

MARCO TÚLIO SCARPELLI CABRAL

**A ARQUITETURA COMO TRAGÉDIA DA DOMINAÇÃO DA NATUREZA:
UM ESTUDO A PARTIR DOS ESCRITOS ESTÉTICOS DE T. W. ADORNO**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado
em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Belo Horizonte
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
2002

Dissertação defendida e aprovada, com a nota 95 (noventa e cinco) pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:



Prof. Dr. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte (Orientador) - UFMG



Profa. Dra. Silke Kapp – PUC-MG



Prof. Dr. Verlaine Freitas – UFOP

**Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Universidade Federal de Minas Gerais**

Belo Horizonte, 1º de novembro de 2002.

Dedicatória

Este trabalho é dedicado a meus pais.

Agradecimentos

Ao Professor Rodrigo Duarte, pela orientação e pela boa vontade, que possibilitou que este trabalho fosse concluído, apesar das distâncias.

À Andrea, do Programa de Pós-Graduação, e ao Alessandro, da Seção de Ensino, que deram provas de como o serviço público pode ser eficiente e ágil.

À Angélica, pelo apoio e por tudo o que ela representa.

Sumário

Resumo.....	i
<i>Abstract</i>	ii
Introdução.....	1
I – O conceito de arquitetura.....	7
1.1 – O conceito de arquitetura em diferentes contextos histórico-culturais... 9	
1.1.1 – Arquitetura vernacular.....	9
1.1.2 – Vitruvius.....	14
1.1.3 – Alberti.....	17
1.1.4 – Hegel.....	23
1.2 – O conceito de arquitetura a partir de Adorno.....	35
1.2.1 – Autonomia e heteronomia na arquitetura.....	36
1.2.2 – A questão do funcionalismo.....	41
1.3 – Limites do conceito de arquitetura.....	45
II – Arquitetura e dominação da natureza.....	50
2.1 – Precedentes históricos.....	51
2.2 – Conceitos da natureza e do belo.....	65
2.2.1 – Natureza primeira.....	65
2.2.2 – Natureza segunda.....	66
2.2.3 – O belo natural e o belo artístico.....	68
2.3 – Dominação da natureza.....	71
2.3.1 – Dominação da natureza em geral.....	71
2.3.2 – Dominação estética da natureza.....	74
2.4 – Dominação da natureza na arquitetura.....	76
2.4.1 – A natureza como “material” da arquitetura.....	76
2.4.2 – Dominação da natureza na arquitetura ao longo da história.....	78
III – Arquitetura e tragédia.....	86
3.1 – Introdução.....	86
3.2 – O trágico em Aristóteles.....	89
3.2.1 - Introdução.....	89
3.2.2 – Tópicos da Poética.....	91
3.2.3 – Conflito, razão prática e arquitetura.....	96
3.3 – O trágico em Nietzsche.....	98
3.3.1 - Introdução.....	98
3.3.2 – A Poética e O nascimento da tragédia.....	100
3.3.3 – Tópicos de O Nascimento da tragédia.....	102
3.3.4 – O olhar demiúrgico: Nietzsche interpreta Heráclito.....	108
3.3.5 – O trágico e o olhar demiúrgico na arquitetura.....	110
3.4 – O trágico em Adorno.....	113
3.4.1 – Introdução.....	113
3.4.2 – Adorno e o legado de Aristóteles e Nietzsche.....	114
3.4.3 – Adorno e o trágico no capitalismo avançado.....	116
3.4.4 – Adorno e a crise do trágico na arquitetura moderna.....	119
3.4.5 – Esclarecimento e tragédia.....	124
Conclusão.....	127
Referências Bibliográficas.....	134

Resumo

A tese central deste trabalho é que a arquitetura possui uma dimensão trágica, ligada ao processo de dominação da natureza. Inicialmente, investiga-se o conceito de arquitetura, seu significado histórico e atual, em contraste com os campos da arte e da empiria. Estuda-se a seguir a questão da dominação da natureza e as noções de natureza primeira, natureza segunda e dominação estética da natureza. Na última parte, discute-se a pertinência da categoria do trágico para a análise da dominação da natureza na arquitetura. Conclui-se que a dimensão trágica da arquitetura entra em crise na sociedade industrial avançada, em que o embate com a natureza primeira perde importância com o avanço da técnica e a conversão da esfera social em uma segunda natureza.

Abstract

The main thesis of this study is that architecture has a tragic dimension, related to the domination of nature. The investigation begins by an inquiry into the concept of architecture, its past and present meaning, by contrast with the fields of art and empirical reality. Next, the question of the domination of nature is investigated alongside the concepts of first nature, second nature and aesthetic domination of nature. In the last part, the pertinence of the category of the tragic for the study of architecture is discussed. A conclusion is reached that the tragic dimension of architecture is in crisis in advanced industrial society, where the clash with first nature loses importance with the advancement of technology and the conversion of society into a second nature.

Introdução

Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanentes da sua forma.¹

... a mesma sociedade que desenvolveu vertiginosamente as forças produtivas humanas, mantém-nas presas nas relações de produção que lhes são impostas, deformando os homens, que na verdade são as forças produtivas, segundo a medida dessas relações. Essa contradição fundamental aparece na arquitetura.²

Do esforço de Aristóteles para formular em termos racionais o alcance e a importância da tragédia, até a reflexão adorniana sobre a situação da arte como “antítese social da sociedade”³, passando pela *gnoseologia inferior* de Baumgarten, a estética –e a filosofia da arte em geral– tem sido, ao longo de sua existência, uma disciplina votada a questões difíceis, refratárias ao conceito. Guardadas as proporções, empreende-se neste trabalho esforço análogo, buscando trazer para o plano da racionalidade discursiva um misto de inquietações teóricas, oriundas dos debates atuais da arquitetura, e de experiências antigas e fugidias, que, à moda das *madalenas* de Proust⁴, marcaram de forma durável minha percepção da arquitetura, antes de qualquer treinamento profissional. Trata-se de buscar um fio condutor que relacione vivências pessoais do espaço urbano, na periferia do Ocidente capitalista, a questões universais e prementes da arquitetura do último quartel do século XX.

No quadro dessas experiências remotas, a referência de um espaço urbano quase imemorial, como uma segunda natureza sempre existente, era dada pelas ruas retas de paralelepípedos desgastados do Santo Agostinho, com

¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1982, p. 16.

² ADORNO, Theodor W. "Funktionalismus heute"; in: Adorno, Th. *Ohne Leitbild - Parva Aesthetica*. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1967, p. 121.

³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 19.

⁴ PROUST, Marcel. Du côté de chez Swann. In: *À la recherche du temps perdu*. Paris: Robert Laffont, 1987, p. 59.

suas casas “clássicas” em tons pastéis, seus jardins de pequenas plantas domesticadas e seus quintais acimentados. O novo eram as sinuosas e velozes pistas asfaltadas da Pampulha, com suas casas de tetos planos, seus gramados e palmeiras imperiais, suas piscinas, clubes e domingos ensolarados. Por obra de algum desenrolar histórico inelutável, contudo, essa percepção estava fadada a mudar: as roseiras raquíticas, o pátio de quilar roupa e as janelas de madeira pintada da casa da avó revelaram-se subitamente áridos e obsoletos, relíquias de uma época em que as reminiscências rurais eram ainda fortes, e em que se buscava suprimir qualquer vestígio do ambiente e dos materiais naturais. Os gramados amplos, os jardins geometrizados e as casas de pastilha azul-clara da Pampulha converteram-se em ícones risíveis de uma modernidade ingenuamente triunfante, que supunha possível uma convivência pacífica entre o construído e o natural, lado a lado, ainda que nitidamente separados. A relação honesta com a natureza, vista agora com nostalgia, materializava-se nos jardins “espontâneos” e luxuriantes, e no novo credo de uma arquitetura rústica, de muros de pedra bruta, madeiras aparentes talhadas a machado e telhados “coloniais” que ponteavam de cores terrosas as encostas da Serra do Curral. Em rápida sucessão de eventos, também esse novo em breve tornou-se velho; o imperativo passou a ser uma arquitetura “lúdica”, que “resgatava” e combinava em formas antes impensáveis o repertório compositivo do passado, tratando a história da arquitetura como uma jazida de cujo “conteúdo sedimentado”⁵ o arquiteto poderia dispor livremente. Como nas incontáveis revoluções do coronel Aureliano Buendía⁶, essa trégua mostrou-se igualmente efêmera: os espíritos mais atentos logo se cansaram daqueles lazeres, e lançaram-se à

⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 15.

⁶ GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 103.

tarefa de “desconstruir” a ordem cristalina do modernismo hegemônico, buscando em fontes menos ortodoxas do construtivismo de princípios do século XX uma linguagem que fizesse justiça às múltiplas tensões embutidas na forma arquitetônica, resultantes do processo de modificação do sítio e dos materiais naturais, bem como das contradições internas de uma sociedade cada vez mais complexa e insondável, semelhante a uma segunda natureza.

Trilhando o caminho de Aristóteles e Baumgarten, este trabalho consiste em uma tentativa de depurar esse conjunto de impressões aleatórias, remontando-as aos problemas gerais da arte e da arquitetura. Busca-se evitar nesse esforço explicativo os riscos de uma metafísica da arte que negligencie as condições concretas de produção das obras, bem como de um materialismo simplificador que reduza a complexidade da arte a relações entre “infraestrutura” e “superestrutura”; à moda de Adorno, o relacionamento da arte com as condições históricas concretas é visto sob o prisma de uma dialética de autonomia e heteronomia. Pretende-se mostrar que o principal nexo que conecta e dá sentido à sucessão de formas e fenômenos exposta acima é o processo de dominação da natureza tal como ocorre na arquitetura, e que, em função das tensões e contradições inerentes a esse processo, a beleza da arquitetura reveste-se de um caráter trágico.

Visto em perspectiva histórica, o esforço de criação da beleza constitui uma reação contra os aspectos ameaçadores da realidade; “mediante a criação de uma esfera intocável”, regida por uma lógica própria, busca-se, ainda nos primórdios da história do Ocidente, a “emancipação da angústia perante a totalidade esmagadora e a opacidade da natureza”.⁷ Se a arte adquire sua identi-

⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 66.

dade a partir da progressiva autonomia em relação à realidade externa, esse distanciamento é constantemente ameaçado; os materiais de que o artista se serve são carregados de história, e por essa via penetram no interior das obras as contradições associadas à luta pela autoconservação. No caso da arquitetura, essa questão adquire um grau adicional de complexidade: intervêm na construção da obra tanto os condicionantes inerentes à lei formal, analogamente às demais obras de arte, como as determinações oriundas dos fins práticos. A tensão entre essas duas ordens de fatores cresce com o avanço da espiritualização na arte; se a tendência geral da arte moderna foi no sentido do aprofundamento do caráter crítico das obras diante das contradições da realidade, e da recusa de toda aparência de reconciliação, a condição heterônoma é um obstáculo constante à radicalidade crítica no âmbito da arquitetura. Independentemente das tendências históricas do *métier*, continua a contar-se entre as “funções” da obra arquitetônica a projeção de imagens harmônicas e reconfortantes.⁸ À arquitetura incumbe a dupla tarefa de realizar a reconciliação no plano das imagens e da realidade empírica.

A hipótese deste trabalho é que ela fracassa em ambas empresas, por não poder realizar no plano espacial uma reconciliação que não se efetiva em outros campos da realidade. Como cicatrizes de seu processo de produção, afloram nas obras arquitetônicas as contradições inerentes ao processo de dominação da natureza, bem como aquelas oriundas das relações de dominação no interior da sociedade convertida em segunda natureza. Nesse conflito até hoje inconciliável,⁹ tanto a promessa de felicidade da arte como a promessa

⁸ ADORNO, Theodor W. "Funktionalismus heute". Op. cit., p. 120.

⁹ O aparente contra-senso da expressão “conflito até hoje inconciliável” justifica-se porque, como será visto adiante, enquanto o conflito trágico para Aristóteles e Nietzsche é *necessária-*

de emancipação do esciarcimento são quebradas: se há algo de belo –ou sublime– nessa batalha perdida de antemão, reside aí o caráter trágico da arquitetura.

Para levar a efeito essa investigação da arquitetura como tragédia da dominação da natureza, este trabalho estrutura-se em três capítulos, correspondentes às três noções que se pretende relacionar: a arquitetura, a dominação da natureza e o trágico. No primeiro capítulo, a extensão e o conteúdo do conceito de arquitetura são discutidos em uma perspectiva histórica: são analisadas a arquitetura vernacular e as concepções de Vitruvius, no período romano, de Alberti, no Renascimento, de Hegel, no princípio do século XIX, e de Adorno, no século XX. Especial ênfase é dada à questão da autonomia na arquitetura, que é definidora de seu estatuto, por contraste com as artes “livres” e as demais atividades ligadas à esfera da autoconservação.

No segundo capítulo, são discutidos os conceitos de natureza primeira e natureza segunda, belo natural e belo artístico, bem como a questão da dominação da natureza. É feito um breve apanhado histórico dessas noções, da Grécia clássica à modernidade, seguido de uma análise específica da visão de Adorno. Subseqüentemente, é estudado o processo de dominação da natureza na arquitetura, apontando-se os diferentes desdobramentos históricos e, particularmente, a questão da dominação da natureza primeira e da imersão da arquitetura no jogo de relações de dominação presente na sociedade convertida em segunda natureza.

No terceiro capítulo, discute-se a questão do trágico em Aristóteles, Nietzsche e Adorno, buscando-se estabelecer correlações entre as visões desses

mente inconciliável, porque relacionado à natureza e à condição humanas, para Adorno trata-se de uma realidade histórica, que pode, ao menos hipoteticamente, ser superada.

autores e a arquitetura. Objetiva-se mostrar que, em função da participação da arquitetura tanto na esfera da autoconservação como na da arte, dá-se nela um duplo embate, relacionado aos processos de dominação técnica e estética da natureza. As contradições desse conflito insolúvel, que se arrasta ao longo da história de maneira análoga ao embate entre o herói e o destino no drama ático, põem em jogo ao mesmo tempo a promessa de felicidade da arte e a promessa de emancipação do esclarecimento, e afloram na forma das obras arquitetônicas, dando-lhes um caráter trágico.

I – O conceito de arquitetura

A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem... Determina-se na relação com o que ela não é.¹⁰

Essa afirmação de Adorno talvez seja ainda mais válida no caso da arquitetura, em função de sua posição ambígua, compartilhando questões afeitas ao campo da arte e outras ligadas à sobrevivência material. Em função disso, uma análise do conceito de arquitetura deve, em um primeiro momento, circunscrever seu objeto a um contexto histórico-cultural particular. Em um segundo momento, em cada um desses contextos, o conceito é determinado dos pontos de vista “sistemático” e “espacial”. Entende-se aqui por determinação sistemática a explicitação da abrangência do conceito, a partir de suas fronteiras com os demais gêneros artísticos e com outras modalidades de ocupação do território – agricultura, obras de infra-estrutura etc. – das quais a arquitetura se distingue, entre outras coisas, em função de seu significado para a cultura e a sociedade. Por determinação espacial entende-se aqui a delimitação do conceito de arquitetura por contraste com outros campos da cultura material, como o desenho de mobiliário, na pequena escala, e, na grande escala, os arranjos urbanos e territoriais. Ainda que essas distinções freqüentemente se confundam, a separação é necessária, uma vez que nas diferenciações de ordem sistemática intervêm questões como a autonomia em relação aos fins da autoconservação, que serão indispensáveis ao longo deste estudo.

