

O Prazer do Conhecimento na Apreciação da Arquitetura

João Rodolfo Stroeter

Doutor em arquitetura pela FAUUSP, 1989.

Resumo

Procura-se mostrar que, em toda a obra de arte, não é apenas a coisa feita que é bela, e sim o ato de fazer e a consciência da sua realização. Como consequência, a fonte principal de satisfação na apreciação estética é o conhecimento do objeto-de-arte, conhecimento que vem com uma participação ativa no momento da fruição. Fruir, nessa circunstância, é exercer uma ação, uma co-ação, que se comunga com o artista, e com o qual se cria uma cumplicidade.

Em arquitetura essa forma de recriação por parte do observador/usuário é particularmente notável: por um lado, ao compreender o edifício, leva a identificar o problema para o qual ele é uma solução; por outro lado, permite descobrir significados além daqueles que o próprio arquiteto pretendeu.

A apreciação de um edifício está associada a uma concepção da arquitetura, atuando o conhecimento como mediador entre a percepção do sujeito e a realidade do objeto arquitetônico.

Menção a algumas obras conhecidas de arquitetura do passado e do Movimento Moderno ilustram as idéias apresentadas.

Abstract

The author intends to show that the beauty of any given work of art lies not only within the thing done or made, but also in the act of doing it and conscience of its realization. As a consequence, the main source of pleasure in aesthetic appreciation is a knowledge of the art object.

In the case of architecture, such a knowledge derives from the subject's active participation. Some kind of conception of architecture is required from him, and will intermediate his perception and the reality of the architectural object.

*Extraído da tese de Doutorado "Arquitetura: imagem, reflexos", ago. 1989.
Orientador: Júlio Roberto Katinsky.*

Alfred Hitchcock fez o "Festim Diabólico", de 1948, em uma única tomada. Não há cortes praticamente, a não ser nas mudanças de rolos. (Os filmes de longa-metragem, com 90 minutos, têm cerca de 500 tomadas, em média.) O resultado dessa proeza não é um grande filme, mas o cuidado de sua construção e o saber como foi feito destacam-no como espetáculo. Neste exemplo, como em toda obra de arte, não é apenas a coisa feita que é bela, e sim o ato de fazer e a consciência da sua realização. O prazer estético não é só um efeito direto do objeto-de-arte. Vem também da compreensão e do conhecimento que temos dele.

No cinema, como em tantas outras atividades, o que se diz é tão importante como a maneira de dizer. A linguagem utilizada para contar a história é tão conteúdo quanto a própria história contada. O meio é a mensagem, na frase famosa de McLuhan. Conhecer a estrutura do filme é uma experiência tão gratificante como entender a mensagem-tema que ele pretende transmitir. Em artes não-representativas, como na arquitetura e na música, essa observação é particularmente notável, já que para a compreensão das suas linguagens não existe, em paralelo, a narrativa de um enredo. Na arquitetura e na música a ênfase está toda em linguagem, que é também o conteúdo. Sobre isso escreveu Jacob Bronowski: "A matemática é uma língua: língua com que (...) discutimos os setores do mundo real que podem ser descritos por números ou por relações similares de ordem. Mas o trabalho rotineiro de traduzir os fatos para esta língua associa-se naturalmente, naqueles que o fazem bem, o prazer da própria atividade. Acham a língua mais rica do que o mero conteúdo; o que foi traduzido acaba por significar menos para eles do que a lógica e a maneira de o dizer; e a matemática emerge destas harmonias, de pleno direito, como literatura". É sabido que os matemáticos não estudam a matemática pura só porque ela é útil, e sim porque encontram grande prazer nisso, prazer que vem justamente da beleza dessa ciência.

A exemplo dos matemáticos, o maior prazer do arquiteto, ao projetar, é operar na riqueza da língua (ou da linguagem) com que convive e descobrir tudo o que se pode realizar *em* arquitetura, e *com* a arquitetura. O projeto é a sua grande paixão, ato e processo de fazer, método enfim. O amor pela arquitetura decorre dessa paixão pelo projeto, que o desafia e estimula. (Não é raro o arquiteto desenvolver o projeto como coisa unicamente sua, pouco tendo a ver com o cliente que o contratou.) Concluído o projeto, a obra construída vem recompensá-lo quando vê que o trabalho foi bem feito.

