Nietzsche (*A Gaia Ciência*, 2008) a partir da qual o “reconhecer” é a familiarização, pode-se traçar um paralelo ao dionisíaco. Este instinto de destruição da individualidade pode ser claramente traduzido por reconhecimento, pelo cessar do medo pelo desconhecido. Neste caso a beleza estaria atrelada a um interesse, ao contrário do que defendia Kant: identificar elementos seguros dentro do mundo. A beleza seria a prova de nossos medos, e a esquiva de tais medos, ou seja, a tendência à auto-preservação, seria também um fim estético.

## 5.2 Considerações Parciais

Toda esta linha de pensamento parece deveras perigosa, conquanto caminhasse contra o grande ícone da filosofia estética: Immanuel Kant. Enquanto as hipóteses estéticas anteriores a Kant tentavam solucionar a questão dos valores na arte e algumas vezes as razões do gosto, Kant propunha que esses problemas eram, na verdade, insolúveis. Mas a partir de que motivos ele poderia afirmar tal coisa, contra todos os seus predecessores? Para Kant, essa impossibilidade de encontrar solução para os problemas estéticos advinha primeiramente na sua crença na existência de dois tipos de juízo que em grande parte se contrapunham: os juízos de conhecimento e os juízos estéticos (ou de gosto) (KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2008). Os primeiros seriam capazes de emitir conceitos de validade geral, por se referirem apenas ao objeto, descartando o sujeito que percebe. Neste caso se, por exemplo, alguém afirma que uma parede é branca, ele

estará emitindo um juízo de conhecimento, pois, segundo Kant, seria um reflexo de propriedades do objeto apenas e, portanto, poderia ser entendido similarmente para todos os sujeitos.

De fato isto contraria a tese marxista que viria ulteriormente, na medida em que a consciência do branco advém da experiência que o sujeito tem do branco, não podendo ter validade geral a priori, mas apenas enquanto é compartilhada socialmente. É o caso clássico dos esquimós, que vivenciando o branco durante todos os dias de suas vidas, são capazes de reconhecer dezenas de tonalidades diferentes, ou do índio que consegue identificar tênues diferenças entre estágios de amadurecimento de um vegetal pela variação de tonalidade de suas folhas, enquanto os habitantes de grandes cidades enxergam apenas “verde” em qualquer ocasião que observarem as folhagens.

Voltando ao caso de Kant, ele identificava que o juízo estético era incapaz de conter conceitos, pois resultava de uma simples reação pessoal do contemplador diante do objeto. Neste caso, ao afirmar que uma construção é bela, o sujeito emite apenas um julgamento subjetivo, sem validade geral. Ocorre, no entanto, um paradoxo nesta definição kantiana: para ele, o belo agrada subjetivamente, mas existiria uma tendência inconsciente (embora ele não tenha utilizado este termo) de o sujeito contemplador crer (ou querer) que aquele juízo seja compartilhado por todos. Neste sentido é que Kant afirma que o belo agrada universalmente sem conceito.

Mais importante para revelar as considerações desta pesquisa com as definições kantianas, é o fato de que para ele o belo agradaria de modo desinteressado:

“Se alguém me pergunta se acho belo o palácio que vejo ante mim, então posso na verdade dizer: não gosto desta espécie de coisas que são feitas simplesmente para embasbacar, ou, como aquele chefe iroquês, de que em Paris nada lhe agrada mais do que as tabernas; posso, além disso, em bom estilo *rousseauiano*, recriminar a vaidade dos grandes, que se servem do suor do povo para coisas tão supérfluas; finalmente, posso convencer-me facilmente de que, se me encontrasse em uma ilha inabitada, sem esperança de algum dia retornar aos homens, e se pelo meu simples desejo pudesse produzir por encanto um tal edifício suntuoso, nem por isso dar-me-ia uma vez sequer esse trabalho se já tivesse uma cabana que me fosse suficientemente cômoda. Pode-se conceder-me e aprovar tudo isso; só que agora não se trata disso. Quer-se saber somente se esta simples representação do objeto em mim é acompanhada de complacência, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objeto desta representação. Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação e mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objeto, para dizer que ele é belo ou para provar que tenho gosto. Cada um tem que reconhecer que aquele juízo sobre beleza, ao qual se mescla o mínimo interesse, é muito faccioso e não é um juízo de gosto puro. Não se tem que simpatizar minimamente com a existência da coisa, mas ser a esse respeito completamente indiferente para em matéria de gosto desempenhar o papel de juiz” (KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, pp. 49-50).