O escopo deste trabalho restringe-se à arquitetura ocidental, e as referências ocasionalmente feitas a outras tradições culturais têm caráter apenas

¹⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 12-13.

ilustrativo; as questões do trágico e da dominação da natureza, centrais nesta análise, podem assumir forma completamente distinta em outras sociedades, e não serão aqui consideradas. Neste capítulo, serão analisados cinco contextos histórico-culturais distintos, que representam as principais acepções que o conceito assumiu ao longo do tempo: o conceito de arquitetura vernacular, como descrito pela antropologia tanto nas sociedades "primitivas" como nas "complexas"; o conceito de arquitetura na Antigüidade greco-romana, a partir da visão de Vitrúvio; o conceito renascentista, conforme se encontra expresso na obra de Alberti; o conceito vigente no século XIX, em que ganha força a separação entre arquitetura e "construção", consignado na estética de Hegel; o conceito de arquitetura no século XX, tanto a partir da estética de Adorno como de outros autores do período.

A eleição desses autores como representantes do pensamento de suas épocas é sempre passível de críticas; contudo, na impossibilidade de estudo exaustivo, em função do porte deste trabalho, há fortes argumentos em favor dessa escolha. Ainda que o próprio Vitrúvio faça menção a outros tratados de arquitetura na Antigüidade, sua obra é a única que sobreviveu até nossos dias.¹¹ O tratado de Alberti é reconhecido pela grande maioria dos estudiosos do Renascimento como o mais profundo, mais sistemático e mais abrangente de sua época.¹² Da mesma forma, a *Estética* de Hegel é a obra filosófica mais abrangente escrita sobre a arte no século XIX, e reflete de forma exemplar o debate sobre a relação entre a arte em seu processo de autonomização e os demais setores da cultura, bem como as relações entre os diversos gêneros

¹¹ KRUF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Milão: Laterza, 1999, p. 3.

¹² KRUF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 45.

CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 16.

artísticos.¹³ Os escritos de Adorno sobre estética contam-se entre os mais importantes produzidos no século XX; ainda que tenha escrito apenas um pequeno texto sobre arquitetura, além de menções esparsas sobre o tema em outros trabalhos, sua obra constitui acervo insubstituível para a reflexão sobre a arte em geral e suas diferentes modalidades, bem como sobre as relações entre a arte, a sociedade e a dominação da natureza.

Os quatro primeiros contextos histórico-culturais serão analisados de forma mais breve, dentro de uma mesma seção, de forma a introduzir a discussão sobre o conceito de arquitetura no século XX, objeto precípuo deste capítulo. Este último será analisado em seção específica, em que será feita investigação mais detida sobre a situação da arquitetura diante das crescentes autonomia e espiritualização dos demais gêneros artísticos. Na última seção, serão esboçados os limites do conceito de arquitetura, por contraste com os campos vizinhos da arte e da técnica.

1.1 – O conceito de arquitetura em diferentes contextos histórico-culturais

1.1.1 – Arquitetura vernacular

Diferentemente das demais seções, a arquitetura vernacular será analisada em uma perspectiva anacrônica, do ponto de vista das “ciências do espírito” da segunda metade do século XX. Este enfoque diferenciado se impõe, uma vez que a arquitetura vernacular, tradicionalmente, insere-se no conjunto das práticas e representações das sociedades, e carece de um discurso teórico

¹³ A edição utilizada é baseada nas anotações das aulas de Hegel coligidas por H. G. Hotho, publicadas em alemão sob o título *Vorlesungen über die Ästhetik*, literalmente *Preleções sobre a estética*. A tradução portuguesa, contudo, recebeu apenas o título de *Estética*. Os dois termos serão usados indiferentemente ao longo do texto.

subjacente, que defina conceitos e delimite seu campo de atuação.¹⁴

O tema das origens da arquitetura entre os povos "primitivos" é recorrente na literatura desde Vitruvius; segundo este, a arquitetura teria surgido juntamente com a vida em sociedade, a linguagem e o domínio do fogo.¹⁵ No prólogo de seu tratado, *De re aedificatoria*, Alberti sustenta que o abrigo contra as intempéries –o "teto" e as "paredes"– foi a principal "causa" da congregação dos seres humanos em grupos sociais.¹⁶ Também Hegel expõe, no início da seção dedicada à arquitetura, na terceira parte das *Preleções*, sua visão sobre as origens das práticas de construção. Para ele, no período anterior ao advento da arte simbólica, a cabana e o templo –abrigo dos deuses– atenderiam simplesmente a uma "necessidade... exterior à arte", e não constituiriam, nessa acepção, arquitetura.¹⁷ No século XX, especialmente a partir da década de 1960, o tema da arquitetura vernacular, ou arquitetura sem arquitetos, passou a ser abordado de forma sistemática na perspectiva das ciências do espírito, particularmente da antropologia e da psicologia.¹⁸

Rapoport bate-se contra a visão "tradicional" da história e da teoria da arquitetura, que se ocupa apenas de edifícios excepcionais, "de estilo", geralmente produzidos por arquitetos especializados. Para ele, a distinção entre arquitetura e simples construção é destituída de sentido; a grande massa do espaço edificado, tanto rural como urbano, é constituída por edifícios anônimos,

¹⁴ CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Op. cit., p. 16.

¹⁵ VITRÚVIO, Marco. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999, pp. 70-72.

¹⁶ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria) - Prólogo*. Milão: polifilo, 1966, p. 8.

¹⁷ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993, p. 353.

¹⁸ Um marco nesse processo foi a exposição *Architecture without architects*, ocorrida em 1964 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, seguida da publicação de livro de mesmo nome. A este se seguiu o livro de Amos Rapoport, *House Form and Culture*, de 1969, que dá enfoque mais científico ao tema, com fundamentação antropológica.

Cf. RUDOLFSKY, Bernard. *Architecture sans architectes*. Paris: Chêne, 1977, *passim*.

RAPOPORT, Amos. *Vivienda y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972, *passim*.

produzidos pelos próprios usuários, ou por profissionais com baixo grau de especialização. O ambiente urbano e os próprios edifícios “de estilo” somente podem ser compreendidos juntamente com a arquitetura vernacular, pois foram concebidos em um mesmo contexto: trata-se de um “sistema ambiental” único. À medida que avança a divisão social do trabalho, passa-se gradualmente da arquitetura *primitiva*, em que as poucas variedades de edifícios são construídas coletivamente, para a arquitetura *vernácula pré-industrial*, com maior diversidade tipológica e produzida por profissionais especializados, ainda sem a figura do arquiteto, e desta para a arquitetura *moderna e de estilo*, projetada e construída por equipes de especialistas. O autor aponta também a existência, nas sociedades capitalistas avançadas, de formas de arquitetura assemelhadas à vernacular, por vezes referidas como *roadside architecture*.¹⁹

Nold Egenter propõe um enfoque antropológico que divide o estudo da arquitetura em quatro “classes”. A primeira é a *arquitetura subumana*, que abrange as atividades de construção de abrigos entre os primatas superiores, comportamentos aprendidos (e não instintivos, como até recentemente se acreditava) cujo estudo assenta as bases de uma antropologia arquitetônica científica. A segunda classe consiste na *arquitetura semântica*, conjunto de práticas destinadas a marcar o território com símbolos culturais e religiosos de formas variadas, como árvores da vida, dolmens, ídolos. O estudo desses objetos pode auxiliar na compreensão das relações entre religião e comportamento territorial, bem como das origens da experiência estética, da escrita e de preceitos normativos nas comunidades agrárias. A terceira classe, da *arquitetura doméstica*, deve ser interpretada à luz de teorias recentes, que afirmam ser a

EGENTER, Nold. *Architectural anthropology*. Lausanne: Structura Mundi, 1992, pp. 149-51.
¹⁹ RAPOPORT, Amos. *Vivienda y cultura*. Op. cit, pp. 11-19; 172-77.

casa resultado da união de elementos que se originaram separadamente, a partir da arquitetura semântica, tais como *teto, pilastras sagradas, paredes, portões, janelas* etc. A quarta classe, a *arquitetura de assentamentos*, descreve os arranjos dos edifícios entre si, na conformação dos espaços comuns. Acredita-se que os determinantes básicos dessas configurações provenham da arquitetura semântica: signos de leis territoriais tradicionais estabelecidos quando da fundação de povoados permanecem como fortes condicionantes de desenvolvimentos subseqüentes.²⁰

A recusa de uma definição estrita de arquitetura, que reduza seu campo a poucos edifícios excepcionais, “de estilo”, e sua vinculação ao complexo de atividades construtivas que demarcam o *habitat* por meio de signos culturais, têm como conseqüência o alargamento da abrangência do conceito de arquitetura, tanto no sentido sistemático como no sentido físico.

Sob o aspecto espacial, o estudo de outras culturas e mesmo do passado europeu revela exemplos surpreendentes, que demandam um reexame dos limites usuais do conceito de arquitetura. Na pequena escala, há situações limítrofes entre o vestuário, o mobiliário e a arquitetura, como o abrigo noturno – também chamado “saco de dormir” – dos habitantes do vale do rio Sepik, na Nova Guiné, pequena estrutura abobadada feita de colmos, com espaço para apenas uma pessoa deitada.²¹ Na grande escala, intervenções na paisagem em amplas extensões, como os alinhamentos de menires de Carnac, em Morbihan, na Bretanha,²² enquadram-se na categoria “arquitetura semântica” de

²⁰ EGENTER, Nold. *Architectural anthropology*. Op. cit., pp. 149-59.

²¹ RAPOPORT, Amos. *Vivienda y cultura*. Op. cit, p. 161.

²² RUDOFISKY, Bernard. *Architecture sans architectes*. Op. cit., figura 10.

O livro citado foi inicialmente publicado como catálogo de uma exposição. Suas páginas não são numeradas; apenas as figuras, às quais se associa o texto, receberam números. Todas as próximas referências à obra serão feitas na forma acima.

Egenter, uma vez que inserem signos culturais na paisagem natural, carregando-a de sentido. Também a expectativa de que um espaço arquitetônico implique a modificação física do ambiente preexistente pode ser posta em questão; isto é bem ilustrado pelas aldeias de pastores da Zâmbia, em que as cabanas são arranjadas de modo a formar grandes pátios circulares para a congregação do gado. Estes espaços, que em nada diferem da paisagem circundante, adquirem significado totalmente distinto pelo simples fato de estarem confinados.²³ Certas situações implicam a reconsideração da definição dos objetos arquitetônicos como estáticos e perenes. É o caso dos “bairros” de barcos da baía de Sou-chow, em Xangai, e também dos acampamentos de nômades da China ocidental, que eram erguidos segundo ordenamentos rígidos, com grande luxo e cuidado estético.²⁴

Sob o aspecto sistemático, as fronteiras entre a arquitetura e as demais atividades econômicas e culturais podem também ser muito distintas daquelas mais comumente aceitas na atualidade. Em contextos em que não se deu o processo de gradual desencantamento do mundo, descrito por Weber, e a conseqüente autonomização da esfera estética —como ocorreu no Ocidente moderno—²⁵ é freqüente que grande cuidado expressivo seja devotado a atividades e objetos rotineiros.

As sociedades agrícolas modificaram o ambiente com o ferramental disponível em cada estágio de desenvolvimento das forças produtivas; disso resultaram “paisagens culturais” em que o natural e o humano se mesclam para constituir imagens que, aos olhos contemporâneos, aparecem como esquemas

²³ RUDOFISKY, Bernard. *Architecture sans architectes*. Op. cit., figura 133.

²⁴ RUDOFISKY, Bernard. *Architecture sans architectes*. Op. cit., figuras 42 e 45.

²⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 69.

da possibilidade de um relacionamento menos violento com a natureza.²⁶ Com o advento da industrialização, nos séculos XVIII e XIX, cenários desse tipo passaram a ser apreciados esteticamente e tornaram-se fonte de inspiração para o paisagismo europeu. Rudofsky apresenta casos impressionantes de algumas dessas intervenções, como os terraços de pedras nas montanhas das ilhas Canárias, destinadas ao cultivo da vinha; os pergolados de proteção utilizados na cultura de limoeiros em torno do lago Garda, nos Alpes italianos; os elaborados silos de pedra da Galícia, ornados com cruzeiros e carregados de significados religiosos que remontam ao período pré-cristão.²⁷

1.1.2 – Vitruvius

Acredita-se que os dez livros do tratado de Vitruvius, originalmente intitulado *De architectura libri decem*, tenham sido escritos entre os anos 33 e 14 a.C, e os prefácios redigidos em data posterior. A importância do tratado vai muito além de seu valor intrínseco; única obra da Antiguidade a sobreviver até o Renascimento, tornou-se desde então fonte básica de consulta e foi transformado no principal cânone da arquitetura ocidental, balizando todos os debates históricos e teóricos até o século XIX. No prefácio do livro primeiro, o autor declara ter exposto naqueles livros “todos os princípios” de sua “ciência”; no prefácio do livro quarto, revela a intenção de cobrir, de forma integrada, todo o “corpus” da arquitetura.²⁸ Ao longo da obra, Vitruvius mostra-se mais fiel ao segundo desses objetivos que ao primeiro: a exposição dos princípios e as discussões teóricas que a acompanham são pouco sistemáticas e frequentemente

²⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 61.

²⁷ RUDOFSKY, Bernard. *Architecture sans architectes*. Op. cit., figuras 29, 111 e 94.

²⁸ VITRUVIO, Marco. *Da arquitetura*. Op. cit., pp. 49;105.

imprecisas;²⁹ a maior parte do texto é ocupada com grande quantidade de orientações e exemplos práticos de métodos construtivos, tipologias arquitetônicas e regras para ornamentação dos edifícios.

A discussão sobre o campo sistemático da arquitetura, os princípios, conceitos e definições estéticas fundamentais, concentra-se em sua maior parte no primeiro livro. No segundo capítulo são apresentadas as três dimensões básicas da arquitetura: *firmitas*, *utilitas*, *venustas*. *Firmitas* diz respeito à estabilidade ou solidez da construção, tanto do ponto de vista estático como dos materiais de construção. *Utilitas* diz respeito à “disposição correta e sem impedimento do uso dos espaços e sua distribuição vantajosa e adequada entre as regiões de acordo com seu gênero”. *Venustas* diz respeito ao aspecto “acolhedor” e “elegante” dos edifícios, bem como às relações de proporção entre suas partes constituintes.³⁰

A categoria *venustas*, por sua vez, divide-se em seis conceitos mais elementares, para os quais Krufft propõe um agrupamento em três complexos: *Ordinatio (taxis)*, *eurythmia* e *symmetria*, relacionados aos vários aspectos das proporções de um edifício; *dispositio (diathesis)*, relacionado ao projeto artístico do edifício, para o qual são necessários *cogitatio* e *inventio*; *decor* e *distributio (oikonomia)*, referentes ao emprego das ordens arquitetônicas e à relação entre a casa e seu habitante, no que respeita a sua posição social. O conceito de

²⁹ KRUFFT, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 7.