O escritor, igualmente, escreve porque tem necessidade de escrever. Precisa viver o prazer de criar e de comunicar a sua criação. O livro é um desafio. Todos os objetos de arte são desafios para quem os faz, porque são problemas a serem resolvidos, e o prazer está exatamente em resolvê-los. "Para mim, o escritor é uma noiva eternamente jovem. Não se encontra na vida dois amores desta espécie. O amor da escrita e o sentimento de que ela é uma parte da minha vida nunca mudaram, e se o desejo de escrever um dia me deixar, espero que este dia seja aquele de minha morte", disse Naguib Mahfouz, prêmio Nobel de literatura de 1988.

Quero expor, aqui, a idéia de que a fonte principal de satisfação na apreciação estética é o conhecimento do objeto-de-arte. Refiro-me não ao conhecimento como um "corpus" de fatos soltos, absolutos, que independe do método que usamos para chegar a ele. Refiro-me, isto sim, ao conhecimento que se adquire em uma seqüência de atividades que tem todas as características de um método, e que cria uma relação muito particular entre sujeito e objeto, entre observador/fruidor e objeto-de-arte. Quero tratar da arte como conhecimento, como modo de revelar a natureza interna das coisas, maneira de interpretar o Universo, da forma como uma escultura, ou um texto para o teatro, ou uma pintura, interpretam a realidade. Mas, ao mesmo tempo, quero tratar do conhecimento que o observador/fruidor tem do objeto-de-arte que, como disse, considero a fonte principal de prazer da experiência estética¹. Estas duas formas de conhecimentos são, no entanto, a mesma coisa. Na primeira concepção, ao se identificar com a arte, o conhecimento não se restringe apenas ao assunto tratado (ou ao tema, ou à história contada) pelo objeto-de-arte. Pelo contrário, interpreta o Universo e a realidade de modo muito mais amplo, precisamente ao mostrar como e porquê o objeto-de-arte foi feito, tudo o que ele é e significa, além de dar um retrato do seu criador, do seu tempo e do seu lu-

(1) BOSI, Alfredo, observa que "O termo alemão para arte, 'kunst', partilha com o inglês 'know', com o latim 'cognosco', e com o grego 'gignosco' (= eu conheço) a raiz 'gno' que indica a idéia geral do saber, teórico ou prático". *Reflexões sobre a arte*. São Paulo: Ática, 1985. p. 27.(Fundamentos).

gar. Mas a segunda concepção não é exatamente a primeira, apenas com sentido trocado? Se na primeira o conhecimento transita do objeto-de-arte para o observador, como quem relata, na segunda o conhecimento vai do observador para o objeto-de-arte, como quem o reconhece. Na primeira a origem está na produção; na segunda está na percepção.

A arte, entre tantas coisas, é uma espécie de comunhão entre duas ou mais pessoas, entre artista e artista(s), entre artista e fruidor(es), entre fruidor e fruidor(es). O que se comunga é alguma forma de beleza que sentimos necessidade de partilhar. Faz-me lembrar a frase de M. Guyau, que entendo tão bem: "Quando sinto a beleza quero ser dois" ². Na comunhão entre o autor e o receptor as faixas de significados são largas, mas nem todos os pontos são comuns. Há, mesmo assim, muita identificação e correspondência entre a ação do artista e a reação do observador. Este, graças à sua criatividade, compreenderá muito mais do que aquele pretendeu com a sua obra. Paralelamente, o artista terá sempre pretendido muito mais do que qualquer observador específico poderia compreender. Isto quer dizer que o percurso do artista não é único. O observador irá descobrir outros. Significa que a percepção e o conhecimento do objeto-de-arte exigem dele qualidades a mais, que bem podem ser chamadas de sensibilidade e educação. A arte, "cosa mentale", está no artista e no observador, que a depositam no objeto. "A experiência recreativa de uma obra de arte depende, portanto, não apenas da sensibilidade natural e do preparo visual dos espectadores, mas também da sua bagagem cultural. Não há espectador totalmente ingênuo", escreveu Erwin Panowsky.