Com isto Kant determina uma das diferenças entre o juízo do agradável, o juízo do bom, o juízo do verdadeiro e o juízo estético: para o livre desenvolvimento do agradável o sujeito



apresenta interesse físico; no bom, o que se identifica é um interesse moral; no verdadeiro ocorre um reconhecimento de conformidade do objeto com a história que lhe precede, sendo portanto derivado de um interesse intelectual (juízo de conhecimento); enquanto no juízo estético nenhum interesse pode aparecer, devendo ser resultado de livre contemplação estética, sem qualquer relacionamento com fins práticos.

Nietzsche, em seu livro *Genealogia da Moral* (2009), faz a uma crítica a esta definição kantiana a partir de uma outra definição, não sua, mas de Stendhal, presente no ensaio *Roma, Nápoles e Florença*, escrito em 1854:

“[...] na famosa definição que Kant oferece do belo, a falta de uma mais sutil experiência pessoal, aparece na forma de um grande verme de erro. “Belo”, disse Kant, “é o que agrada sem interesse”. Sem interesse! Compare-se esta definição com uma outra, de um verdadeiro “espectador” e artista – Stendhal, que em um momento chama o belo de *une promesse de bonheur* [uma promessa de felicidade]. Nisso é rejeitado e eliminado precisamente aquilo que Kant enfatiza na condição estética: *le désintéressement*. Quem tem razão, Kant ou Stendhal? – É certo que se nossos estetas não se cansam de argumentar, em favor de Kant, que sob o fascínio da beleza podemos contemplar “sem interesse” até mesmo estátuas femininas despidas, então nos será permitido rir um pouco à sua custa” (NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009, p. 86).

Nietzsche continua sua crítica comparando a definição de Kant ao modo como Schopenhauer via a arte: para Schopenhauer a arte era a supressão da vontade (do instinto), uma forma de libertação de toda a dor e sofrimento provenientes das pressões impostas pela vontade. Ora, se a arte for esta fuga do sofrimento do mundo real, então o deleite estético não poderia estar mais intimamente ligado a um interesse: “o do torturado que se livra da tortura” (NIETZSCHE, 2009, p. 88). Sendo assim, a beleza seria mesmo uma “promessa de felicidade”, como dizia Stendhal, pois representaria um ideal impossível de concretizar-se no real. Este é um importante detalhe na interpretação da definição de Stendhal: a beleza é promessa, e não a concretização. Neste sentido a beleza existiria a partir da polarização entre o real e o ideal, conquanto não existam garantias de que aquela utopia venha a se materializar. Existiria um querer e um perder-se neste querer.

A partir disto pode-se tirar uma consideração relevante: partindo da proposta de Peirce, para o qual o fim estético é o fim último que guia os fins morais e, conseqüentemente os fins lógicos, esta fuga da dor e do sofrimento poderia representar tal fim último, tal fim ‘admirável’. O que não destrói aquela possibilidade de este fim último ser a auto-preservação da espécie no indivíduo, mas talvez apenas a complementa, sugerindo que importa não apenas existir, mas também existir em condições que evitem a dor e o sofrimento.

Isto leva a entender o gosto na arquitetura como a identificação de um ideal de mundo: a bela arquitetura, a arquitetura que gostamos, deve ser aquela que cria um mundo em separado, um mundo livre da dor e do sofrimento do mundo real, que cria um momento no tempo em que se pode estar livre de determinadas pressões, ou que cria um local no espaço em que seja possível o livre desenvolvimento do indivíduo em suas melhores condições. Como seria esta bela arquitetura? Impossível prever! Nisto deve-se concordar com Kant. Como diria Marx: apenas a vivência forma a consciência dos homens. Como cada sujeito vive uma vida diferente e única, cada consciência deve ser também única e, conseqüentemente suas idealizações. De fato a probabilidade de indivíduos que vivem em um mesmo grupo social gostarem de edifícios com padrões de composição semelhantes reflete o fato de que aquele grupo social divide determinadas experiências comuns entre os sujeitos que formam a coletividade. Por isso existem padrões de gosto que demonstram as diferenças entre grupos sociais: os gregos da ilha de Santorini tendem a preferir casas brancas, monocromáticas, e com laje plana como cobertura, enquanto a maioria dos indonésios e indianos pode sentir uma preferência por residências avarandadas e cobertas com palha ou telhas de barro.



**Fig. 55** – Encosta com edificações residenciais em Santorini (Fonte: [www.flickr.com](http://www.flickr.com))

Segue-se então que embora se possa dizer que o gosto persegue um fim estético e manifeste-se a partir de estados de ânimo que variam do apolíneo ao dionisíaco, este gosto não pode ser individualmente determinado.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma primeira compilação entre as considerações apresentadas ao longo desta pesquisa sugere que uma residência, como qualquer construção, é reconhecida pelo usuário de forma simultaneamente substantiva e adjetiva, ou seja, como representante do conceito que representa (casa – substantivo) e como representante dos valores que possui (velocidade, caos, igualdade, diferenciação, status, efemeridade – adjetivos).