³⁰ Essas noções não encontram correspondência precisa nos conceitos arquitetônicos contemporâneos; na edição brasileira utilizada, eles são traduzidos, respectivamente, por *solidez*, *utilidade* e *beleza*; na edição italiana do livro de Krufft, eles são traduzidos como *stabilità*, *utilità* e *bellezza*. Evitou-se neste trabalho o uso de termos estrangeiros, mas, como os termos latinos são de uso corrente, serão utilizados sem tradução.

Cf. VITRÚVIO, Marco. *Da arquitetura*. Op. cit., p. 57.

KRUFFT, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 9.

distributio comparece também na noção de *utilitas*.³¹

A tríade vitruviana sintetiza o horizonte sistemático da arquitetura, em que intervêm questões técnicas, econômicas, morais e estéticas. A relação entre essas dimensões foi encarada de diferentes maneiras ao longo da história. Na obra de Vitrúvio, esses pólos subordinam-se a uma visão integradora, em que os campos do sagrado, da moral e da estética apresentam profundas implicações mútuas e o belo é visto como reflexo de uma ordem cósmica subjacente. No plano formal, isto se reflete nos cânones que determinam as proporções arquitetônicas ideais, derivadas de relações matemáticas e de proporções do corpo humano que espelhariam essa ordem perfeita. No plano moral e estético, reflete-se na prescrição do aspecto mais conveniente para as edificações —determinado pelos conceitos de *decor* e *distributio*— em função do deus a que se destina o templo ou da posição social do habitante de uma casa: supõe-se uma ordenação hierárquica dos deuses e das pessoas, à qual se deve subordinar a forma arquitetônica.³²

Em função dessa perspectiva totalizante, questões que se tornarão pertinentes a partir do processo de autonomização da esfera estética, sobretudo após o Renascimento, como as relações entre forma e ornamento, essencial e acessório, não fazem sentido para Vitrúvio. Ele entende por *decor* a adequação da forma ao conteúdo, e não a simples ornamentação. A noção aproxima-se do sentido atual de decoro, e diz respeito ao aspecto que deve ter a obra, para que a composição esteja de acordo com os costumes e a conveniência. Assim, o emprego das ordens arquitetônicas é uma questão de *decor*, uma vez que

³¹ Alguns desses conceitos receberam nomes latinos, e foram expressos juntamente com os termos gregos originais; outros foram expressos diretamente em grego. Cf. KRUF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 11-12.

³² VITRÚVIO, Marco. *Da arquitetura*. Op. cit., pp. 56-57.

sua escolha é condicionada não apenas por preocupações estéticas, mas também pelos “conteúdos” e pela “iconologia” da arquitetura. As ordens arquitetônicas, transformadas em cânones no Renascimento, particularmente a partir de Alberti³³, não são tratadas como conceitos individualizados por Vitruvius; elas são tacitamente identificadas com *gêneros*, ao longo de sua obra.³⁴

A ausência de separação clara da esfera estética faz com que a distinção entre obras arquitetônicas e outras obras do engenho humano perca grande parte de seu sentido para Vitruvius. Seu tratado engloba, além das tipologias mais usuais, todo o universo do desenho urbano, assim como pontes, muralhas, aquedutos, captação de água, bombas d’água, moinhos, instrumentos musicais, medidores de distância e máquinas de guerra. O fecho do livro deixa claro esse entendimento:

Desenvolvi neste volume, da forma que me foi possível, o que julguei de maior utilidade a respeito das máquinas e de como executá-las para tempos de paz e de guerra. Nos nove anteriores tratei dos demais assuntos e de suas subdivisões, para que o corpo inteiro da arquitetura tivesse seus membros explicados ao cabo destes dez livros.³⁵

1.1.3 – Alberti

O ponto de vista filosófico e estético de Alberti é influenciado pelo neoplatonismo, por Aristóteles, pela retórica de Cícero e por seus contemporâneos, particularmente Nicolau de Cusa.³⁶ A comparação entre as obras de Alberti e Vitruvius é reveladora do processo de separação das esferas do sagrado, da poesia e do saber, apontada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclare-*

KRUFT, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 12-14.

³³ Como será visto adiante, isto se deve a uma interpretação restrita do tratado de Alberti; ele próprio encarava as ordens não como cânones, mas como modos possíveis – não excludentes – de construir. Cf. KRUFT, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 42.

³⁴ KRUFT, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 13-14.

³⁵ VITRÚVIO, Marco. *Da arquitetura*. Op. cit., p. 245. (itálicos meus)

³⁶ KRUFT, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 35.

*cimento*³⁷: a perspectiva de Alberti é, ao mesmo tempo, mais sistemática, mais profunda e mais cindida que a de Vitrúvio.

Autor de importante obra de filosofia moral, Alberti contrapôs-se com todas suas forças ao processo de crescente compartimentação da cultura que identificava em sua época. Um dos principais eixos de seu pensamento é a tentativa de vinculação das esferas da moral e da estética; a multiplicidade e a fragmentação da experiência deveriam ser superadas pela função “catártica” da arte, que lhe conferiria sua dimensão ética.³⁸ No prefácio de seu tratado sobre arquitetura, Alberti define o papel do arquiteto como de engajamento a serviço da sociedade, e outorga à arquitetura a primazia entre as artes, em função de seu alcance social.³⁹

Esse mesmo movimento do esclarecimento, de segmentação da cultura em distintas esferas, torna a arte um objeto de estudo autônomo e impõe a necessidade de uma reflexão sobre suas funções e princípios. Na primeira metade do século XV, contudo, os artistas têm ainda uma formação em moldes medievais, mais voltada para aptidões práticas que para a reflexão teórica. Em função disso, não é surpreendente que seja Alberti, um humanista cuja formação artística deve-se mais a seus próprios estudos que à influência de qualquer mestre, quem primeiro formula as bases teóricas sistemáticas das artes visuais de sua época, por meio dos tratados *De pictura* (1435), *De re aedificatoria* (1452) e *De statua* (1460?).⁴⁰

Alberti empenha-se em traçar um perfil intelectualizado do arquiteto, distinto daquele do artesão. Fiel a esse espírito, ele distingue as atividades de pro-

³⁷ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985, p. 31.

³⁸ BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, pp. 280-86.

³⁹ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria) - Prólogo*. Op. cit., pp. 1-10.

jeto e de execução como dois momentos diversos da produção da arquitetura. Os dois principais objetos de estudo do arquiteto devem ser a matemática e a pintura. A matemática é indispensável para o correto estudo das proporções. O método da perspectiva científica, responsável por uma das maiores revoluções da história da pintura, é desenvolvido por Alberti a partir dos experimentos empíricos de Brunelleschi e torna-se ferramenta indispensável para o desenvolvimento e representação do pensamento arquitetônico.⁴¹

A postura de Alberti em relação à Antigüidade —e a Vitruvius em particular— é de admiração crítica. Isto fica patente no *De re aedificatoria*: ele toma emprestadas as três categorias fundamentais, *firmitas*, *utilitas* e *venustas*, ao mesmo tempo que faz uso de conceitos estéticos essencialmente distintos, buscando substituir os preceitos empíricos e contingentes do autor romano por princípios gerais e necessários. A tríade vitruviana determina a estruturação do tratado de Alberti, igualmente composto por dez livros: o livro I ocupa-se da definição de projeto; os livros II e III tratam do campo da *firmitas*, ocupando-se de materiais e métodos construtivos; os livros IV e V são dedicados ao conceito de *utilitas*, discorrendo sobre funções e tipologia dos edifícios; os livros VI a IX tratam do conceito de *venustas*, mais especificamente da decoração dos edifícios e das leis da proporção; no livro X são apresentadas conclusões gerais.

Assim como seu predecessor romano, Alberti acredita que a arquitetura tenha sua origem na necessidade de atender a funções básicas, como a proteção contra as intempéries. Dada a grande diversidade da natureza humana, contudo, à medida que as sociedades tornam-se mais complexas, diferentes

⁴⁰ KRUF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 33-35.

⁴¹ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura (De pictura)* I. Campinas: Editora da Unicamp, 1989, pp. 81-92.

KRUF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 44-45.

tipologias edilícias vão sendo criadas para atender a novas funções. A partir de uma compreensão mais abrangente da funcionalidade na arquitetura, o conceito vitruviano de *utilitas* é desdobrado: à função mais elementar do edifício, de simples proteção, corresponde a noção de *necessitas*; outras funções ligadas à conveniência prática situam-se no campo da *oportunitas*; os programas destinados primordialmente ao deleite temporário são descritos pela noção de *voluptas*.⁴²

Diante de uma realidade social complexa e estratificada, Alberti acredita que os edifícios devam refletir a posição das pessoas ou instituições a que servem. Em função disso, as categorias de *utilitas* e *venustas* sofrem interferências mútuas, e aspecto formal do edifício é indissociável de sua função; a grandeza e a ornamentação de uma obra não advêm da livre escolha do arquiteto, mas são condicionadas por fatores sociais e morais.⁴³

Ao tratar da *venustas*, Alberti parte de uma perspectiva neoplatônica para buscar uma ordem subjacente à aparente relatividade do gosto humano, bem como à multiplicidade de formas e elementos presentes na arquitetura: a percepção da beleza provém de uma “faculdade cognoscitiva inata da mente”.⁴⁴ Segundo sua definição clássica, a beleza é “a harmonia (*concinnitas*) entre todos os membros, na unidade da qual fazem parte, fundada sobre uma lei precisa, de modo que não se possa acrescentar, retirar ou modificar nada sem que resulte em prejuízo”.⁴⁵ Seu objetivo é ao mesmo tempo teórico e normativo: formular regras gerais para a beleza observada em objetos naturais e artísticos e propor preceitos para a produção de obras belas.

⁴² ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)* – IV, 1. Op. cit., p. 264.

⁴³ KRUF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 40.

⁴⁴ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)* – IX, 5. Op. cit., p. 812.

⁴⁵ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)* – VI, 2. Op. cit., p. 446.

Seu “método” se baseia em três “leis fundamentais”, oriundas da observação da natureza: *numerus*, *finitio* e *collocatio*. *Numerus* é aqui entendido no sentido de subdivisão, medida e quantidade de partes de um objeto. Assim como os animais têm membros pares, também a “ossatura” estrutural dos edifícios deve-se basear em números pares; por outro lado, as aberturas devem ser em número ímpar, pois assim também ocorre entre os animais. Da mesma forma, os números inteiros, “mais próximos à natureza” (4, 5, 6, 7, 8, 9, 10), são preferíveis aos números irracionais. *Finitio* tem significado próximo à noção moderna de proporção, em sentido lato, e se baseia também em leis naturais imutáveis. Fiel a uma tradição que remonta a Agostinho e Boécio, ele ressalta a coincidência entre as leis de proporção na arquitetura e na música.⁴⁶ *Collocatio* é uma categoria definível empiricamente, ligada a *finitio*, que determina relações posicionais entre os elementos arquitetônicos, bem como a relação entre o edifício e o ambiente. Mantendo a analogia orgânica, ele sustenta que as partes do edifício devem-se arranjar de forma simétrica (no sentido moderno): é uma “lei natural que a parte direita seja em cada elemento igual à esquerda”.⁴⁷

Da interação dessas três leis resulta a *concinnitas* –às vezes traduzida por harmonia– conceito estético chave da teoria arquitetônica albertiana. A beleza (*pulchritudo*) decorre da concepção do edifício em obediência a essas regras: “a beleza é acordo e harmonia das partes em relação a um todo ao qual são ligadas segundo um determinado *numerus*, *finitio* e *collocatio*, como exige

⁴⁶ KRUF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 43. Cf. também nota 39, onde se observa a semelhança entre as séries numéricas adotadas por Alberti e por Nicolau de Cusa. Ao que parece, não se trata de influência de um sobre o outro, mas do uso de fontes comuns.

ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)* – IX, 5. Op. cit., p. 814.

⁴⁷ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)* – IX, 7. Op. cit., p. 838.

a *concinnitas*, a lei fundamental e mais exata da natureza”.⁴⁸

No *De re Aedificatoria*, as ordens arquitetônicas são, pela primeira vez, tratadas de forma individualizada. Segundo ele, as ordens foram “descobertas” a partir da observação da natureza, e têm diferentes aspectos: o dórico, mais “robusto”; o coríntio, mais “sutil e elegante”; o jônico, “intermediário” entre os dois.⁴⁹ Ainda que Alberti seja dos principais responsáveis pela transformação das ordens gregas em cânones compositivos rígidos, ele próprio as encara apenas como “modos possíveis de construir”; a analogia com a multiplicidade fenomênica da natureza impedia qualquer postura dogmática.⁵⁰

Segundo Kruff, o processo de compartimentação do saber, referido acima, manifesta-se de maneira exemplar na concepção albertiana de ornamentação.⁵¹ Esta é apresentada por ele como um momento distinto no processo de concepção da forma do edifício, renunciando a divisão do campo da arquitetura em diferentes especialidades, e, finalmente, a proscrição do ornamento na arquitetura moderna, defendida por Adolf Loos. Em Vitruvius, o *decor* era uma questão de adequação entre forma e conteúdo; não havia uma dissociação clara entre o ornamento e o “corpo” do edifício. Alberti define o ornamento como “uma espécie de beleza auxiliar ou de complemento... enquanto a beleza verdadeira e própria é uma qualidade intrínseca e quase natural que investe toda a estrutura do organismo que chamamos ‘belo’, o ornamento tem o aspecto de um atributo acessório, adicional, antes que natural”.⁵²

Apesar dessa tendência à compartimentação, Alberti tem uma concep-

⁴⁸ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)* – IX, 5. Op. cit., p. 816.

⁴⁹ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)* – IX, 5. Op. cit., p. 816.

⁵⁰ KRUFF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 42.

⁵¹ KRUFF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 40.

⁵² ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)* – VI, 2. Op. cit., p. 448.

ção similar à de Vitruvius no que respeita à abrangência do campo da arquitetura. Seu tratado se ocupa de programas tão diversos como edifícios públicos e privados, desenho urbano, estradas, pontes, portos, obras de saneamento, acampamentos militares, máquinas de guerra, navios, estaleiros, celeiros, estábulos, pombais, tanques para peixes; em suma, todo o universo que seria, sobretudo a partir da virada do século XIX, entendido como o campo da engenharia.