Não há nada no intelecto que não tenha estado antes nos sentidos, afirmavam os filósofos empiristas ingleses dos séculos XVIII e XIX, ao acentuar o papel do sentimento na percepção estética. Diziam eles, no fundo, que o sentir e o conhecer, ou o perceber e o pensar, são inseparáveis. Estavam fazendo uma síntese das duas atividades que, na antiguidade grega apareciam como uma nítida dicotomia entre percepção e razão. "As coisas do intelecto são mais reais do que as do sentido", escreveu Platão em "A República". Os sensorialistas ingleses não concordavam com isso, nem com o prestígio que os autores clássicos do Renascimento davam ao intelecto. Tampouco concordava Geoffrey Scott que os arquitetos do Renascimento prestigiassem realmente o intelecto pois, segundo ele, não fizeram uma arquitetura da razão e sim o que ele definiu como uma "arquitetura do gosto". Mas a visão melhor talvez seja a de R.G. Collingwood: "Não há nenhuma sensação que não seja também pensamento, nenhuma intuição que não seja também juízo, nenhuma volição que não seja também cognição".

É muito antiga a discussão em torno da relação entre a experiência gnosiológica e o prazer estético imediato (sem mediação do intelecto), através do sentimento e das sensações. Trata-se, no fundo, da velha controvérsia razão *versus* emoção, Apolo *versus* Dionísio. Kant procurou a síntese. É verdade que os empiristas ingleses o precederam, mas foi ele quem primeiro afirmou que a percepção estética não vem do conhecimento e sim do sentimento, e que o prazer resultante não é nem puramente sensorial nem intelectual e sim um juízo lógico *a priori*: "Entre a faculdade cognitiva e a faculdade apetitiva situa-se o sentimento do prazer, como a faculdade do juízo entre o entendimento e a razão".

O prazer da percepção e da experiência de um edifício está ligado intimamente à concepção que temos da arquitetura. Não é um prazer imediato justamente porque é trazido por processos de pensamento que dependem da concepção do objeto. A beleza majestosa do castelo de Osaka, no Japão, desvaneceu-se no momento em que, decepcionado, descobri que visitava uma reconstrução recente em concreto armado, servida até por elevadores. Perderam-se os encantos da autenticidade e da antiguidade da construção original. Apesar da imagem apreendida ser muito próxima da original, e ainda magnífica, o fato de ser uma réplica incompetente mudou minha concepção do objeto arquitetônico e, como resultado, o prazer da experiência.

Penso que a arquitetura dá ao observador iniciado, através da compreensão, uma alegria intelectual tão ou mais intensa que o prazer sensorial. Compreender um espaço é, às vezes, mais emocionante do que senti-lo. É um prazer da mesma natureza daquele

(2) GUYAU, M. *L'arte au point de vue sociologique*. Paris, 1890. Citado por BASTIDE, Roger: *Arte e Sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional/EDUSP, 1971. p. 17. A frase original em francês é: "Et quand je vois le beau, je voudrais être deux".

Foto 1

O Castelo de Osaka, no Japão, foi reconstruído em concreto armado. Exterioamente é imagem fiel do edifício original. Destaca o que a arquitetura tem de cenário.

Foto do autor



Foto 2

O edifício do Federal Reserve Bank, em Minneapolis (EUA), projeto do escritório Gunnar Birkets, reflete claramente a solução estrutural adotada.

Fonte: MOORE, C. e ALLEN, G. *Dimension: Space, Shape & Scale in Architecture*. New York, Architectural Record Books, 1976, p. 68.