Em relação à variável substantiva, vale lembrar o argumento muito utilizado quando um indivíduo não gosta de uma casa por não compreender que as formas das casas podem variar imensamente: “Esta casa não tem cara de casa!”. Não gostar de uma construção por este motivo equivale a dizer que a variável substantiva talvez tenha atuado de modo mais forte na formação de seu gosto pré-reflexivo. O indivíduo tende a associar as destinações práticas das construções a um repertório restrito de formas que ele já possui. Tudo o que viola estas associações pode ser considerado feio, e, do contrário, o que se conforma com elas, julgado belo. Como sugere Wilhelm Worringer:

“Cualquier línea me pide, para que la capte como lo que es, una actividad perceptiva. Tengo que ampliar la mirada interna hasta que abarque toda la línea; y lo captado de tal manera tengo que deslindarlo interiormente y aislarlo de su ambiente. Por lo tanto cualquier línea me exige ya quel movimiento interior que comprende los dos factores de ampliación y delimitación. Pero además de estos factores, cualquier línea me insinúa, en virtud de su dirección y forma, otras exigencias especiales. [...] puedo realizar libremente la actividad que se me pide o puedo oponerme a la exigencia. [...] Si puedo abandonarme sin antagonismo interior a la actividad exigida, tendo un sentimiento de libertad. Y éste es un sentimiento de placer. [...] En el segundo caso, en cambio, surge un conflicto entre mi natural afán de autoactividad y aquella autoactividad que se me pide. Y el sentimiento del conflicto es igualmente un sentimiento de displacer con respecto al objeto” (WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953, p. 20).

Se, por outro lado, uma casa imita a atitude formal de vizinhos mais abastados, representa um status, ou como Sócrates argumentava, um comportamento de rebanho, isso se deve ao fato de os moradores tentarem ser reconhecidos da mesma forma que os vizinhos (desejo de status) ou pode ser mesmo uma insegurança diferente, no momento em que se supõe que os que estão em melhor situação sabem o que é belo e o que não é (comportamento de rebanho – como as ovelhas, que seguem as que vão na frente porque confiam que elas estão cientes do melhor caminho). Michel de Montaigne criticava a forma como as pessoas decidem o que é bom baseadas no hábito mais que na razão.

Nietzsche dizia que o adulto maduro é aquele que encara a verdade de frente. No caso de alguém que prefira se refugiar do caos das cidades contemporâneas em casas inspiradas em uma

época pré-industrial pode-se supor que não é um desejo de status que os impinge, nem mesmo um sentimento de rebanho, mas, pelo contrário, uma vontade de viver uma ilusão. O desejo de viver uma ilusão pré-industrial reflete a rejeição do mundo moderno que os cerca, com suas fábricas, salas comerciais e veículos amontoados em engarrafamentos intermináveis. Em princípio não há nada de errado em se almejar uma casa de estilo vernáculo ou clássico. A abordagem é que importa. A melhor maneira para lidar com o que não agrada no mundo moderno não é fingir que esse mundo não existe. Se afirmar que o culto aos estilos arquitetônicos de um passado pré-industrial é uma forma de fugir da realidade, seria possível responder: “Qual o problema em ter um pouco de ilusão?”. Qualquer crítica à ilusão vem da idéia de que fugir dos fatos sempre obriga a pagar um preço. Nietzsche dizia que a pior doença do homem tem origem na maneira sentimental pela qual ele tenta combater a doença. O que parece uma simples cura, no fim, produz algo pior do que aquilo que ele deveria superar. Falsos consolos sempre são pagos com uma piora geral e mais profunda do que a reclamação original. Como o pensamento de Nietzsche se aplica à arquitetura? Talvez uma interpretação possível seja a de que um bom prédio não deve se isolar da realidade. Ele deve mediar os mundos interior e exterior como eles realmente são. Sua função é reconciliar as pessoas com os fatos de suas vidas. Ao impedir que a arquitetura enfrente os desafios da modernidade, sua tecnologia e sua velocidade, permite-se que o mundo moderno se torne ainda mais desagradável, ou seja, permite-se uma piora geral e mais profunda do que a reclamação original. Potencializa-se a criação de uma paisagem dividida: de um lado, áreas comerciais e industriais brutais, pouco inspiradoras e, de outro, pastiches sentimentais de vilas-dormitório. Foge-se do desafio de fazer algo considerado bonito, a partir dos elementos da realidade moderna.