1.1.4 – Hegel

Na perspectiva da *dialética do esclarecimento*, o pensamento tem uma “função separadora”⁵³ que tende a distanciar progressivamente o ser humano de seu objeto de estudo e ao mesmo tempo a dividir esse objeto em suas menores partes constituintes, separando as esferas da ciência, da arte e do sagrado. Desde Alberti, o processo de separação entre essas esferas, apontando para o surgimento da arte burguesa autônoma, passou por momentos decisivos, tanto no plano social como no filosófico. No primeiro caso, particularmente a partir do fim do século XVIII, os artistas passaram a depender cada vez menos de patronos, reportando-se diretamente ao mercado de arte, em processo de estruturação.⁵⁴ No segundo caso, a experiência estética consolida-se como objeto de estudo individualizado a partir de Baumgarten e, sobretudo, a partir da *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant.

Duas questões merecem destaque na estética kantiana: o estudo dos fenômenos estéticos do ponto de vista do sujeito, e não do objeto; o aprofundamento da cisão entre a experiência estética e as demais. Quanto à primeira

Sobre o processo de autonomização do ornamento, cf. KRUF, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Op. cit., p. 43.

⁵³ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 50.

questão, o ponto de partida da análise da experiência estética na perspectiva do sujeito é a investigação do processo cognitivo pelo qual os objetos são apreendidos. Nessa ótica, o prazer estético provém da identificação de uma “ordem”, de uma “unidade de princípios” por trás da multiplicidade fenomênica do mundo, resultante de uma concordância entre a natureza e nossa “faculdade de apreensão”.⁵⁵ Também para Alberti a percepção da beleza origina-se de uma “faculdade cognoscitiva inata da mente”; contudo, em função de sua filiação neoplatônica, ele identifica uma dimensão objetiva no juízo de gosto: o prazer estético provém da presença, nos objetos belos, da “*concinnitas*, a lei fundamental e mais exata da natureza”.⁵⁶ Kant rejeita a existência de qualquer “princípio objetivo de gosto”; para ele, a concordância entre as faculdades cognitivas do sujeito e os objetos exteriores é meramente contingente. Contudo, uma vez que essas faculdades cognitivas são comuns a todos os sujeitos racionais, existe um “princípio subjetivo de gosto”, um “princípio *a priori* da faculdade do juízo”,⁵⁷ que faz com que esses sujeitos necessariamente ajuízem da mesma forma os objetos percebidos. Por isso, os juízos estéticos são ao mesmo tempo subjetivos, universais e necessários.

Fiel à lógica separadora do esclarecimento, Kant tem como um de seus principais projetos intelectuais a delimitação das esferas axiológicas, consignado em suas três críticas, dedicadas às esferas do conhecimento científico, da moral e da faculdade do juízo. No tocante a esta última, um importante fator distintivo dos juízos estéticos puros –reflexivos e *a priori*– em relação aos demais é a questão do interesse. Um objeto causador de prazer pode ser ajuiza-

⁵⁴ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 147.

⁵⁵ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, pp. 30-31.

⁵⁶ ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura (De re aedificatoria)* – IX, 5. Op. cit., pp. 812; 816.

do de quatro maneiras: agradável, bom, belo ou sublime. O primeiro tipo de juízo é associado ao interesse sensual e o segundo ao interesse prático-moral. Somente os dois últimos são juízos reflexivos estéticos, provenientes apenas da representação dos objetos perante as faculdades cognitivas e independentes de qualquer interesse.

No processo cognitivo, as intuições sensíveis são conformadas em esquemas pela faculdade da imaginação, para que a estes a faculdade do entendimento associe conceitos. Na percepção do objeto belo, a coerência percebida na forma é apresentada pela imaginação ao entendimento como a conformidade a um fim; como não há qualquer conceito de fim que relacione estas faculdades a uma regra de conhecimento particular, estabelece-se entre elas um livre jogo, do qual provém o prazer associado ao belo.⁵⁸

Na percepção de um objeto sublime, em um primeiro momento a faculdade da imaginação sofre um abalo diante da magnitude do objeto contemplado, que parece exceder sua capacidade de apreensão. No momento seguinte, esse objeto é abarcado pela idéia da razão do supra-sensível, para a qual ele não é excessivo, mas conforme a fins. Desse jogo de atração e repulsa, envolvendo as faculdades da imaginação e da razão, provém o prazer associado ao sublime.⁵⁹

A filosofia de Hegel, ao mesmo tempo que seria inconcebível sem o legado de Kant, contesta-o frontalmente em muitos pontos. Na introdução da *Fenomenologia do espírito*, ele refuta o projeto das críticas kantianas, de investigação das condições de possibilidade das diferentes modalidades de conhecimento. Para ele, o conhecimento não existe como instrumento separado de

⁵⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Op, cit., p. 132.

⁵⁸ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Op, cit., p. 62.

seu objeto; não faz sentido discutir-se o modo pelo qual se buscará o conhecimento antes de efetivamente buscá-lo. O conhecimento do absoluto deve ser entendido como um processo, a própria *fenomenologia do espírito*. O “medo do erro”, que impede o fluxo desse processo, torna-se “medo da verdade”.⁶⁰

O grande objeto da filosofia de Hegel é o pensamento, não o mundo. Ele toma noções ordinárias da linguagem e as “reconstrói”, transformando-as em conceitos determinados. As relações que se estabelecem entre esses conceitos implicam novas relações, e o processo se põe em movimento até que o sistema se feche como um círculo.

Ele propõe um sistema dividido em três grandes áreas: *lógica*, *natureza* e *espírito*. A *lógica* estabelece as bases metodológicas do pensamento; a *natureza* e o *espírito* descrevem “regiões” determinadas no tempo e no espaço. A arte se encontra na região do *espírito*, juntamente com a religião e a filosofia. A estética se ocupa fundamentalmente das obras de arte, como manifestações do *ideal da beleza*; o belo natural tem importância secundária por não ser produto do *espírito*.

Hegel trabalha com os dois principais conceitos de verdade: como coerência e como correspondência. A *idéia*, princípio de sistematicidade, é a unidade do conceito e da realidade; em consequência, uma teoria sistematicamente coerente deve corresponder à realidade. Tanto a arte como a filosofia são manifestações da *idéia*; a forma filosófica desta categoria é a *idéia de verdade* e a forma artística é o *ideal da beleza*.⁶¹

Por um lado, a autonomia da esfera estética é solapada: o enfoque kan-

⁵⁹ KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Op, cit., p. 104.

⁶⁰ HEGEL, Georg W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 64.

⁶¹ BUNGAY, Stephen. *Beauty and truth: a study of Hegel's aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1987, pp. 1-9.

tiano, centrado na experiência subjetiva, é substituído por uma estética objetiva, que subordina o estético ao extra-estético, fazendo que o belo seja entendido como manifestação da *idéia*.⁶² Por outro lado, a experiência estética adquire nova forma de autonomia, ao se tornar reflexiva: em vez do estudo das condições *a priori* de percepção da forma do objeto, como em Kant, a atenção é dirigida à relação entre forma e conteúdo na obra de arte, entendendo-se por conteúdo a articulação de uma *idéia*, momento do processo de autoconhecimento do *espírito*.⁶³

A estrutura das *Preleções sobre a estética* é reveladora da concepção de Hegel do belo e da arte. A partir de uma perspectiva geral, ele começa por definir o belo como realização da *idéia* de beleza e, portanto, do *ideal*. Em seguida, ele investiga as manifestações do *ideal*, nos diferentes momentos do desenvolvimento do *espírito*, em formas de arte correspondentes a três grandes períodos históricos: *arte simbólica*, *arte clássica* e *arte romântica*. Na parte final do estudo, baseando-se nos sentidos humanos e nas noções de tempo e de espaço, ele propõe um *sistema das artes particulares*, composto por um elenco finito de gêneros artísticos.

Na primeira parte, ele define a *idéia* como a plena realização do conceito. Contudo, a *idéia* não está em um mundo separado: com uma visão próxima à de Aristóteles, ele defende que as *idéias* estão nas coisas. Um objeto correspondente a uma *idéia* é totalmente determinado por seu conceito: a *idéia* primordial para Hegel é o mundo, porque não depende de nada que lhe seja exte-

⁶² Isto se verifica em relação à esfera da moral, dentro da distinção que Kant faz entre o juízo do *bom* e os juízos estéticos *puros*. Em relação ao juízo do *agradável*, relacionado à satisfação de desejos mais tipicamente orgânicos, o posicionamento de Hegel é semelhante ao de Kant: "O objeto de arte... deve ser contemplado... de um modo teórico, nulamente prático, sem nenhuma relação com o desejo e a vontade". Cf. HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 347.

⁶³ A noção de autonomia reflexiva será exposta na próxima seção.

rior. Isto não significa que esteja desprovido de condições, mas que, no tempo, estas são sucessivamente suprassumidas, em um círculo fechado.

Em seguida, ele define o *ideal* como a consubstanciação de uma *idéia* em um indivíduo. Diferentemente de Kant, não se trata aqui de indivíduos imaginários, mas de entidades concretas: uma estátua, por exemplo, é um objeto sensível, mas é ideal em relação a qualquer indivíduo do seu tipo, porque carece de defeitos. Este indivíduo não é apenas representação sensível da *idéia* absoluta, mas a exemplifica, uma vez que é uma totalidade relativamente independente, que suprassume suas condições materiais de produção e cuja forma concorda totalmente com o conteúdo.⁶⁴

Como foi visto, no sistema hegeliano a arte se encontra ao lado da religião e da filosofia, na região do *espírito absoluto*. A arte revela o absoluto por meio do belo: a *idéia* de beleza é para a arte um *ideal* a ser perseguido. “A arte não tem outra missão além de oferecer à percepção sensível o verdadeiro, tal como ele existe no *espírito*, o verdadeiro na sua totalidade, na sua conciliação com o objetivo e o sensível”.⁶⁵

Após haver “reconstruído” o conceito de arte na primeira parte da obra, apresentando o *ideal* como sua determinação universal, Hegel prossegue na determinação da arte em relação à história e aos gêneros artísticos particulares. Nesse procedimento, mesclam-se razões internas ao sistema hegeliano e contingências históricas. Há momentos em que estas duas dimensões se chocam e o raciocínio se torna obscuro e mesmo incoerente, especialmente quando ele tenta construir um sistema das artes exaustivo e necessário, incluindo

⁶⁴ INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, pp. 163-71.

⁶⁵ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 347.

discricionariamente alguns gêneros artísticos e excluindo outros.⁶⁶

Ao situar a arte em relação ao processo de auto-reflexão do *espírito*, ele distingue três momentos, as três formas de arte, em função da relação entre forma e conteúdo. A primeira forma, que corresponde genericamente ao período anterior à Antigüidade greco-romana, é denominada *arte simbólica*. Nesse estágio inicial, os meios são rudimentares: como símbolos, as formas das obras relacionam-se com os conteúdos de maneira não arbitrária, mas tampouco unívoca e necessária, o que faz com que a arte simbólica seja sempre enigmática.

A forma de arte que a sucede é a *arte clássica*, correspondente em linhas gerais ao período das greco-romano. O *espírito* ainda não chegou a um estágio pleno de desenvolvimento e interioridade; permanece “maculado de particularidade e de abstração”. A combinação entre o relativo desenvolvimento dos meios formais e a limitada complexidade do conteúdo possibilita que a forma represente, “de modo perfeito, a *idéia* na forma de uma individualidade espiritual, em completo acordo com a sua corpórea realidade”.⁶⁷

No momento seguinte, da *arte romântica*, basicamente correspondente ao período cristão, a evolução da *idéia* do belo faz com que ela seja concebida como *espírito absoluto*, já não sendo passível de se realizar exteriormente de maneira plena. Na *arte romântica*, em que o conteúdo “exige mais do que lhe poderia dar a representação exterior e corpórea”, a arte se torna “indiferente à

⁶⁶ Um ponto controverso das *Preleções* é a progressão dos momentos universal, particular e individual da arte. Bungay aponta incoerências no raciocínio que levaria, por uma necessidade sistemática, do *ideal* como determinação universal às formas de arte como momento particular e aos gêneros artísticos (arquitetura, escultura, pintura, música, literatura) como momento individual.

Esse debate, contudo, foge ao escopo deste trabalho. Interessa aqui, especificamente, delimitar os conceitos de arte e de arquitetura e discutir sua autonomia/heteronomia no âmbito do *espírito*.

Cf. BUNGAY, Stephen. *Beauty and truth: a study of Hegel's aesthetics*. Op. cit., pp. 89-95.

forma”.⁶⁸

Na terceira e última parte da obra, Hegel discorre sobre as “artes particulares”. Ele tenta estabelecer nexos entre a lógica interna do sistema e as manifestações históricas da arte, de modo a criar um elenco finito e ordenado de gêneros artísticos, relacionados com as formas de arte anteriormente definidas. Tomando como base as noções de tempo e espaço, bem como os sentidos humanos, Hegel propõe um “sistema definido e articulado da arte real e efetiva”, composto por cinco gêneros artísticos, arranjados em ordem crescente de interioridade e decrescente de dimensões espaciais: arquitetura, escultura, pintura, música e poesia. A arquitetura, por razões que serão expostas abaixo, é a arte simbólica por excelência; a escultura é o gênero artístico que melhor encarnou a arte clássica; a pintura e a música são mais características da forma artística romântica; e a poesia encarna igualmente todas as três formas. As demais modalidades artísticas, como a dança, a arte dos jardins e outras, são descritas como “artes incompletas”.⁶⁹

O estudo começa pela arquitetura, por razões de ordem conceitual, mas também porque, “na ordem da existência, ela precede todas as outras artes”. A arquitetura deve ser considerada não a partir de seus primórdios históricos, mas do conceito de arte, onde se devem procurar “suas origens em conformidade com a idéia que fazemos da missão que lhe incumbe”. Essa investigação dos “princípios mais remotos” da arquitetura deve começar por duas tipologias paradigmáticas: a cabana, “habitação do homem”, e o templo, “recinto fechado

⁶⁷ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 173.

⁶⁸ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 173.

⁶⁹ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 350.

A acepção hegeliana de *poesia* engloba a literatura em geral.

para abrigar o deus e a comunidade de seus fiéis”.⁷⁰

O que caracteriza essencialmente a casa, o templo e outras construções é o fato de serem simples meios com vista a uma exteriorização. A cabana, a habitação do deus, pressupõem habitantes, homens, imagens de deuses, etc., para os quais foram edificadas tais construções. Encontramo-nos, portanto, antes de tudo, em presença de uma necessidade, necessidade essa exterior à arte, cuja satisfação racional não interessa a esta, e que por conseguinte não suscita a criação de obras de arte... Mas quando, no seio do utilitarismo arquitetônico, orientado para a satisfação de determinadas necessidades, quer da vida cotidiana, quer da vida religiosa ou política, aparece uma tendência para dar forma a figuras de pronunciada arte e beleza, então encontramos em presença de uma divisão que comporta, por um lado, o homem, o sujeito ou a imagem do deus, como fim essencial, e por outro lado, o envolvimento, o invólucro, dados pela arquitetura a título de meio com vista a este fim.⁷¹

Na arquitetura simbólica, em função do menor domínio dos meios artísticos, a forma do edifício não guarda relação clara com o ocupante a que se destina, seja ele uma pessoa ou um deus. As obras simbólicas, de que as pirâmides egípcias são a manifestação mais acabada, eram “construções que, como obras de estatuária, em vez de buscar o seu significado em um fim ou em uma necessidade exterior, o possuíam em si próprias, na sua total independência, numa maneira plenamente autônoma”. Em função dessa “independência”, a arquitetura simbólica é sempre enigmática, e por isso é o gênero que realiza de maneira mais completa a forma de arte simbólica; nos períodos posteriores, em que a forma dos edifícios passa a guardar relação mais estreita com seu significado, a independência é enfraquecida.⁷²

Na arquitetura clássica, caracterizada por maior maestria artística, a forma do edifício reflete de maneira mais explícita o fim a que se destina. “É este fim que passa doravante a elemento dominador do conjunto da obra, e é ele que determina a sua forma fundamental, a sua estrutura óssea por assim

⁷⁰ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., pp. 352-353.