Foto de Balthazar Korab

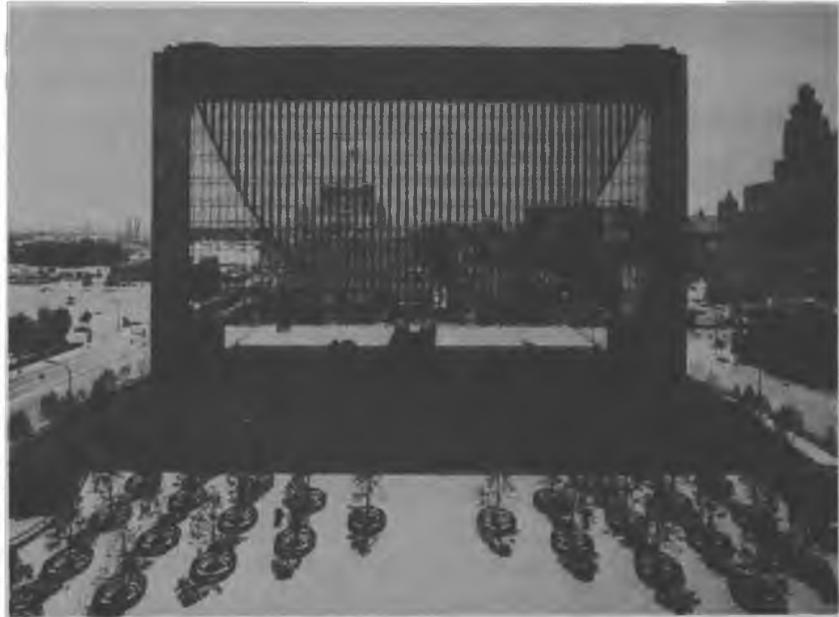


Foto 3

Vestíbulo e escadaria principal da Ópera de Paris, de Charles Garnier, durante a construção (1861 a 1875). Formas e espaços estão bem definidos em uma cantaria quase "brutalista".

Fonte: DREXLER, Arthur. *The Architecture of the École des Beaux-Arts*. Nova York, The Museum of Modern Art, 1977, p. 12.

Foto de Chevojon Frères, Paris



que acompanha a compreensão da explicação científica. Acredito que a satisfação intelectual na arte é a mesma que na ciência. Mas quero deixar claro que a apreciação cognitiva da arquitetura, e do objeto-de-arte em geral, não elimina a maneira sensorial de percebê-la. Usando os conceitos de Charles S. Peirce, diria que não se chega ao conhecimento da terceiridade sem passar pela sensação da primeiridade ³.

É justo argumentar que o prazer da percepção arquitetônica, da forma como descrevo, não é possível ao não-arquiteto, ao observador leigo, àquele que não tem a formação necessária. Certamente a satisfação não está fora do seu alcance, mas está mais longe do que para o conhecedor, para o arquiteto que sabe das dificuldades do projeto e que, principalmente, procura diferenciar a arquitetura daquilo que não passa de construção. (Como se isso fosse fácil) Mas é provável que conhecer ópera enquanto gênero musical faz toda a diferença entre gostar e não gostar de ópera ⁴. Talvez não seja preciso conhecer música para apreciá-la, mas apreciamos muito mais Bach ao descobrir suas estruturas. A satisfação aí é dupla: a da audição e a da descoberta. Não é só a complexidade em forma de sons que nos dá prazer; é também o fato de desvendarmos essa complexidade, que não deixa de existir porque a desvendamos. O sensorial e o intelectual se juntam e se completam de maneira inseparável. É o que vale para a música, neste caso, vale também para a arquitetura.

Geoffrey Scott nega que o conhecimento possa acrescentar algo ao prazer da percepção. Diz que o que percebemos em arquitetura como beleza não é uma questão de demonstração lógica, e que as sensações das formas arquitetônicas "não se modificam por qualquer coisa que venhamos a descobrir intelectualmente sobre as condições complexas e mecânicas que, em uma dada situação, possam contradizer a mensagem aparente das formas". Mas Scott é herdeiro de Locke, Hume, Shaftsbury e dos empiristas ingleses para quem a arte é algo que pertence à esfera do sentimento, e não pode ser julgada por critérios intelectualistas. Para os empiristas (do grego "empeiria" = experiência) o gosto e a imaginação é que determinam os caminhos da arte, em contraposição à crença na força da razão, que prevaleceu no Racionalismo do Século XVII. Os textos e as idéias estéticas de Alberti e de Leonardo da Vinci, talvez os mais importantes do Renascimento, encorajam a ordem, a proporção e a justa medida. Chegam a atribuir à arte tanto um objetivo de conhecimento científico como uma origem puramente intelectual. No início do Renascimento, na época em que Galileu começou a desenvolver o que viria a ser o método científico, Alberti conferiu fundamento científico à pintura, e a arte pretendeu aproximar-se da ciência.