A contribuição desta pesquisa é a de arriscar-se a construir bases para tentar entender o fenômeno das preferências estilísticas em arquitetura. Se não se chegou a uma conclusão precisa, ao menos a questão do gosto foi bastante restringida. Seja dificuldade em reconhecer o conceito de “casa” no objeto, seja a rejeição dos valores que este objeto exprime (por não se adequar aos valores do grupo dominante, ou por puro comportamento de rebanho, ou mesmo por um sentimento de inadequação ao mundo contemporâneo, preferindo uma ilusão), percebe-se agora, melhor que antes da pesquisa, que o ato de projetar requer mais que habilidades de técnico ou artista, mas, também, consciência de que a arquitetura enquanto prática profissional não pode prescindir de um diálogo entre duas visões de mundo que podem não se parecer em muita coisa. Esta consciência é necessária, primeiramente, para compreender valores, anseios e traumas e, por último, para defender a possibilidade de ser feliz em uma residência que contribua para a melhoria da imagem do mundo contemporâneo sem, contudo, negá-lo.

Cabe ao arquiteto, além disto, humildade em reconhecer que ele também é um ser humano e, por isso, vulnerável às mesmas variáveis de formação do gosto que qualquer outro indivíduo. Sendo assim, deve ele tomar consciência de suas atitudes projetuais e investigar possibilidades que indiquem o porquê de ele preferir determinadas formas e não outras. Buscar tornar conscientes suas determinações inconscientes é um caminho que deve ao arquiteto percorrer para chegar a exercer com propriedade a crítica ao próprio trabalho e ao que vem se desenvolvendo em sua época. A crítica é importante, pois, como expõe Elvan Silva, é ela que basicamente diferencia a prática dos arquitetos formados em meio acadêmico, dos usuários que praticam arquitetura de modo não-sistemático:

“O usuário não tem o construir como atividade sistemática, repetitiva e contínua, por isso não chega a produzir uma reflexão que leva à abstração, à teorização e ao aperfeiçoamento. Assim sendo, nos grupos formados por não-arquitetos por profissão, as construções são imaginadas de acordo com a tradição, pois o ato de construir, em si, está abaixo do limiar da consciência teórica, que leva à crítica da própria tradição e ao estímulo para a mudança” (SILVA, Elvan. *Matéria Idéia e Forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994).

Por outro lado, cabe também ao arquiteto ser consciente de seu próprio poder. Se Nietzsche afirma que no arquiteto a vontade de potência é maior que em qualquer outro artista, ele, de fato, chega a alcançar grande parte desse poder. Consiste, portanto em um ser que desequilibra o jogo de forças dentro de uma sociedade. Por mais que a questão do gosto esteja muito relacionada à questão visual, ou seja, à forma material das construções, é no interior que exerce o arquiteto secretamente o seu poder e, por ele, deve ser responsável. Evaldo Bezerra Coutinho revela essa questão comparando o arquiteto a um “perpétuo legislador”, cuja lei perdura enquanto durar a sua obra, e os usuários e visitantes do espaço arquitetônico a “figurantes” que, sem suspeitar de sua condição e achando que agem livremente de acordo com sua própria vontade, na verdade apenas desempenham seus papéis de acordo com o texto da arquitetura.

“Nessa paisagem, aos olhos de quem a pudesse ver, pareceriam fantoches os participantes, a contar desse minuto em que, vencida a portada, se exoneram do poder de mais variadamente disporem de suas gesticulações, de suas mobilidades, a partir de agora reduzidas às dimensões litúrgicas; de fato, se fossem transparentes os muros, notar-se-ia que mudara o aspecto do comparecente, que menos solto se movera o seu olhar, todas as novas atitudes diferindo das primeiras em virtude [da influência do espaço]” (COUTINHO, Evaldo. *O Espaço da Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 181-182).

De fato, o espaço arquitetônico, demonstra Evaldo Coutinho, conduz os indivíduos a uma uniformidade de gestos, de atitudes, que por vezes envolve sucessivas gerações; as

mobilidades e imobilidades se reproduzindo analogamente hoje, ontem e amanhã, por parte de todos que se localizam no mesmo espaço. As pessoas se amoldam à ordem definida pela forma arquitetônica, ignorando que seus percursos, atitudes, comportamentos e gestos foram em grande parte determinados pelo arquiteto, que, apesar de desconhecido, distante no tempo e no espaço, comanda os eventos que ocorrem hoje e continuarão a ocorrer no ambiente arquitetônico. Neste sentido, fica claro que a arquitetura é muito mais que mero jogo de formas plásticas. O arquiteto, aponta Evaldo Coutinho, não é apenas um criador de formas mas, sobretudo, um “criador de condutas”. A capacidade de condicionar vivências confere à arquitetura um poder verdadeiramente ontológico; já que as experiências existenciais condicionadas pela forma arquitetônica são capazes de influenciar de modo direto e profundo o próprio Ser do homem.