⁷¹ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 353.

Itálicos no original.

⁷² HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 353.

A rigor, a questão é mais complexa: depois de defender essa idéia, Hegel faz afirmações contraditórias na passagem dedicada à arquitetura clássica. De maneira geral, a tentativa de correlacionar formas e gêneros artísticos introduz contradições ao longo de toda a terceira parte das *Preleções*.

dizer, e não permite nem aos ingredientes materiais, nem à fantasia e à arbitrariedade mostrarem-se independentes, como é o caso da arquitetura simbólica e romântica que, ultrapassando a finalidade, entregam-se a um desregramento de formas, a uma multiplicação infinita de partes”.⁷³

Na arquitetura romântica, cujo “centro característico” é representado pela arquitetura gótica, ocorre um gradual descolamento entre as formas dos edifícios e os fins mais imediatos. As grandes catedrais, obras mais significativas do período, refletem a interioridade do cristianismo por meio da marcada diferença entre o exterior e o interior dos edifícios, bem como pela importância sem precedentes dada a este último. A espiritualidade não pode mais ser representada por qualquer obra de arte: “a devoção cristã comporta também uma elevação para além do infinito, e é essa elevação que confere à casa de Deus o seu verdadeiro caráter. Do fato desta elevação para o infinito a arquitetura recebe uma significação que a afasta do puramente utilitário e que procura realizar com o auxílio das formas arquitetônicas”. Em função disso, Hegel faz uma analogia direta entre os arcos ogivais das basílicas góticas e a experiência religiosa que se desenrola em seu interior: “a característica mais relevante da casa de Deus, no seu conjunto e nas suas partes constitutivas, é a que consiste na sua projeção para o céu e na terminação em recortes curvos ou retos”.⁷⁴

Para os fins deste trabalho, a principal ressalva a ser feita às *Preleções* refere-se à tentativa de Hegel de construir, na terceira parte da obra, um “sistema das artes particulares”, com um elenco finito e linearmente ordenado de gêneros artísticos, e de tentar relacioná-lo com as formas artísticas descritas na segunda parte. Como observa Bungay, esse projeto implica uma confusão

Cf. BUNGAY, Stephen. *Beauty and truth: a study of Hegel's aesthetics*. Op. cit., pp. 89-95.

⁷³ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 371.

entre fatores de ordem histórica e fatores de ordem sistemática, e introduz significativas contradições ao longo do texto. A proposta da terceira parte do livro, de relacionar exemplos empíricos a princípios gerais deve ser encarada menos como reflexão filosófica que como estudo de história e crítica de arte, em que Hegel põe à prova o poder explicativo de sua filosofia da arte.⁷⁵

As questões mais importantes a serem retidas para esta análise são duas. Por um lado, em função da definição da obra de arte como "aparência sensível da *idéia*", seu estudo deve-se centrar na relação entre forma e conteúdo, entendendo a obra de arte como "ao mesmo tempo sistemática e histórica".⁷⁶ Por outro lado, a análise de Hegel sobre a arquitetura, muito representativa do pensamento de sua época, evidencia uma profunda cisão entre as dimensões funcional e estética, ou, na terminologia vitruviana, entre as noções de *utilitas* e *venustas*.

No que diz respeito à primeira questão, ao apresentar o conteúdo da arte como reflexo do espírito de uma época, Hegel afirma a historicidade da arte. Essa idéia exercerá enorme influência tanto sobre os filósofos como sobre os historiadores, críticos de arte e os próprios artistas. A arte, como partícipe do esclarecimento, aprofunda sempre mais sua dimensão reflexiva; esse movimento, que teve conseqüências importantes para a arquitetura, será analisado na próxima seção, à luz do pensamento de Adorno.

A outra questão, referente à cisão entre *utilitas* e *venustas*, fica patente no trecho citado acima, quando Hegel descreve o fim a que se destina um edifício como uma necessidade "exterior à arte". A dimensão artística de uma

⁷⁴ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 384.

⁷⁵ BUNGAY, Stephen. *Beauty and truth: a study of Hegel's aesthetics*. Op. cit., pp. 99.

No que tange à arquitetura, são especialmente interessantes as reflexões sobre a arquitetura gótica, as únicas que Hegel fez com base em experiência própria.

construção é vista como atributo externo, presente apenas em algumas obras exemplares, nas quais se dá forma a “figuras de pronunciada arte e beleza”. Essa cisão, impensável tanto para Vitrúvio como para Alberti, é um desdobramento do movimento do *esclarecimento*, no sentido da separação das esferas da arte, da religião e da ciência, que teve na obra de Kant um de seus grandes marcos.

Segundo Bungay, a compreensão de Hegel da funcionalidade na arquitetura é imprecisa e contraditória; a distinção entre meios e fins, por ele empregada, é problemática na arquitetura, que tem como traço distintivo ser uma arte funcional. Qualquer julgamento estético de um edifício terá como parâmetro o fim a que ele se destina: Hegel admite isto tacitamente, ao fazer uso de categorias funcionais, como a casa e o templo, como os tipos básicos de sua análise. A arquitetura simbólica, que seria um “fim em si mesma”, é logo depois associada a um fim –compartilhado com a arquitetura clássica e a romântica–, de ser um ponto de unificação para a nação, por meio da religião. Também no que tange aos elementos construtivos, ele defende que eles “aparentem” a função que desempenham: as colunas, por exemplo, devem ter proporções que pareçam conformes às cargas que sustentam. Em algumas passagens, a noção de função é desvinculada do efeito estético; em outras, eles se implicam mutuamente.⁷⁷

No terreno da prática e do ensino da arquitetura, a tendência à cisão entre as dimensões da *utilitas* e da *venustas* se manifesta por meio do surgimento de diversas especialidades mais ou menos distanciadas entre si. Pela virada do século XVIII para o XIX, as artes decorativas, o paisagismo, o desenho urbano

⁷⁶ BUNGAY, Stephen. *Beauty and truth: a study of Hegel's aesthetics*. Op. cit., p. 189.

⁷⁷ BUNGAY, Stephen. *Beauty and truth: a study of Hegel's aesthetics*. Op. cit., pp. 101-105.

e a engenharia vão-se estruturando como atividades distintas, com seus respectivos aparatos institucionais –profissionais, escolas, literatura própria. O conceito de arquitetura passa a ser entendido em uma acepção cada vez mais estrita; toma forma a distinção, típica do século XIX, entre arquitetura e construção. Entende-se por arquitetura apenas as construções produzidas com intenções estéticas e devidamente ornamentadas. O ornamento, que em Vitruvius é indissociável da concepção do edifício, e em Alberti começa a ser tratado com algum grau de autonomia, passa a ser concebido como atributo distinto da construção e definidor de seu estatuto arquitetônico. O trecho abaixo, extraído de obra influente da metade do século XIX, atesta com clareza essa visão:

É muito necessário... distinguir entre arquitetura e construção... A construção não se converte em arquitetura simplesmente pela estabilidade do que erige... Assim é que, suponha, ninguém chamaria de arquitetônicas as leis que determinam a altura de um parapeito ou a posição de um baluarte. Porém se ao paramento de pedra deste baluarte se agrega um detalhe desnecessário, como a moldura de um bocel, isto é arquitetura... A arquitetura se ocupa somente daquelas características de um edifício que estejam acima e mais além do seu uso comum.⁷⁸

1.2 – O conceito de arquitetura a partir de Adorno

Em sua extensa obra dedicada à arte e à estética, Adorno escreveu muito pouco sobre arquitetura; assim como ele se recusa a dar uma definição acabada de arte, tampouco se deve esperar uma definição de arquitetura. Este conceito deve ser buscado a partir de suas manifestações históricas e por contraste com os campos vizinhos da arte e da técnica.

Para que seja feito esse contraste, é fundamental posicionar-se a arquitetura dentro da divisão das esferas axiológicas mencionada acima, investigando a relação de autonomia/heteronomia que ela mantém com os campos da ciência, da moral e das práticas sociais. Desse universo de preocupações se

⁷⁸ RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Pamplona: Aguillar, 1963, p. 35. Apud SILVA, Elvan. *Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994, p. 37.

destaca a questão do funcionalismo, que marcou toda a arquitetura do século XX, e cuja análise é necessária à compreensão de seu conceito.

1.2.1 – Autonomia e heteronomia na arquitetura

Para os objetivos deste trabalho, interessa estudar o processo de autonomização da esfera estética a partir do Renascimento, sem que seja necessário fixar com precisão o momento de seu início. A questão já se mostra um problema para Alberti, que se empenha em construir um discurso que vincule a experiência estética a valores morais. A *Crítica da faculdade de julgar*, de Kant, representa um marco nessa evolução, com a desvinculação dos juízos estéticos puros de qualquer espécie de interesse. A argumentação de Hegel, por um lado, busca reconstruir os vínculos entre a esfera estética e fatores extra-estéticos, dentro da dinâmica de seu sistema, mas, por outro lado, aponta o caráter reflexivo da obra de arte como manifestação da *idéia*.

Da proposta kantiana, de juízos estéticos desvinculados de interesses – seja relacionados ao deleite sensível, seja de ordem prático-moral– advém um tipo de autonomia da esfera estética, relacionado a suas condições exteriores, que será aqui denominado autonomia atribuída. Por outro lado, a dimensão reflexiva da obra de arte, defendida por Hegel, tende historicamente a se expandir, dentro da lógica da *dialética do esclarecimento*, dando origem a uma nova modalidade de autonomia, que denominaremos autonomia reflexiva.⁷⁹

A questão da autonomia atribuída deriva da afirmação kantiana da independência dos juízos estéticos puros de qualquer interesse. Ao defender essa posição, Kant pretendeu apontar a especificidade da experiência estética, con-

⁷⁹ Utilizo aqui os conceitos de autonomia reflexiva e autonomia atribuída como foram empregados por Silke Kapp em sua dissertação de mestrado. Cf. KAPP, Silke. *Arte radical e heteronomia*. Belo Horizonte, inédita, 1994, *passim*.

trapondo-se, por um lado, à tradição que subordina os juízos estéticos a valores morais, remontando a Platão, e, por outro, à tradição esposada por Hume, que vincula os juízos a contingências empíricas, como a cultura e o prazer sensível.

Para Adorno, a autonomia da esfera estética é tão essencial quanto problemática. Confrontando a afirmação kantiana com a noção de Freud, segundo a qual a arte é fruto da sublimação do desejo, é forçoso reconhecer que interesse e desinteresse coexistem, dialeticamente, no interior da obra de arte: "Ao que é desprovido de interesse deve juntar-se a sombra do interesse mais feroz, se pretende ser mais do que simples indiferença; muitas coisas provam que a dignidade das obras de arte depende da grandeza do interesse a que são arrancadas".⁸⁰

O desinteresse funciona como uma idéia reguladora, para a qual as obras de arte apontam, não obstante nunca se verificar empiricamente. A situação da arquitetura é diversa: ainda que a distinção entre arte "aplicada" e arte "livre" deva ser problematizada e encarada dialeticamente, há uma distância irreduzível entre estas. Na produção das obras arquitetônicas, há um momento de autonomia, em que as determinações do material condicionam a forma da obra, independentemente das funções a que esta se destina. Mas esse momento se insere em um todo maior, em que comparecem necessariamente as três dimensões da tríade vitruviana, ligadas à técnica construtiva, à funcionalidade e ao prazer estético: "a arquitetura de fato não é apenas autônoma, mas ao mesmo tempo atada a funções", razão pela qual não pode "simplesmente negar os homens, tais como são, embora ela deva também fazê-lo enquanto

⁸⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 22.

autônoma”.⁸¹

Assim, a ausência de autonomia atribuída fez com que a arquitetura se-
guisse trajetória própria, semelhante à dos demais gêneros artísticos em perío-
dos anteriores, operando historicamente em um “modo racional análogo ao das
artes que mais tarde se afastam ou são afastadas da práxis social”.⁸²

O que aqui denominamos autonomia reflexiva deriva da estética hegel-
iana, que vê o belo e a arte como veículos de reflexão do *espírito*: “O belo é a
idéia concebida como unidade imediata do conceito e da realidade quando esta
unidade se apresenta na sua manifestação real e sensível”.⁸³

Dentro do sistema hegeliano, arte, religião e filosofia fazem parte do *es-
pírito absoluto* e revelam a natureza do mundo por meio da intuição sensível
(*Anschauung*), da representação (*Vorstellung*) e do conceito, respectivamente.
Hegel vê nessas três modalidades de revelação do Absoluto um processo evo-
lutivo, o que faz com que a arte tenda historicamente a ser superada pela reli-
gião e pela filosofia como formas de acesso à verdade.

Adorno incorpora essa visão da arte como veículo do *espírito*, mas rejei-
ta a tese de sua superação histórica. Ele desmente o esquema evolutivo de
Hegel por meio de uma crítica radical à forma de racionalidade vigente. Histori-
camente, a racionalidade frustra suas promessas e tende a se circunscrever a
um aparato instrumental que pretende enquadrar toda a realidade no formalis-
mo lógico, e paga como preço “a subordinação obediente da razão ao imedia-
tamente dado”. O conhecimento renuncia a toda ambição de compreender o
sentido social, histórico e humano subjacente ao dado factual, e “o pensamento
transforma-se na mera tautologia”. A racionalidade, reduzida a sua dimensão

⁸¹ ADORNO, Theodor W. “Funktionalismus heute”. Op. cit., p. 121.