Mediando sujeito e objeto, o conhecimento cria inter-relações e interdependências. Apreciar um objeto-de-arte é, além de sentimento, refletir sobre tudo o que há na forma tal como se apresenta. Não se experiencia uma obra de arquitetura passivamente. A apreciação estética é essencialmente receptiva, o que não quer dizer que seja passiva. Pelo contrário, estamos muito ativos no momento da recepção. É preciso criar sobre o que se está vendo e vivendo, e isso torna intenso o processo de conhecimento e de percepção. É também a razão porque um edifício é percebido de mil maneiras por pessoas diferentes ou, pelo menos, de algumas maneiras diferentes pela mesma pessoa em momentos diversos. Contemplar um edifício exige uma atenção contínua e concentrada. (Mas não tem aquela tensão que – pessoalmente – sinto ao ouvir música em um concerto.) Faz-se muitas perguntas: para que serve? porque foi feito assim? que problemas procurou resolver? como os resolveu? porque resultou ou escolheu esta forma? qual a intenção ao fazer assim? em que condições foi feito? O prazer estético é o prazer de encontrar respostas. A casa Hannah, de Frank Lloyd Wright, mostra como foram resolvidos, em três dimensões, os problemas geométricos da planta de módulos hexagonais. O Centro Cultural Georges Pompidou, na sua complexidade, conta o que é, às vezes de modo velado, às vezes com clareza. Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas. Ao mesmo tempo que dizem, ocultam alguma coisa.

A arquitetura é, usando um termo de Jacob Bronowski, um "artefato expressivo" que nos revela ao mesmo tempo para que e como foi feito, mostra a sua idéia e o seu método, "uma invenção que traz consigo o seu próprio projeto – quando olhamos para ele

(3) O fenômeno psicológico da percepção e do conhecimento foi bem interpretado por Peirce. O filósofo americano tinha uma predileção por divisões triádicas. Valendo-se de uma, explicou que as experiências humanas dão-se em três fases ou categorias. Chamou-as de Primeiro, Segundo e Terceiro, ou primeiridade, secundidade e terceiridade.

Todo fenômeno perceptivo, segundo Peirce, começa com a primeiridade, em que o comportamento do observador o faz ver o que está para ser visto, tal como a coisa se apresenta, livre de circunstâncias modificadoras ou interpretativas. Não há qualquer mediação. Não há preconceitos, não se relaciona com nada, não há limites ou quadro de referência. É uma constatação pura e simples, uma percepção livre, fresca, original, viva, espontânea. Não é um sentimento, e sim uma noção de qualidade ou uma idéia de sentimento. Também não é cognitiva ou representativa, por ser inexplicável. Se fosse, estaria sob uma lei ou classe natural e, portanto, relacionada a outras instâncias da consciência. Perderia, então, sua condição de primeiridade.

Sempre segundo Peirce, se na primeiridade o fenômeno age sobre o observador, na secundidade este é tomado por um estado psicológico de surpresa e choque que faz com que o sentido da ação se inverta. A secundidade só é possível, portanto, se houver primeiridade. Sendo uma reação do observador, exige dele esforço e vontade. É uma espécie de defesa contra o inesperado da ação do fenômeno. Contém, por isso, a noção de resistência. Decorrem dessa reação duas características importantes da secundidade: pertencer ao aqui-e-agora e ser específica, particular.

Se as duas fases anteriores não são cognitivas, a terceiridade é essencialmente conhecimento, conceito e significado. Vale-se do pensamento para chegar a leis. Depende, para existir, da secundidade e da primeiridade, pois o observador chega a ela através dos sentidos, que têm participação ativa nas duas outras fases.

Há uma frase de Le Corbusier que convida uma analogia com esta teoria de Peirce. Relatando seu aprendizado e suas pesquisas sobre arquitetura, quando registrava em desenho as coisas que o interessavam, escreveu: "(...) tudo isso significa primeiro olhar, depois observar e afinal, quem sabe, descobrir (...)".

Nestas palavras Le Corbusier acena para as três fases da percepção, onde "olhar", "observar" e "descobrir" correspondem à primeiridade, à secundidade e à terceiridade peirceanas.

Ver GARDINER, Stephen. *Le Corbusier*. São Paulo: EDUSP, 1977. p. 41 e contra-capas.