Por fim, cabe observar que arquitetura não se resume a edifícios. Urbanismo e Arquitetura da Paisagem também são arquitetura. E a cidade se constrói formalmente tanto por seu traçado como pelo conjunto de edificações que ela abriga. A imagem da cidade deve então em grande parte à imagem das construções. As cidades antigas gozavam de terem se formado em uma época em que o gosto era uma questão que além de discutível se mostrava consensual. Encantam pela estreita relação formal entre a maior parte dos edifícios. Hoje a questão do gosto se tornou tão relativizada que se evitam discussões com argumento de que “gosto não se discute”. Esta pesquisa tornou evidente que não só é possível discutir o gosto como é altamente desejável, pois a prática da composição formal realizada de modo totalmente arbitrário dentro da cidade só poderá tornar o meio urbano cada vez mais impertinente aos seus cidadãos, conquanto lhe retire a identidade que a diferencia das demais e lhe confere, aos olhos de seus moradores, o caráter de “lar”. Construir cidades esteticamente agradáveis é uma idealização que não pode se realizar sem passar por discussões a respeito do gosto. Cabe rever o antigo provérbio, como recomendou Sócrates, para tentar abarcar as exceções ou imprecisões à regra. Se o gosto se discute, ao contrário, ele não pode ser imposto, pois depende de valores culturais e inconscientes, e do mesmo modo não deve ser ridicularizado, pois seria ridicularizar o próprio indivíduo que o possui, e a sociedade que gerou este indivíduo. Se assim é, melhor seria dizer: “Gosto se discute, mas não se impõe, e nem a ele se exige concordância”. O mal-entendido em relação ao antigo provérbio vem talvez de um mal-entendido em relação ao significado original da palavra “discutir”. Esta advém do latim “*discutere*”, que significa colisão. Ora, discutir é uma colisão de idéias, mas a priori não se estabelece como objetivo final denegrir qualquer parte envolvida, ao contrário, o objetivo de qualquer discussão é demolir os mal-entendidos, é conhecer a opinião do outro e confrontá-la com a própria. Ao promover isto, a discussão oferece um possível

entendimento. Exigir uma concordância de opiniões significaria exigir que a diversidade de visões de mundo seja extinta, o que não é possível.

### 6.1 “A Arquitetura da Felicidade”

Pelas considerações anteriores, a partir de Peirce, a arquitetura da qual gostamos deve ser aquela que se desenvolve livremente de acordo com nosso fim estético. Anteriormente cogitou-se a hipótese de um fim estético que pudesse ser universalmente aplicado, como a auto-preservação o seria, por exemplo. Para Freud, que, entre outras coisas, estudava o indivíduo a partir do que ele chamava de “princípio de prazer”, tal fim estético poderia ser a “felicidade”:

“Voltar-nos-emos, portanto, para uma questão menos ambiciosa, a que se refere àquilo que os próprios homens, por seu comportamento, mostram ser o propósito e a intenção de suas vidas. O que pedem eles da vida e o que desejam nela realizar? A resposta mal pode provocar dúvidas. Esforçam-se para obter felicidade; querem ser felizes e assim permanecer. Essa empresa apresenta dois aspectos: uma meta positiva e uma meta negativa. Por um lado, visa a ausência de sofrimento e de desprazer; por outro, à experiência de intensos sentimentos de prazer. Em seu sentido mais restrito, a palavra ‘felicidade’ só se relaciona a esses últimos. Em conformidade a essa dicotomia de objetivos, a atividade do homem se desenvolve em duas direções, segundo busque realizar – de modo geral ou mesmo exclusivamente – um ou outro desses objetivos. Como vemos, o que decide o propósito da vida é simplesmente o programa do princípio do prazer” (FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXI, p. 84).

Em ainda faz relação de uma possibilidade específica de obtenção da felicidade, que à arquitetura interessa: a beleza:

“Daqui podemos passar à consideração do interessante caso em que a felicidade na vida é predominantemente buscada na fruição da beleza, onde quer que esta se apresente a nossos sentidos e a nosso julgamento – a beleza das formas e a dos gestos humanos, a dos objetos naturais e das paisagens e a das criações artísticas e mesmo científicas. A atitude estética diante do objetivo da vida oferece muito pouca proteção contra a ameaça do sofrimento, embora possa compensá-lo bastante. A fruição da beleza dispõe de uma qualidade peculiar de sentimento, tenuemente intoxicante. A beleza não conta com um emprego evidente; tampouco existe claramente uma necessidade cultural sua. Apesar disso, a civilização não pode dispensá-la. Embora a ciência da estética investigue as condições sob as quais as coisas são sentidas como belas, tem sido incapaz de fornecer qualquer explicação a respeito da natureza e da origem da beleza, e, tal como geralmente acontece, esse insucesso vem sendo escamoteado sob um dilúvio de palavras tão pomposas quanto ocas. A psicanálise, infelizmente, também pouco encontrou a dizer sobre a beleza. O que parece certo é sua derivação do campo do sentimento sexual. O amor da beleza parece um exemplo perfeito de um impulso inibido em sua finalidade” (FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXI, p. 90).