⁸² KAPP, Silke. *Arte radical e heteronomia*. Op. cit., p. 35.

instrumental, converte-se em discurso de legitimação e perpetuação do existente, e aproxima-se do mito, cujas figuras descrevem sempre uma ordem imutável: “o processo cíclico, o destino, a dominação do mundo”.⁸⁴

Na *Fenomenologia do espírito* e, em geral, no conjunto de sua obra, Hegel descreve o desenrolar do *espírito* sob uma ótica otimista, apontando para o progresso constante da liberdade; Adorno, na *Dialética do esclarecimento*, encarrega-se de desautorizar esse otimismo. Ao mesmo tempo, precisamente por encarar a questão sob uma perspectiva dialética, o filósofo frankfurtiano percebe não apenas os descaminhos do esclarecimento, mas também seu potencial libertador: “todo progresso da civilização tem renovado, ao mesmo tempo, a dominação e a perspectiva de seu abrandamento”.⁸⁵

Paralelamente aos descaminhos do conceito, a arte tende historicamente a assumir um papel crítico que incorpora esse potencial libertador, habilitando-se como um modo alternativo de racionalidade. Por meio da “*mimesis*, a afinidade não-conceitual do produto subjetivo com o seu outro, com o não estabelecido”, a arte converte-se em uma forma conhecimento apta a captar o “resto” que escapa ao conceito.⁸⁶

O resto em questão são as contradições da sociedade reificada, o sofrimento, que o conceito somente consegue descrever tornando-o “mudo e sem conseqüências”. Somente a arte está apta a “satisfazer a reflexão hegeliana”, e mostrar a verdade em sua concretude. Diferentemente do conceito, que somente pode reproduzir o sofrimento literalmente, pacificando-o, a arte nova, por meio de sua negatividade, identifica-se mimeticamente com a infelicidade, com

⁸³ HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 72.

⁸⁴ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 38-39.

⁸⁵ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 50.

⁸⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 69.

o recalcado, e empresta-lhe voz.⁸⁷

Em função dessa dinâmica histórica, a reflexão do *espírito* na arte, em vez de ser superada, como previa Hegel, tende a se fortalecer sempre mais. Por meio da "reflexão da racionalidade mimética nas obras, ou seja, da passagem do seu em-si a um para-si", a arte moderna adquire uma nova forma de autonomia, oriunda dessa "espiritualização intra-estética", que aqui denominamos autonomia reflexiva.⁸⁸

Na arte moderna, essa dimensão crítica se manifesta por meio da recusa às formas reconfortantes, à aparência de reconciliação. Na arquitetura, isso resulta em uma disciplina cada vez mais severa, em uma busca da essência que levará, historicamente, ao funcionalismo.

Também nesse caso a situação da arquitetura é distinta daquela dos demais gêneros artísticos. Nestes, em que comparecem as duas formas de autonomia referidas, a dimensão crítica desenvolve-se em toda sua radicalidade, apontando para a negatividade e a busca do repugnante.

Igualmente na arquitetura comparece a autonomia reflexiva, que se manifesta na recusa do ornamento e da fantasia, na economia de meios e na busca do essencial.⁸⁹ Em função da ausência de autonomia atribuída, contudo, essa reflexão nunca poderá se manifestar, no plano formal, com a mesma radicalidade. A arquitetura não pode, sem negar tudo que seu conceito representou historicamente, ignorar as heteronomias oriundas de interesses ligados ao desejo, à moral e à técnica. Essa contradição acompanhou toda a trajetória da arquitetura no século XX, motivando o surgimento e também a crise do funcionalismo.

⁸⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 31.

⁸⁸ KAPP, Silke. *Arte radical e heteronomia*. Op. cit., pp. 28, 36.

1.2.2 – A questão do funcionalismo

O advento do capitalismo industrial, especialmente no século XIX, esteve associado a longo período de experimentação de novas linguagens e técnicas construtivas. Ao final desse período, as reflexões sobre as dimensões da tríade vitruviana convergiram, nos círculos artísticos mais avançados, em uma visão da arquitetura que é bem espelhada pelo pensamento de dois grandes nomes da geração que precedeu o apogeu da arquitetura moderna: Louis Sullivan (1856-1924) e Adolf Loos (1870-1933).

O funcionalismo, como qualquer tendência identificável na história da arte, é uma abstração resultante de interpretação *a posteriori* da obra de um conjunto de artistas, conscientes ou não de sua mútua semelhança. Não se pretende aqui estudar exaustivamente essa tendência, mas apenas avaliar suas implicações para a compreensão do conceito de arquitetura no século XX. As três questões básicas a serem analisadas são as noções de função, ornamento e imaginação na arquitetura moderna.

A célebre afirmação de Sullivan, de que “a *forma* expressa (ou segue) a *função*”⁹⁰, propõe um encadeamento causal entre estas duas noções, o qual, se tomado em conjunto com uma acepção reducionista de função, praticamente implica a proscrição do ornamento e da imaginação na arquitetura, advogada apaixonadamente por Loos.⁹¹

O aforismo de Sullivan, sintético e atraente como uma frase publicitária,

⁸⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 46.

⁹⁰ Sullivan, apaixonado pela biologia, concebeu o vínculo entre forma e função por analogia com processos orgânicos. Sua afirmação tornou-se um mote universal da arquitetura moderna, e foi empregada em contextos muito diferentes daqueles por ele pretendidos. Neste estudo, interessa mais esta concepção estereotipada do que as verdadeiras intenções que o autor possa ter tido. Cf. SULLIVAN, Louis. *Autobiografia de uma ideia*. Buenos Aires: Infinito, 1961, p. 207. (Itálicos meus)

⁹¹ LOOS, Adolf. *Ornamento y delito*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972, pp. 43-50.

mascara algumas das principais contradições da arquitetura moderna. Três são os problemas básicos: supõe-se um encadeamento causal e unívoco ligando a forma à função; a noção de função é tomada como variável independente, da qual decorreria a forma; a noção de função é empregada de maneira a-dialética, negligenciando as contradições que carrega.

Quanto à primeira questão, a história da arquitetura ilustra abundantemente o fato de que uma mesma função pode ser atendida por diversas formas. Não há uma vinculação necessária e unívoca entre estas duas noções: a ligação entre forma e função é contingente, e somente pode ser determinada *a posteriori*. Destituída de sua pretensão de universalidade *a priori*, a afirmação de Sullivan deve ser encarada não como uma chave explicativa teórica, mas como uma ferramenta para a crítica da arquitetura, aplicável caso a caso.⁹²

Quanto à segunda questão, ao se encarar a função como variável independente, vêm à tona as mesmas contradições já apontadas no estudo de Hegel sobre a arquitetura: contrariamente à linearidade pretendida no aforismo, forma e função implicam-se mutuamente. Já foi visto, na discussão sobre Alberti, que é uma função inerente à forma de um edifício veicular valores, associados às pessoas ou instituições a que se destina, quer se trate de valores religiosos, no caso de um templo, ou, em situações mais prosaicas, a imagem institucional de uma empresa.

A terceira questão levantada pelo aforismo de Sullivan, referente à noção de função, deve ser abordada sob dois aspectos: por um lado, não são óbvias as funções práticas a que servem as obras arquitetônicas; por outro, além das funções práticas, os elementos constitutivos de uma obra desempe-

⁹² SCRUTON, Roger. *A estética da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1979, pp. 47-49.

nam funções intra-estéticas, no âmbito de sua lei formal, tanto na arquitetura como nas artes não utilitárias.

O primeiro aspecto implica a própria relação entre a arquitetura e o conjunto da vida social. A sociedade capitalista desenvolveu vertiginosamente as forças produtivas humanas e ao mesmo tempo manteve-as presas a relações de produção que frustraram todas as promessas de emancipação associadas à modernidade. Para gerir essas contradições, a cultura é administrada de forma a dirigir as escolhas individuais e coletivas, criando e suprimindo necessidades de forma a garantir a reprodução do sistema. Nesse contexto, as noções de utilidade e função são profundamente subvertidas: "O momento ilusório na funcionalidade como fim em si mesma revela-se à mais simples reflexão social. Funcional, aqui e agora, seria apenas o que é na sociedade presente. Mas a essa são essenciais as irracionalidades, aquilo que Marx chamou suas '*faux frais*'; pois, no seu interior e apesar de todo o planejamento parcial, o processo social continua a decorrer sem planejamento, irracionalmente".⁹³

Nos edifícios e ambientes urbanos modernos, de maneira até mais direta que nas obras de arte, os antagonismos sociais encontram ressonância em problemas formais: ora refletem as escolhas de sujeitos deformados pela sociedade reificada; ora dão concretude no espaço urbano a uma ordem contraditória.⁹⁴ As causas da propalada brutalidade e aridez dessas cidades situam-se além da prática dos arquitetos, e somente no âmbito da sociedade podem ser enfrentadas:

⁹³ ADORNO, Theodor W. "Funktionalismus heute". Op. cit., p. 120; 109.

⁹⁴ Esse tema será discutido mais detidamente no próximo capítulo, na análise da relação entre o espaço urbano e a sociedade entendida como segunda natureza.

Sobre a relação entre os antagonismos sociais e a forma artística, cf. ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 16.

Uma vez que o certo seria a utilidade em prol dos homens, libertada de sua dominação e exploração, nada é esteticamente mais insuportável do que a forma atual da utilidade, subjugada pelo seu oposto e deformada por ele até a essência. A *raison d'être* de toda arte autônoma, desde os primórdios da era burguesa reside no fato de que somente o inútil responde por aquilo que o útil seria um *cia*: o uso feliz, o contato com as coisas para além da antítese de utilidade e inutilidade.⁹⁵

Quanto ao segundo aspecto, a noção kantiana de finalidade sem fim consigna o fato de que as partes constituintes de uma obra desempenham funções no contexto de sua lei formal, independentemente da destinação da obra; assim, a “pergunta pelo funcionalismo não coincide com a pergunta pela função prática”.⁹⁶ O discernimento entre o necessário e o supérfluo é determinado pela função de cada elemento na construção da forma; o que não tem função é não apenas supérfluo, mas pernicioso.

Em vista dos problemas da funcionalidade na arquitetura, a condenação de Loos do ornamento e da imaginação necessita ser qualificada. Em momentos de ruptura com a tradição, como o advento da arte moderna, elementos antes tidos como necessários tornam-se supérfluos à luz de uma nova linguagem: esse “funcionalismo” das obras não utilitárias é fartamente ilustrado na história da arte.

Paralelamente a essa dinâmica geral da arte, no percurso histórico da arquitetura, de Vitruvius a Hegel, o ornamento adquiriu identidade cada vez mais forte, como elemento exterior, acrescentado ao “corpo” do edifício. No surgimento da arquitetura moderna, a busca de uma nova linguagem esteve intimamente vinculada ao discurso funcionalista, e o ornamento, associado ao repertório tradicional, foi combatido não apenas por sua falta de função prática, mas por ter-se tornado supérfluo no âmbito da nova linguagem.

Assim como no caso do ornamento, também a crítica de Loos à imagi-

⁹⁵ ADORNO, Theodor W. “Funktionalismus heute”. Op. cit., p. 123.

⁹⁶ ADORNO, Theodor W. “Funktionalismus heute”. Op. cit., p. 106.

nação na arquitetura deve ser revista: o verdadeiro significado do conceito de imaginação situa-se além das opiniões correntes, seja da “divinização amadorística”, seja da “condenação pragmática”. Como foi visto acima, não há vínculo unívoco e necessário entre formas e funções, pois “mesmo as formas utilitárias mais puras se alimentam de representações como transparência e simplicidade formais, oriundas da experiência artística; nenhuma forma é inteiramente extraída de sua função”. É a imaginação, não como “*creatio ex nihilo*”, mas como habilidade de articular a historicidade dos materiais e das formas em uma linguagem coerente, que preside, em última instância, à criação das formas arquitetônicas.⁹⁷

1.3 – Limites do conceito de arquitetura

O ato de definir um conceito necessariamente envolve alguma medida de arbitrariedade. Nas seções anteriores, foram descritas diferentes acepções do conceito de arquitetura ao longo da história, sob os aspectos sistemático e espacial. A partir dessas análises, a arquitetura é definida, para os objetivos deste trabalho, como *o campo da cultura material destinado à produção do habitat humano, da escala do mobiliário à do agenciamento territorial*.

Essa definição tem caráter funcional: buscou-se determinar um objeto de estudo que abarque um universo amplo, dotado de continuidade e coerência, que se preste às análises desenvolvidas nos próximos capítulos, quando se investigará a relação de dominação que se estabelece entre a arquitetura e a natureza e, especificamente, o caráter trágico dessa relação. Não se pretende que essa definição seja exaustiva, nem que seja a única possível.

Sob o aspecto espacial, ficou evidente nas discussões anteriores que as

⁹⁷ ADORNO, Theodor W. “Funktionalismus heute”. Op. cit., p. 117; 107.

fronteiras da arquitetura, no que diz respeito à escala, ao caráter fixo ou móvel, permanente ou transitório, são sempre tênues. A definição ampla aqui proposta encontra respaldo em inúmeros exemplos históricos; restringindo a análise ao século XX, podem-se citar propostas de arquitetos para itens de mobiliário, como no caso da Bauhaus, de desenho urbano, como a *Ville Radieuse* de Corbusier, de planejamento territorial, como o projeto *Broadacre* de Wright, de estruturas móveis, como o *Teatro del Mondo* de Rossi, e transitórias, como a *Instant City* do grupo Archigram.

Sob o aspecto sistemático, o caráter utilitário singulariza a arquitetura no contexto das artes: como veículo de reflexão do *espírito*, comunga com as demais artes a autonomia reflexiva; atada a funções, distingue-se por não dispor de autonomia atribuída. As contradições inerentes a essa posição precária, entre a arte e a empiria, tendem historicamente a se acentuar. Com a modernidade, a dimensão crítica da arte desenvolve-se em duas direções: o primado da construção, que submete o legado da tradição a uma radical reelaboração; a denúncia das contradições sociais por meio do ideal do negro e da recusa de qualquer “aparência de reconciliação”.⁹⁸

Por meio da construção, busca-se fundar em bases sólidas, universais e necessárias, a linguagem nova com que se pretende substituir o legado tradicional. A funcionalidade faz da arquitetura o paradigma desse projeto.⁹⁹ Por outro lado, o caráter heterônomo da arquitetura impede que esta incorpore o ideal do negro em toda sua radicalidade. A experimentação estética na arquitetura relaciona-se dialeticamente com o desejo do usuário; negligenciá-lo implica uma concepção simplista da arquitetura, que substitui a subjetividade por

⁹⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 46.

⁹⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 58-59.

uma pretensa necessidade objetiva de caráter opressor.¹⁰⁰

A definição aqui proposta é incompatível com a distinção entre arquitetura –dotada de estatuto artístico– e construção, empregada por autores como Hegel e Ruskin. A arquitetura possui uma dimensão estética irreduzível, presente mesmo onde não é intencionada. Contudo, na concepção adotada neste trabalho, essa dimensão transcende a oposição entre utilitário e não utilitário, e não tem como “correlato evidente” a arte.¹⁰¹ A mencionada distinção, válida para outros tipos de análise, não se presta aos objetivos deste estudo, pois leva a uma definição muito mais estrita da arquitetura, que exclui a maior parte dos edifícios e ambientes urbanos de outras culturas e períodos históricos. Exclui também grande parte da esfera do agenciamento urbano e territorial, uma vez que as cidades e paisagens culturais são, na maioria das vezes, resultantes da combinação aleatória do trabalho de grande quantidade de indivíduos ao longo do tempo, sem qualquer ambição artística.

Em função do estatuto heterônomo da arquitetura, situam-se em uma posição limítrofe obras de arte que configuram ambientes em escala humana, mas não se destinam à conformação de um espaço habitável, tais como cenários, instalações ambientais e as intervenções na paisagem conhecidas como *land art*.