(4) GOMBRICH, E. H., muito ao contrário, comenta que "Os apologistas de certos tipos de arte afirmam que nós as apreciaríamos se apenas as compreendêssemos. De modo geral, diria que a seqüência é inversa. Sem primeiro gostar de um jogo, de um estilo, de um gênero, ou de um meio, dificilmente conseguiremos observar suas convenções a ponto de discriminá-los e compreendê-los". *Art and the Social Sciences*. Oxford: Oxford University Press, 1975. p. 51.

vemos, por um lado, a sua utilização e, por outro, a sua feitura, e aumenta a nossa cultura nos dois sentidos”.

Como toda forma de arte, a arquitetura existe para sair de dentro de si, para se mostrar. O edifício quer ser visto e usado. E quer ser conhecido. Não difere, nisso, da pintura e da escultura, do teatro e da literatura. Quer mostrar sua concepção, sua forma construtiva, seus materiais, suas proporções, sua identidade, sua integridade, e tantas outras virtudes. Mesmo querendo exibir-se, porém, a arquitetura não está sempre acessível e pronta para que possamos fru-la ao máximo prazer. É preciso descobri-la imaginativamente a partir das formas concretas que a nossa vista encontra. É preciso desvendar as suas muitas modalidades de beleza. Há que recriar a arquitetura no momento da fruição, usando a imaginação que une a sensação ao conceito. O pensamento alimenta a experiência, de modo a nos conduzir justamente à interpretação adequada. Esta, sim, é particularmente prazerosa.

Entender uma obra de arte é, portanto, o maior dos prazeres estéticos. Conhecê-la é uma satisfação, mesmo que o conhecimento nem sempre possa ser expresso em frases ou pensamentos claros. É a alegria de se sentir co-autor e cúmplice de quem a realizou, de perceber a comunhão, de desvendar os segredos do objeto (frequentemente nem tão secretos), sua complexidade (nem sempre tão complexa) ou simplicidade (em geral resultado de muita elaboração). Fruir, nessa circunstância, é exercer uma ação, ou uma co-ação, que repartimos com o autor. Agrada-nos não só encontrar o que está na obra de arte, como também crescer tudo o que vai por conta de nossa imaginação. Procedendo assim abrimos, com a análise, toda e qualquer obra, por mais fechada que esteja na sua síntese. A experiência nos leva à compreensão, que leva à apreciação, que leva ao prazer.

A arquitetura presta-se bem à recriação. No edifício se entra, se passeia e se vive. Tudo o que é seu muda com o dia e com a noite, com as quatro estações, com o passar do tempo. Variam as luzes, os cheiros, a temperatura e os sons. Tanto na visão externa como interna, percebemos os espaços e passamos com rapidez do todo para o detalhe e de volta ao todo, sem descontinuidade. Os detalhes somam-se no todo, articulam-se como as sílabas de uma palavra, como as palavras de uma sentença, até formarem sentido, soma dos sentidos que o autor lhe deu com os que lhe damos como observadores.

Compreender a obra de arquitetura recriando-a significa, em muitos casos, identificar o problema para o qual o edifício é uma solução. No Federal Reserve Bank, em Minneapolis, EUA, do escritório Gunnar Birkets, os arquitetos projetaram um edifício de escritórios que atendesse à exigência de máximo espaço livre, sem interferência de colunas. O sistema estrutural que possibilitou a solução compõe-se de duas enormes catenárias, lançadas de torres de concreto afastadas de quase 85 metros. Essas catenárias, que aparecem claramente nas fachadas, sustentam as lajes do piso (eliminando colunas) e uma estrutura secundária que recebe a fachada-cortina de vidros espelhados. A forma do edifício é totalmente determinada pela força e clareza do sistema estrutural que, em última análise, visou resolver um problema de flexibilidade de uso. A Scala Regia, de Bernini, no Vaticano, está encravada entre a catedral e o palácio, em um espaço longo, estreito e limitado por paredes convergentes. Bernini, porém, tirou vantagem da dificuldade do problema proposto, projetando um túnel em abóbada marcado por colunas que diminuem de tamanho, exagerando assim a perspectiva e criando um efeito inusitado.