Ora, esta explicação não está longe da hipótese levantada por Schopenhauer a respeito da natureza sexual dos impulsos de atração, muito embora ele se referisse à atração entre dois

indivíduos. Mas a partir de Freud fica ainda mais autorizada a extrapolação da hipótese de Schopenhauer para objetos materiais inanimados, entre eles qualquer edifício. Parece haver, portanto, uma equivalência entre termos como “sentimento de beleza”, “atração” e “amor”. Freud também se aproxima da teoria de Nietzsche e Worringer, no que diz respeito ao auto-gosto que se reflete a partir do objeto. Para Freud o significado do mandamento judaico-cristão “Amarás a teu próximo como a ti mesmo” significaria: “Ela merecerá meu amor, se for de tal modo semelhante a mim, em aspectos importantes, que eu possa me amar nela; merecê-lo-á também, se for de tal modo mais perfeita do que eu, que nela eu possa amar meu ideal de meu próprio eu” (FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXI, p. 114). Mas este conceito não é aqui novidade. O que importa discutir é o reflexo disto dentro relação sujeito-arquitetura.

De certa forma, e em certo aspecto muito específico, a realidade que enfrentam os indivíduos em suas relações com os edifícios não é tão diversa da que enfrenta qualquer indivíduo em relação à sociedade. Esse aspecto específico diz respeito à resistência ao livre desenvolvimento do princípio de prazer, que Freud crê levar à felicidade. Antes de apresentar como isso pode ser representado dentro desta relação, é necessário saber como ocorre em sociedade.

Segundo Freud, em um grupo onde a liberdade individual existisse, as conseqüências seriam semelhantes ao que ocorre nas hordas animais: no momento em que o desejo de um indivíduo do grupo se chocar com o desejo de outro, o indivíduo fisicamente mais forte tentará impor seus próprios interesses, no sentido de ele satisfazer seus instintos, em detrimento do outro (FREUD, 2006). Sempre haveria, portanto esta insegurança, este medo de que outro indivíduo mais forte fisicamente aparecesse para submeter o que anteriormente reinava absoluto. Com isso Freud identifica que o homem é naturalmente impulsivo sexualmente e agressivo para com outros indivíduos, semelhantes seus ou não, pois essa agressividade é o que garante o livre desenvolvimento de suas pulsões sexuais. A vida em sociedade só torna-se possível no momento em que uma maioria de indivíduos se junta para tornar-se mais forte que qualquer indivíduo isoladamente. O poder da coletividade em substituição ao do indivíduo é o grande passo para a constituição da civilização.

No entanto, a criação desta civilização tem um preço para os indivíduos: o nivelamento de direitos, instaurando uma igualdade forçada. Para que os indivíduos da sociedade aceitem a condição de união, eles pedem em troca o cerceamento de grande parte da satisfação instintiva. Mas isso não garante a igualdade. O sistema de posse, de terras, capitais, objetos, instaura aí uma



desigualdade. E se todos tivessem as mesmas coisas, ainda sim haveria desigualdade, não pelo que os indivíduos teriam, mas pelo que são, por culpa da “Mãe Natureza”. Não está aqui em questão o que pode caracterizar o “ser” de um indivíduo, mas simplesmente o fato “de que a natureza, por dotar os indivíduos com atributos físicos e capacidades mentais extremamente desiguais, introduziu injustiças contra as quais não há remédio” (FREUD, 2006, vol. XXI, p. 118). E identificada uma desigualdade, a tendência agressiva do indivíduo tende a aflorar de algum modo, mesmo que apenas em potência, em um “querer tomar para si” que de fato não venha a se concretizar. Na verdade, essa agressividade continua aprisionada dentro do indivíduo, devido ao seu “acordo” com a sociedade. Mas por que ela não se materializa? Porque enquanto ficar contida, o indivíduo estará sob proteção dos demais indivíduos que formam o grupo. No momento em que o sujeito age sozinho contra alguma desigualdade, tentando confiscar para si o que o outro possui, ele mostra a sua face instintiva que a criação do grupo queria impedir que se manifestasse. Sendo assim, a coletividade precisa demonstrar novamente que é mais forte que qualquer indivíduo isolado, e punir o sujeito que se rebela sem autorização coletiva. Esta imagem de punição é o que impede que o indivíduo liberte sua agressividade. Neste sentido existe então uma perpétua tensão entre a vontade de poder do indivíduo e a vontade de poder da sociedade.

De outra forma, havendo igualdade de fato, o indivíduo deixaria de existir, pois não haveria nada que o distinguisse dos demais. O sujeito então luta inconscientemente pela desigualdade, como se lutasse de fato pela própria existência. Sujeito e Grupo são dois pólos de uma relação dialética milenar.