Apesar da recente notoriedade, a questão não é nova na arquitetura. Ao discutir as fronteiras entre a arquitetura e a escultura, Hegel falava do “caráter arquitetônico” que assumiam as esfinges egípcias, ao serem posicionadas ao longo de vias monumentais.¹⁰² No período barroco, a decoração interior das igrejas, integrando obras de pintura e escultura em ambientes de grande efeito

¹⁰⁰ ADORNO, Theodor W. “Funktionalismus heute”. Op. cit., p. 121.

¹⁰¹ ADORNO, Theodor W. “Funktionalismus heute”. Op. cit., p. 127.

cênico, situava-se em posição igualmente limitrofe. Com a crise da arquitetura moderna, a questão voltou ao primeiro plano, quando surgiram experimentos espaciais que se situam na fronteira entre a arquitetura e a cenografia, como a *Strada Novissima* da bienal de Veneza de 1980, composta por uma rua emoldurada por fachadas de edifícios imaginários.

A determinação exaustiva desses limites foge ao escopo deste trabalho; para os objetivos aqui buscados, basta a constatação empírica de que objetos desse tipo, quando passam a integrar o *habitat* humano, tornam-se arquitetura, independentemente da intenção de seus autores. Cabe ressaltar, além disso, que a tentativa de impingir em obras arquitetônicas reflexões críticas pertinentes em outros gêneros artísticos, mas que desconsiderem o caráter heterônomo da arquitetura, implica o risco de essas obras não serem compreendidas, ou simplesmente de resultarem em má arquitetura, fruto de uma visão simplificadora do *métier*.¹⁰³

Por razões semelhantes, também a distinção entre arquitetura e ornamentação é aqui desconsiderada. Além de o ornamento desempenhar papel não negligenciável na construção dos ambientes, a discussão sobre o funcionalismo tornou evidente que a distinção entre necessário e supérfluo na arquitetura assenta-se sobre premissas frágeis. Com alguma dose de sarcasmo, Venturi logrou demonstrar que mesmo os grandes palácios do Renascimento podem ser descritos como “galpões decorados”.¹⁰⁴

No pólo oposto, componentes da paisagem urbana destituídos de intenções expressivas declaradas, como pontes e vias públicas, são igualmente tra-

¹⁰² HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Op. cit., p. 361.

¹⁰³ Nessa acepção, esculturas e pinturas murais postas em ambientes urbanos passam a ser, ao mesmo tempo, arquitetura.

¹⁰⁴ VENTURI, Robert. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, MIT Press, 1978, pp. 106-07.

tados como arquitetura. Com sua linguagem funcional, esses elementos têm sua carga de historicidade: "difícilmente há alguma forma prática que, ao lado da sua adequação ao uso, não seja também símbolo". De resto, é freqüente que objetos originalmente utilitários transformem-se, ao envelhecerem, em ornamentos.¹⁰⁵

¹⁰⁵ ADORNO, Theodor W. "Funktionalismus heute". Op. cit., p. 111-12.

II – Arquitetura e dominação da natureza

Tomando-se por base a definição de arquitetura exposta anteriormente, pretende-se investigar neste capítulo o processo de dominação da natureza tal como ocorre nessa modalidade artística. Por um lado, em função de a obra arquitetônica servir a fins práticos, esse processo assemelha-se à dominação técnica da natureza, tal como ocorre na esfera da auto-conservação; por outro, em função do momento de autonomia da obra, tem lugar igualmente um processo de dominação estética da natureza, uma "síntese não violenta do disperso",¹⁰⁶ similar à que ocorre na arte em geral.

A fruição de uma obra de arte é indissociável da tradição em que ela se insere; no caso da arquitetura, além desse "contexto cultural", a compreensão das obras é também inseparável da consideração do contexto físico em que elas se inserem. Assim como é intuitivo que uma árvore seja representada assentada no solo, a "idéia" de um edifício ou de uma cidade não pode ser desvinculada do local no qual se erguem. Em uma relação de figura e fundo, o artefato arquitetônico contrasta com seu entorno, aparecendo como fruto de atos de vontade, individuais ou coletivos, que interferem na paisagem.

Fruto das relações do ser humano com o meio circundante, a história da arquitetura ocidental pode ser vista, na perspectiva da *dialética do esclarecimento*, como o processo pelo qual a sociedade simultaneamente conhece e domina o ambiente natural, adaptando-o a suas necessidades materiais e simbólicas. Definida negativamente como o ambiente físico e simbólico que circunda o objeto arquitetônico, essa natureza a ser dominada é sempre mediada

¹⁰⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 165.

historicamente, situando-se em algum lugar entre as idéias reguladoras de natureza primeira e natureza segunda –as quais serão discutidas abaixo.

A análise do processo de dominação da natureza, desenvolvida neste capítulo, é dividida em quatro partes. Na primeira seção, de caráter introdutório, é feito um esboço dos antecedentes filosóficos e históricos da questão da dominação da natureza. Nas seções seguintes, a questão é discutida a partir do pensamento de Adorno: na segunda seção, são discutidas as noções de natureza primeira, natureza segunda, belo natural e belo artístico; na terceira seção, é investigada a questão da dominação da natureza em geral, e da dominação estética da natureza, em particular; na quarta seção, é analisada a questão da dominação da natureza na arquitetura.

2.1 – Precedentes históricos

Na Grécia clássica, os pressupostos da questão da dominação da natureza vão-se delineando gradualmente. Na filosofia, o processo de objetivação da idéia de natureza começa a tomar forma com Platão, a partir de uma visão mitológica, na qual a noção de natureza é entremeada por questões morais e religiosas.

Em função dessa concepção ainda mesclada, não se pode falar de dominação da natureza nos termos que a questão assume no período moderno. Paralelamente à tentativa de influenciar os eventos exteriores, segundo Marcuse, tem início a luta pelo controle das pulsões internas, por meio da “conquista (...) das faculdades ‘mais baixas’ do indivíduo: suas faculdades sensoriais e apetitivas”.¹⁰⁷

Transposto para o campo social e político, esse impulso controlador de-

semboca na visão da justiça como meio de organização da *polis*, contraposta à simples vontade do mais forte. A ordem de coisas que então se funda tem como pressuposto uma aceção da natureza humana que divide as pessoas segundo tipos diversos, aos quais corresponderiam posições e funções predefinidas na sociedade.¹⁰⁸

Descrevendo o mundo da natureza como “um mundo de coisas que se movem por si próprias”,¹⁰⁹ Aristóteles avança na tendência de objetivação do conceito de natureza, desvincilhando-o gradualmente das implicações morais presentes no pensamento de seu predecessor. Contudo, essa separação não se dá, ainda, em grau suficiente para que se possa falar de dominação da natureza, no sentido que esta assumirá no período moderno.

A visão “desinteressada” da natureza, que Aristóteles apresenta pela primeira vez na história, tem dois sentidos distintos. Por um lado, desvincula a natureza das paixões e juízos morais que ainda a impregnavam na filosofia platônica. Por outro, é igualmente desinteressada por se prestar a um método de pensamento teórico, diferentemente dos outros dois existentes em sua concepção, a saber, aquele destinado ao produzir, e aquele destinado ao agir.

Essa aceção da natureza como objeto de contemplação intelectual desinteressada, “teórica”, contrasta com o que Adorno viria a chamar a racionalidade instrumental moderna, que pretende explicá-la, prevê-la e transformá-la. A esse uso *produtivo* das faculdades mentais, Aristóteles reserva um papel subalterno, indigno de tal objeto. Desvinculada que foi de implicações normativas, não pode a natureza, muito menos, ser objeto de um método vinculado ao “a-

¹⁰⁷ MARCUSE, Herbert. *Eros and civilization: A philosophical inquiry into Freud*. Boston, Beacon Press, 1987, p. 110.

¹⁰⁸ PLATÃO. *República*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976, p. 198.

¹⁰⁹ COLLINGWOOD, R. G. *A idéia da natureza*. Lisboa: Presença, s.d., p. 119.

gir”, que tem na obra do Estagirita um significado próximo ao da razão prática kantiana. Dessa forma, é estranho ao pensamento de Aristóteles o emprego da racionalidade a serviço da dominação da natureza.¹¹⁰

Aristóteles vê, de forma semelhante a Platão, um fundo primitivo no ser humano, que o aproxima dos demais entes naturais. O domínio dessa “parte irracional” seria a função precípua da formação ética do indivíduo, como explicitado na *Ética a Nicômaco*. Esse domínio da natureza interna é desenvolvido cotidianamente, de maneira análoga à aprendizagem de uma arte ou ofício. Aqui não se confundem, contudo, as dimensões do produzir e do agir, à qual pertence a ética. Antes, trata-se de uma característica comum a ambos os métodos de pensamento.¹¹¹

No mundo grego, em resumo, não se verificam dois pressupostos da questão da dominação da natureza, que somente se consolidam a partir do Renascimento: uma visão objetiva e plenamente desenvolvida da natureza; o emprego da racionalidade como instrumento para compreensão e dominação das forças naturais. A partir do século XV, essas questões se fazem presentes nos vários campos; nas ciências naturais, figuras como Da Vinci, Copérnico e Galileu articulam de maneira inaudita o conhecimento teórico e a técnica, no intuito de investigar e controlar os fenômenos naturais.

No âmbito da arquitetura, a técnica da perspectiva revela-se uma ferramenta poderosa para a prefiguração e concepção dos objetos arquitetônicos. No terreno da reflexão teórica, os escritos sobre arquitetura legados pelo período clássico grego e romano, particularmente Vitruvius¹¹², são essencialmente

¹¹⁰ DUARTE, Rodrigo A. P. *Mimesis e racionalidade*. São Paulo: Loyola, 1993, p. 19.

¹¹¹ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: ARISTÓTELES. *Os pensadores – Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 137.

¹¹² VITRÚVIO, Marco. *Da arquitetura*. Op. cit.

manuais práticos, em que não são empreendidas generalizações significativas; a tradição dos grandes tratados inaugura-se efetivamente com Alberti, quando o arquiteto se arroga, pela primeira vez, a tarefa de investigar teoricamente o processo de ocupação do espaço natural e urbano, como condição prévia à elaboração de qualquer projeto de intervenção.¹¹³

Na origem do pensamento filosófico moderno sobre a natureza destacam-se Bacon e Descartes, em cujas obras se percebe, pela primeira vez, um tipo novo de relação utilitária e dominadora com a natureza. O filósofo inglês manifesta indecisão entre as visões de mundo moderna e medieval, ao mesmo tempo criticando duramente a escolástica e retomando certas concepções aristotélicas. Falta-lhe ainda uma visão mecanicista plenamente desenvolvida, evidenciada pelo não reconhecimento do exato alcance das recentes contribuições à física aportadas pela matemática, relegada por ele a mero ramo da metafísica.¹¹⁴ Em outras passagens, ele atribui à natureza "uma força espontânea e totalizante", ainda incompatível com a racionalidade dominadora da natureza que viria a se consolidar a seguir.¹¹⁵

A questão da causalidade, contudo, é aquela em que Bacon se destaca mais radicalmente da tradição filosófica anterior, contemplativa, e aponta para uma concepção moderna da ciência dominadora da natureza. No que tange ao esquema aristotélico das quatro causas, ele remete as causas formal e final ao terreno da metafísica, associando a última mais à natureza humana que ao Universo. Ele denuncia igualmente a concepção clássica do conhecimento como prazer contemplativo, ressaltando a necessidade de sua vinculação a fins

¹¹³ CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Op. cit., p. 16.

¹¹⁴ COLLINGWOOD, R. G. *A idéia da natureza*. Op. cit., p. 148.

¹¹⁵ ANDRADE, José A. R. Vida e obra. In: BACON, Francis. *Os Pensadores - Bacon*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 11.

práticos, a serviço do desenvolvimento das ciências. Esse questionamento das finalidades do saber enriquece seu legado de uma dimensão reflexiva ausente na maioria de seus contemporâneos.¹¹⁶

Apesar de ser grande admirador de Aristóteles, Bacon o contradiz ao defender uma sólida base empírica para as ciências, que deveriam evitar o erro aproximando-se dos particulares. Essa tomada de partido permeia toda sua filosofia, com constantes críticas às correntes metafísicas que se apegam a abstrações de preferência aos dados da experiência. A ciência teria como tarefa investigar em profundidade a natureza, para que as “artes” pudessem operar melhoramentos sobre ela. Muito esclarecedora de sua concepção é a célebre afirmação de que “a natureza não se vence, senão quando se lhe obedece”.¹¹⁷ Na questão da dominação da natureza interna, contudo, seu pensamento se avizinha daquele de Platão e Aristóteles, visto que sua ética apresenta elementos repressivos similares.¹¹⁸

Em Descartes, percebe-se já a plena assimilação da ciência natural moderna, a serviço de uma visão de mundo dominadora. No âmbito do dualismo espírito/matéria por ele proposto, a última encontra-se subordinada à *res cogitans*, em função de seu estatuto precário, confrontado com a certeza e a clareza do espírito, fundamentado que é pelo *cogito*.¹¹⁹ Tal esquema está na base de uma explícita teoria do domínio da natureza, a qual afirma que “conhecendo a força e as ações do fogo, da água, do ar (...) poderíamos empregá-los da mesma maneira em todos os usos para os quais são próprios, e assim nos tor-

¹¹⁶ ANDRADE, José A. R. Vida e obra. In: BACON, Francis. *Os Pensadores - Bacon*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 11.

¹¹⁷ BACON, Francis. *Novum Organum: Livro I, Aforismo III*. In: BACON, Francis. *Os Pensadores - Bacon*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 33.

¹¹⁸ DUARTE, Rodrigo A. P. *Mimesis e racionalidade*. Op. cit, p. 35.

nar como que senhores e possuidores da natureza".¹²⁰

No filósofo francês, repete-se o esquema dos anteriores, segundo o qual a ética é vista como domínio da natureza interna. Ele chega a vislumbrar a completa mediação da conduta humana pela razão, mas admite a impraticabilidade de tal objetivo de forma imediata. Como remédio, propõe uma "moral provisória", marcadamente repressiva, que lança mão de preceitos simples de manutenção do *status quo*, entre os quais "obedecer às leis e aos costumes de meu país", "ser o mais firme e o mais resoluto possível em minhas ações", e "procurar sempre antes vencer a mim próprio do que à fortuna, e de antes modificar os meus desejos do que a ordem do mundo".¹²¹

Uma vez assente o mecanicismo como fundamento de todo conhecimento sobre a natureza, no momento seguinte começam a aflorar problemas que apontam para a insuficiência da causalidade mecânica como chave explicativa geral para a filosofia da natureza. Schelling se destaca nesse cenário, ao ressaltar especialmente as limitações do modelo vigente para a abordagem de fenômenos ligados à vida. Em *Introdução a: idéias para uma filosofia da natureza*, ele ressalta o caráter autônomo dos processos orgânicos, nos quais "a organização produz-se a si mesma, nasce de si mesma", o que torna inaplicáveis as relações de causa e efeito que fundamentam o mecanicismo. A solução para o impasse estaria em um novo enfoque da natureza, que levasse em conta seu caráter produtivo, e a tomasse não apenas como objeto, mas também como sujeito ativo.¹²²

¹¹⁹ DESCARTES, René. Discurso do método. In: DESCARTES, René. *Os Pensadores - Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 92.