A experiência da arquitetura é algo pessoal, específico, singular, intransferível, justamente porque para o conhecimento concorrem, além da própria concepção que cada um tem da arquitetura, as imagens e sensações que estão na nossa memória. Mas, sendo a experiência tão pessoal, nada tem a ver com a posse do objeto. É, nesse sentido, desinteressada. Importa ao observador um outro tipo de “posse”. Há um sentimento semelhante ao que se tem em relação ao objeto público, à paisagem, à natureza, que podem ser fruídas sempre que estejam ao alcance de nossos olhos. Há uma “posse” virtual e universal, que nos satisfaz apenas porque sabemos que os edifícios

estão lá, em lugares seguros, como monumentos, inalterados como os da Acrópole grega, teoricamente à nossa espera. É o tipo de “posse” de quem conhece uma cidade, que passa a ser sua no momento em que nasce uma intimidade, quando os mistérios e encantos ficam familiares.

Para ser completa a experiência da arquitetura requer, portanto, essa participação ativa. Pede cuidado e atenção. É um ato que exige amor. Faz-se com calma e dedicação. Aperfeiçoa-se com a prática, beneficia-se da memória. É uma atividade com começo, meio e fim; com introdução, desenvolvimento e conclusão. Tem o sabor de um trabalho que se termina com sucesso, de um problema que se resolveu bem, de um jogo em que se empenhou até o final. Tem um ritmo, um padrão e uma estrutura.

A apreciação do espaço arquitetônico é muito particular, porque às vezes ele nos domina, nos envolve, nos integra, nos absorve. Costumo associar o conceito de espaço ao de dimensão, à dimensão do horizonte de Brasília ou do céu estrelado que nos faz sentir protegidos por uma cúpula. Na fruição do espaço a magnitude é um aspecto que conta, porque revela a força do homem na sua capacidade de construir. Macchu Picchu, as pirâmides e os templos do antigo Egito, o Panteon de Roma, as grandes catedrais góticas, Santa Sofia, Santa Maria dei Fiori, os palácios de Florença, a Paris de Haussman, os “canyons” das avenidas de Nova York, são espaços, exteriores e interiores, que emocionam pelas suas dimensões e perspectivas e que, simplesmente por terem sido construídos, aproximam-se do sublime. E nisso está grande parte de sua beleza.

Penso, freqüentemente, que no primeiro ano dos cursos de arquitetura se deveria ensinar os alunos a experienciar os edifícios, vivendo, sentindo, percebendo e conhecendo. De início intuitivamente, a seguir orientados pelos professores, aprenderiam a encontrar as muitas formas com que ela aparece. Descobririam não só a arquitetura declaradamente de primeiro nível – a que está nos livros, a que os professores querem mostrar – como também a mais desconhecida, anônima, mas nem por isso desqualificada. (As descobertas são, a meu ver, a maior fonte de prazer na apreciação da arquitetura. Está nessas descobertas a grande emoção das longas caminhadas pelas ruas de cidades como Paris, Veneza, Florença e Ouro Preto. Ou em cidades menos costumeiras, como Istambul, Hong Kong ou Bombaim.) Os alunos poderiam, desde cedo, aos poucos, formar cada um o *seu* conceito de arquitetura, já que não se consegue defini-la adequadamente. A arquitetura é rica demais para ser amarrada em definições globalizadoras. Na realidade não precisa definir-se. Necessário é, isto sim, senti-la, perceber de que coisas é feita. Mas professores e alunos estão, em geral, mais ansiosos em conhecer e dominar a arquitetura enquanto construção, correndo o risco de abandonar o outro lado, indefinível mas vibrante, que faz dela, mais do que uma profissão, quase um sacerdócio.

O prazer intelectual que resulta da apreciação de um edifício está associado, como já mencionei, a uma concepção da arquitetura. É um prazer mediato, pois entre a realidade do objeto e a percepção do sujeito intervém o conhecimento. O Movimento Moderno ensinou – e nós nos acostumamos – a só aceitar como válida e boa a arquitetura fundada na verdade. Mostrei, anteriormente, minha decepção na visita ao castelo de Osaka. A reconstrução, em concreto armado, da estrutura original de madeira e a substituição de outros materiais da época por técnicas mais modernas, no entanto, provavelmente não decepcionam visitantes tão exigentes quanto fui, ou que não estejam particularmente atentos à fidelidade da reconstrução. Eles são, muito justamente, atraídos pela imagem do edifício, sem dúvida empolgante, com seus magníficos muros de pedras gigantesas ainda intactos. Vale, para eles, o lado forte da arquitetura enquanto cenário.