De que forma pode então o indivíduo encontrar a felicidade, se ela parece ser um ideal impossível dentro da realidade da civilização? Monges budistas apelam para um cerceamento individual antes do coletivo: afastar os desejos significaria afastar a frustração de não realizar esses desejos. Grande parcela da sociedade se refugia na religião: acredita-se em um mundo após a morte onde se estará na companhia de um Ser supremo que tudo pode. Troca-se então “menos poder” no mundo real, por uma possibilidade de “mais poder” num mundo ideal ao lado daquele que deteria o poder absoluto. Seria de certa forma uma hipocrisia, onde a submissão ao grupo representaria na verdade a vontade de, em outro momento, estar muito acima do grupo que atualmente pertence e se submete: o grande desejo pela desigualdade. Mas dentre outras infundáveis possibilidades, existe a arte: o sujeito pode encontrar na arte a possibilidade de materializar seu ideal, de tornar reais seus desejos e valores não concretizados em sociedade.

Dessa forma é possível representar todo este conjunto de relações formado por instintos individuais e repressões coletivas em meio ao contexto arquitetônico: o edifício é uma das formas de realização de um ideal de mundo. Neste sentido pode-se falar em “arquitetura da felicidade”,

conquanto o sujeito pode encontrar no edifício a possibilidade de realizar-se enquanto indivíduo liberto. E se assim é, o gosto aparece como um “radar” à procura da felicidade. *O gosto na arquitetura é, neste contexto específico, a procura da felicidade.* A procura da possibilidade de podermos representar no edifício os nossos conceitos, as nossas qualidades, os nossos ideais e fins. Assim, se gostamos de um edifício porque ele representa pictoricamente a imagem que temos de sua destinação prática (uma “casa com cara de casa”, por exemplo), gostamos dele justamente porque nele podemos encontrar essa representação que nos é idealizada, à despeito de todos os outros sujeitos e edifícios a tentarem dizer-nos que aquela não é de fato uma representação necessária. Se gostamos de um edifício porque ele nos aparece como nossa imagem, com nossas características, como se estivéssemos tomados por um estado de ânimo apolíneo, e depois nos identificamos com ele, como se ele fosse a extensão de nós mesmos, de forma contínua e universal, à semelhança do que Dionísio causa com sua embriaguez, gostamos desse edifício porque de fato ele nos permite esse livre desenvolvimento de sermos o que somos sem a repressão da civilização. Ou se, de modo um pouco diferente, identificamos nossos defeitos e nos idealizamos, ou seja, definimos um ideal estético, um fim estético admirável, então gostamos do edifício porque ele nos dá a possibilidade de concretizar tal fim, ao passo em que se utilizássemos apenas nossos corpos de frágil carne e ossos não seria possível concretizar.

Se, para Stendhal, a beleza é a promessa de felicidade, de certa forma a arquitetura oferece a possibilidade de, muito especificamente, ultrapassar o sentido do prometido e alcançar alguma realização.

Por fim, é importante ressaltar que tudo o que foi dito poder ser falseável. Acredita-se que estas considerações têm alguma validade, pois foram obtidas na tentativa de exercer críticas consecutivas ao que já havia sido exposto. No entanto, segue-se sempre a possibilidade de ter-se sido iludido por convicções ou que qualquer tipo de despreparo tenha dificultado a visão da verdade. Algo sobre o qual tão bem Peirce refletiu:

“Toda a série dos fenômenos hipnóticos, muitos dos quais pertencem ao domínio da observação ordinária de todos os dias [...] envolve o fato de que percebemos aquilo que estamos preparados para interpretar, embora seja bem menos perceptível do que qualquer esforço expresso poderia habilitar-nos a perceber; enquanto isso, deixamos de perceber aquilo para cuja interpretação não estamos preparados, embora exceda em intensidade aquilo que deveríamos perceber com a maior facilidade se nos importássemos com sua interpretação. [...] Outro fato familiar é que percebemos, ou parecemos perceber, certos objetos diversamente daquilo que realmente são, acomodando-os à sua intenção manifesta. Os revisores de provas recebem altos salários porque as pessoas comuns deixam de ver erros, de imprensa, uma vez que seus olhos os corrigem” (PEIRCE, Chalers Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, pp. 227-228).

## 7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Francesco. *O Sócrates de Platão e os Sócrates dos socráticos, de Xenofonte e de Aristóteles*. In: *Sócrates*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- ARAÚJO, Sílvia Maria de. In: CORDI, Cassiano, SANTOS, Antônio, BÓRIO, Elizabeth, et al. *Para Filosofar*. São Paulo: Scipione, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2001.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- ÁVILA, Ana Paula Barros de. *Uma introdução às residências de Brasília: as três primeiras décadas*. Dissertação de mestrado – Brasília: Universidade de Brasília, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira: poesias reunidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Manuel Bandeira: 50 poemas escolhidos pelo autor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- BARBOSA, Fernando Lúcio de Lima. *La Transmigración de Arquetipos Iconográficos a Través de la Percepción en Estados Cognitivos Inconscientes y sus Efectos en la Creación Artística*. Tese de Doutorado – Madri: Universidade Complutense de Madri, 2001.
- BOTTON, Alain de. *A Arquitetura da Felicidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- \_\_\_\_\_. *As Consolações da Filosofia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A Formação do Homem Moderno Vista Através da Arquitetura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.
- CARDOSO, Joaquim; COSTA, Lúcio; TELLES, Augusto C. da Silva, et al. *Arquitetura Civil II*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.
- COELHO NETTO, Jose Teixeira. *A Construção do Sentido na Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Introdução a Teoria da Informação Estética*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.
- COSTA, Lúcio. *Arquitetura*. São Paulo: José Olympio, 2006.
- COUTINHO, Evaldo. *A Artisticidade do Ser*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O Espaço da Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- DAWKINS, Richard. *O Gene Egoísta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Regras para a Orientação do Espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *A Definição da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- \_\_\_\_\_. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- \_\_\_\_\_. *As Formas do Conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *A Estratégia dos Signos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização*. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, vol. XXI.
- GOROVITZ, Matheus. *Os riscos do projeto*. São Paulo: Edunb / Studio Nobel, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Desenho e soberania: da educação do juízo de gosto*. In: BARRETO, Frederico Flósculo, GOROVITZ, Matheus, GOUVÊA, Luiz Alberto (Orgs.). *Contribuição ao Ensino de Arquitetura e Urbanismo*. Brasília: INEP, 1999.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2002, v. 3.
- HUME, David. *Do Padrão de Gosto*. In: *Ensaio Morais, Políticos e Literários*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.
- JUNG, Carl Gustav. *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- KOFFKA, Kurt. *Princípios de Psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- KOTHE, Flávio René. *Nietzsche, Marx, Freud*. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche: fragmentos do Espólio*. Brasília: EdUnB, 2008, v. 1.
- KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LAO TSÉ. *Tao Te King*. São Paulo: Hemus, 2004.
- LEMONS, Carlos A. C. *Alvenaria Burguesa*. São Paulo: Nobel, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Casa Paulista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. *O Clássico, o Poético e o Erótico*. Porto Alegre: Ritter dos Reis, 2002.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martin Claret, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Literatura e Arte*. São Paulo: Global, 1986.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- \_\_\_\_\_. *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MOLES, Abraham. *A Criação Científica*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- MONTESQUIEU. *O Gosto*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- MORIN, Edgar. *A Cabeça Bem-Feita*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A Religação dos Saberes*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao Pensamento Complexo*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1981.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Crepúsculo dos Ídolos*. São Paulo: Hemus, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A Gaia Ciência*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Genealogia da Moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *O Nascimento da Tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitetura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- OGDEN, C. K.; RICHARDS, I. A. *O significado de significado*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIAGET, Jean. *O Nascimento da Inteligência na Criança*. São Paulo: LTC, 1987.
- PIGNATARI, Décio. *Informação, Linguagem, Comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- POPPER, Karl. *A Lógica da Pesquisa Científica*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SERAPIÃO, Fernando. *Arte Negociada*. In: Revista Projeto Design, ed. 327. São Paulo: Maio de 2007.
- REALE, Giovanni, ANTISERI, Dario. *História da Filosofia*. São Paulo: Paulus, 1990, v. 3.
- RODRIGUES, José Wash, SMITH, Robert C., VAUTHIER, L. L., et al. *Arquitetura Civil I*. São Paulo: FAU-USP e MEC-IPHAN, 1975.
- RYKWERT, Joseph. *A Casa de Adão no Paraíso*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2001.
- SCHELLING, Friedrich von. *Filosofia da Arte*. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHILLER, Friedrich. *Cartas Sobre a Educação Estética da Humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Amor*. Lisboa: Inquérito, s/d.
- \_\_\_\_\_. *O Mundo como Vontade e Representação*. São Paulo: UNESP, 2007.
- SENECA. *De La Cólera*. Madrid: Alianza, 2001.
- SILVA, Elvan. *Matéria Idéia e Forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1994.
- SILVA, Geraldo Gomes da. *Engenho e Arquitetura*. Recife: Fundação Gilberto Freyre, 1997.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e Contradição em Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- VYGOTSKY, L. S. *A Construção do Pensamento e da Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Psicologia da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- WORRINGER, Wilhelm. *Abstracción y Naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.