Descobri recentemente, visitando a Ópera de Paris, de Charles Garnier, que os enormes pares internos de colunas da “Grande Salle” são de madeira (possivelmente até ocas), pintadas, imitando mármore. Esta descoberta, ao contrário da revelação do castelo de Osaka, não me decepcionou. Poderia encontrar explicação para isso nos 30 anos que se passaram entre as duas experiências, anos que certamente mudaram mi-

nha concepção da arquitetura e a maneira de ver as coisas. Poderia também justificar a decepção do primeiro caso pela exagerada expectativa de encontrar um Japão antigo e autêntico, como o que conhecia das páginas do “Tesouro da Juventude” e das revistas de arquitetura que folheava nos tempos de faculdade.

Quanto à Ópera de Paris, já havia visto fotografias do edifício em construção (1861 a 1875). Uma foto do saguão de entrada e escadaria principal, particularmente, me chamou a atenção: as formas e os espaços internos estão perfeitamente delineados em uma cantaria até um pouco “brutalista”, mas executada com grande precisão e detalhe, com todas as saliências e reentrâncias já prontas para receber a decoração final. A Ópera, diferente do castelo, tem no ornamento um cenário. Acima de tudo, porém, não é uma reconstrução. Está na forma original, muito bem conservada, cheia de história, cumprindo sua função. Curiosamente, um dos espetáculos mais fantásticos é a sua própria arquitetura – dramatizada pelo teto da platéia pintado por Chagall – a tal ponto que, encerrada a cena, as pessoas não querem ir embora, e ficam a admirar os espaços, os salões, as perspectivas, as pinturas e esculturas e os candelabros que a ornamentam.

Aprendi que Garnier havia conseguido apenas uma quinta colocação no concurso para escolha do arquiteto e que, numa segunda apresentação dos projetos e reavaliação dos candidatos, ele venceu. Uma das justificativas do júri foi a clareza com que Garnier expressou na forma externa as funções do edifício. A Ópera de Paris é um dos exemplos mais perfeitos do classicismo da École des Beaux-Arts, se bem que já tenha inflexões românticas. Seu esplendor passou a ser modelo para muita arquitetura da época e protótipo de tantos teatros que se construíram mundo afora. Algumas colunas “falsas”, tão “falsas” como os cenários (verdadeiros) das suas representações – mas igualmente dramáticas – não destroem, na minha percepção intelectual, o prazer que a percepção sensível sequer tomaria conhecimento caso eu não fosse examinar tão de perto as tais colunas.

A discussão sobre a verdade, um dos temas centrais da estética, foi reaquecida pelo Pós-modernismo, que abriu uma possibilidade de analisar o conceito de maneira nova, ou pelo menos diferente da visão tradicional do funcionalismo e do Movimento Moderno. Verdade não é palavra que apareça em “Complexity and Contradiction in Architecture”, o livro de Robert Venturi que, publicado em 1966, insinuou caminhos alternativos que acabaram se concretizando em inesperados acontecimentos arquitetônicos. O exame da verdade é, precisamente, um dos objetos dessa forma de conhecimento intelectual a que aqui me referi. Mas é assunto para outra oportunidade.

Referências Bibliográficas

- BRONOWSKI, Jacob. *Arte e conhecimento: ver, imaginar e criar*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. p. 54.
- MAHFOUZ, Naguib. *Para o Nobel Naguib Mahfouz, o maior inimigo da arte é a imitação*. Entrevista publicada no *Jornal Folha de S. Paulo*, 19.10.1988. p. E-1.
- PANOWSKI, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979, p. 36.
- PLATÃO. *A República*. Porto Alegre: Globo, p. 347. Coleção Universidade.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Editado por Hartshorne, Charles e Weiss, Paul. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1965. § 5.370
- SCOTT, Geoffrey. *Arquitetura del Humanismo – un estudio sobre la historia del gusto*. Barcelona: Baral, 1970.
- COLLINGWOOD, R. G. *A Idéia de História*. Lisboa: Presença, p. 239.
- KANT, Emanuel. *Crítica do Julzo*, citado por PASCAL, Georges. *Pensamento de Kant*. Petrópolis: Vozes, 1977. p. 157.
- VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1966.