¹²⁰ DESCARTES, René. Discurso do método. Op. cit, p. 116.

¹²¹ DESCARTES, René. Discurso do método. Op. cit, pp. 83-86.

¹²² SCHELLING, Wilhelm J. S. "Idées pour une philosophie de la nature" (Introduction à l'étude de cette science). In: SCHELLING, Wilhelm J. S. *Essais*. Paris: Aubier, 1946, p. 72.

Por razões similares, ele critica o Kant da *Crítica da razão pura* por ter, em sua filosofia da natureza, privilegiado a física em detrimento da química e da biologia. Ele aponta a inadequação do esquema –oriundo da dinâmica clássica newtoniana– das duas forças opostas entre si para a explicação de todas as diferenças de qualidade e quantidade nos objetos naturais.

Schelling diverge de Fichte quanto ao papel atribuído à natureza: ele critica a definição fichtiana da natureza “em negativo”, como “não-eu”, por reduzir seu objeto a algo morto, fantasmagórico. Isto se deveria à ênfase de Fichte em questões éticas e sócio-históricas, relegando os demais temas ao segundo plano. A consequência disso seria a visão da natureza apenas como objeto de uso, uma concepção que Schelling chamou de “teológico-econômica”. Em outro ponto de controvérsia entre os filósofos, Schelling sustenta que, na intuição intelectual, tanto o sujeito como o objeto são pressupostos, e que um não pode derivar do outro, pois a condição para que o sujeito constate a existência do mundo é que ele próprio exista, o que somente é possível em um mundo preexistente.¹²³

Dessa forma, diferentemente dos autores por ele criticados, Schelling estabelece como eixo de sua filosofia da natureza a concepção desta como autônoma e infinitamente produtiva: somente sob determinadas condições ela é, mas sempre ela *devém*. Essa mudança de ênfase, se por um lado reabilita seu objeto, desvalorizado que fora pelo mecanicismo, por outro esbarra em certas insuficiências de seu pensamento, nomeadamente no que se refere à questão da dominação da natureza, para cuja crítica falta uma filosofia da his-

¹²³ Compare-se essa questão com a crítica de Adorno à ontologia fundamental de Heidegger, mencionada na seção 2.2.1.

tória mais completa.¹²⁴

Essa questão é satisfatoriamente tematizada em Hegel, cuja filosofia fornece os devidos elementos para a investigação das conexões entre a natureza e a história. Na *Filosofia do direito*, ele expõe uma concepção da “existência natural da pessoa” que inclui tanto a parcela natural do indivíduo como seu entorno imediato, e que fundamenta a possibilidade da propriedade de coisas naturais, necessárias à manutenção física do indivíduo.¹²⁵

Hegel tem concepção parecida com a de Aristóteles no tocante à formação moral do sujeito a partir da dominação da natureza interna: a moralidade subjetiva se forma a partir da prevalência do livre arbítrio sobre a “vontade natural” e os “instintos”.¹²⁶

Esse encadeamento já sugere a filiação de Hegel à tradição predominante da filosofia ocidental no tocante à dominação da natureza, tanto interna como externa. Essa relação é dialética, todavia, visto que o ser humano depende desse mundo preexistente ao mesmo tempo que deve transcendê-lo para se afirmar plenamente. A crença no ser humano como mestre da natureza é abraçada de forma enfática, a ponto de se menosprezar tudo aquilo que não é cultura, que não *é-para-si*. Essa natureza precária é suprassumida pelo *espírito* em sua forma mais imediata, a “arte”.¹²⁷

Vista como caos desprovido de vontade, a natureza só adquire valor quando se torna *para-nós* por intermédio da atividade ordenadora humana. Assim, não há qualquer crítica a possíveis excessos dessa ação¹²⁸: a técnica é

¹²⁴ DUARTE, Rodrigo A. P. *Mimesis e racionalidade*. Op. cit., p. 40.

¹²⁵ HEGEL, Georg W. F. *Princípios da Filosofia do Direito*. Op. cit., p. 64.

¹²⁶ HEGEL, Georg W. F. *Princípios da Filosofia do Direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, pp. 128-129.

¹²⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 91.

¹²⁸ HEGEL, Georg W. F. *Princípios da Filosofia do Direito*. Op. cit., pp. 58-59.

vista, em um primeiro momento, como libertadora. Curiosamente, entretanto, Hegel antecipa Marx ao criticar certos aspectos da divisão social do trabalho, ocasionados pela revolução industrial, que levam à excessiva especialização, transformando as tarefas em algo mecânico e desespiritualizado. As mazelas se prolongam através da “concentração das riquezas”, que levam à “dependência” das classes ligadas ao trabalho, bem como sua “incapacidade para sentir e exercer outras faculdades, sobretudo as que se referem às vantagens espirituais da sociedade civil”.¹²⁹

Em Marx, na relação do ser humano com a natureza intervêm dois aspectos importantes: o processo de trabalho e a maquinaria. Quanto ao primeiro, Marx se aproxima de Hegel ao ressaltar que, ao modificar a natureza exterior, o ser humano modifica ao mesmo tempo sua natureza interna. O processo de trabalho consiste em três momentos: a atividade, o objeto, e o meio de trabalho. A atividade humana se aproxima da animal pelo fato de ser determinada por suas características corpóreas; distingue-se dela, todavia, por ser prefigurada mentalmente antes de ser posta em prática. O objeto de trabalho é aquilo sobre o que a atividade se processa, podendo ser um objeto semi-elaborado, um simples objeto natural destacado do meio circundante ou, mesmo, o próprio mundo, nos modos de produção mais primitivos, em que se extrai diretamente do ambiente os itens necessários à sobrevivência. O meio de trabalho, por sua vez, é aquilo que se põe entre a pessoa e o objeto, podendo ser uma ferramenta ou a própria terra, no caso da agricultura. O resultado do processo de trabalho é um valor de uso, que poderá ser algo passível de consumo imediato ou

¹²⁹ HEGEL, Georg W. F. *Princípios da Filosofia do Direito*. Op. cit., p. 208.

objeto de trabalho em processo ulterior.¹³⁰

A maquinaria é a culminância de um processo evolutivo que remonta à cooperação simples, na qual já se verifica, em pequeno grau, algum efeito multiplicador sobre a produção. A divisão social do trabalho, indispensável à produção industrial mecanizada, tem sua origem ainda no processo produtivo artesanal. O refinamento técnico do artesanato demanda, igualmente, o aperfeiçoamento das ferramentas de trabalho, que são fatores determinantes do desenvolvimento da maquinaria. O elemento novo que a viabiliza é a máquina a vapor, que aciona, por meio de algum mecanismo de transmissão, as máquinas-instrumento, derivadas da manufatura. Entre os efeitos imediatos do advento da maquinaria, destacam-se: o grande aumento da produção; o largo emprego de mulheres e crianças, em função da menor necessidade de força física; o surgimento de tarefas repetitivas sem qualquer interesse; a substituição de parte do contingente de trabalhadores por máquinas. Paradoxalmente, este último efeito ocasiona o aumento da jornada de trabalho, pois a remuneração do capital investido nos equipamentos deve provir da mais-valia produzida por um número menor de empregados. O custo do maquinário deve, assim, ser comparado àquele da mão-de-obra dispensada, e não ao das antigas ferramentas.

Somente nesse estágio da mecanização, que possibilita a grande indústria, é definitivamente superada a ciência anterior, e o ser humano se converte plenamente em mestre e possuidor da natureza. A necessidade de controlar as forças naturais, por meio da astúcia da razão, é decisiva no advento da industrialização. O conhecimento das leis naturais é apenas um ardil a serviço da

¹³⁰ MARX, Karl. *O capital* Vol. 1, T. 1. In: *Os economistas: Marx*. São Paulo: Nova Cultural, 1988, pp. 142-147.

dominação: a natureza perde sua autonomia e se torna objeto *para* o ser humano, que só a conhece plenamente à medida que domina seu processo de produção.¹³¹

A análise marxiana denota certa simpatia pelo potencial emancipatório da tecnologia, ao mesmo tempo que mostra seu lado perverso, com o aprofundamento da exploração do trabalho. Dentro do horizonte de preocupações de sua época, Marx avança algumas reflexões sobre as conseqüências da atividade humana sobre o meio natural; ele vai além de Hegel ao apontar não apenas os efeitos nefastos da industrialização sobre as pessoas, mas também seu impacto sobre o meio natural, que perturbaria “o metabolismo entre o homem e a terra”.¹³² Seria, contudo, um anacronismo exagerar o alcance ecológico de seu pensamento: a despeito da importância atribuída à filosofia da história, falta-lhe ainda uma *dialética do esclarecimento*, que identifique na racionalidade instrumental um desdobramento perverso do projeto iluminista.

A questão da ética como domínio da natureza interna assume, em Marx, forma inversa à dos autores anteriores: em vez do autocontrole a serviço da manutenção do *status quo*, tem-se uma espécie de “ética prometéica”, que visa a subverter o estado vigente, com vistas à construção de uma ordem solidária.¹³³

Uma forma nova de crítica à racionalidade dominadora da natureza aparece em *O nascimento da tragédia*, de Nietzsche, antecipando muitas das questões que serão levantadas por Adorno/Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. Segundo essa interpretação, as limitações da racionalidade tornam-

¹³¹ MARX, Karl. O capital Vol. 1, T. 1. Op. cit., pp. 254-276.

MARX, Karl. O capital Vol. 1, T. 2. In: *Os economistas: Marx*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, pp. 7-60.

¹³² MARX, Karl. O capital Vol. 1, T. 2. Op. cit., p. 101.

se evidentes quando esta é levada a suas últimas conseqüências, como em Kant e Schopenhauer: a crença na "sondabilidade de natureza", implícita em toda ciência a partir de Sócrates, supõe uma confusão entre a aparência fenomenal e a "realidade única e suprema".¹³⁴ Para viver segundo os preceitos da ciência dominadora da natureza e acreditar na possibilidade de "correção do mundo pelo saber", o ser humano civilizado empobrece radicalmente sua experiência e aprisiona-se em "um círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis".¹³⁵

Nietzsche dá um enfoque metafísico à relação entre o ser humano e a natureza, centrando sua análise no processo de individuação, pelo qual as criaturas particulares vêm ao mundo a partir do Uno-primordial, associado à natureza. Essa separação tem algo de sacrílego, e os seres particulares despendem suas melhores energias batendo-se contra o destino que eventualmente os refundirá à unidade original: Sócrates representa o paradigma do indivíduo que vence o temor à morte por meio da ciência que tudo explica e fundamenta, fazendo "aparecer a existência como compreensível e, portanto, justificada". Antecipando uma questão central na *Dialética do esclarecimento*, Nietzsche mostra que, onde falham os argumentos racionais, a ciência recorre livremente ao mito, que se torna sua conseqüência necessária e mesmo seu propósito.¹³⁶

A tragédia ática constitui, para Nietzsche, um meio privilegiado de representação do embate entre o indivíduo civilizado e a natureza. Na música que emana do coro de sátiros, seres naturais fictícios, a civilização é "suspensa" [*aufgehoben*]; na experiência da tragédia, esvaem-se as fronteiras entre as criaturas particulares e sobrevém um "sentimento de unidade" que reconduz o ser

¹³³ DUARTE, Rodrigo A. P. *Mimesis e racionalidade*. Op. cit., p. 55.

¹³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, pp. 104; 111.

¹³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 108.

humano “ao coração da natureza”. O prazer associado à contemplação da obra trágica provém desse retorno à unidade primordial, imune às “vicissitudes da história dos povos”: o indivíduo experimenta o “consolo metafísico” ao sentir-se irmanado com essa matriz natural perene, subsistente “por trás de toda civilização”.¹³⁷

A reflexão nietzscheana tem a virtude de apontar as contradições internas da racionalidade dominadora da natureza, bem como o retorno do esclarecimento ao mito; ao mesmo tempo, seu enfoque metafísico, centrado no conflito entre o indivíduo e o Uno-primordial, não propicia uma análise aprofundada das condições materiais subjacentes ao processo de dominação técnica da natureza, e às relações de dominação no interior da sociedade, a qual, como se verá adiante, acaba por converter-se em uma segunda natureza. Para a análise da arquitetura tal como pretendida neste capítulo, faz-se necessária uma perspectiva que contemple essas duas dimensões, articulando os legados de Marx e de Nietzsche em uma discussão sobre as dimensões técnica, social e estética do processo de dominação da natureza; uma perspectiva desse tipo faz-se presente na obra de Adorno, particularmente na *Dialética do esclarecimento* e na *Teoria estética*, e será explorada em maior detalhe nas seções subseqüentes.

No âmbito das “ciências do espírito”, segundo Foucault, opera-se a partir do fim do século XVIII uma “redistribuição geral da episteme”, com o aparecimento do ser humano, individual e socialmente, como objeto de estudo da ciência empírica. Com a expansão do capitalismo industrial e as transformações sociais e políticas a ele associadas, surge a necessidade de novas formas de

¹³⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 94.

¹³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 55.

conhecimento, aptas a fundamentar a ação política: o modo de vida da sociedade industrial de certo modo demanda o surgimento da Psicologia para explicar e gerir as crises advindas do choque entre a individualidade e a sociedade massificada; de maneira análoga, a Revolução Francesa e as inquietações sociais subseqüentes demandam a criação de uma forma de conhecimento que tenha a sociedade como unidade de análise irredutível à soma de suas partes, o que leva ao surgimento da Sociologia; um pouco mais tardiamente, a expansão imperialista européia sobre territórios habitados por populações “primitivas” cria as condições para o desenvolvimento da Antropologia.¹³⁸

Nesse mesmo movimento surgem, ao longo do século XIX, discursos e práticas votados à solução dos problemas ambientais e sociais criados pelo crescimento explosivo das cidades industriais européias. Françoise Choay identifica neste período três correntes precursoras do urbanismo: os modelos progressista e culturalista, e a crítica sem modelos de Marx e Engels.

As duas primeiras correntes inserem-se na tradição utópica oitocentista, divergindo no juízo que fazem da industrialização: o modelo progressista enaltece as conquistas da técnica e propõe reformas destinadas a adequarem o ambiente urbano à atividade industrial; o modelo culturalista rejeita por princípio o modo de produção baseado na maquinaria e propõe o retorno a práticas inspiradas em uma visão idealizada do Medievo. Por sua parte, Marx e Engels – sobretudo este – viram nos conflitos urbanos reflexos das contradições da sociedade capitalista. Sob essa ótica, torna-se inútil proporem-se modelos para a cidade futura: somente após a superação do modo de produção baseado na exploração faz sentido discutir-se a reordenação espacial da sociedade.¹³⁹

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1996, pp. 355-9.

¹³⁹ CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979, pp. 3-16.

2.2 – Conceitos da natureza e do belo

2.2.1 – Natureza primeira

O conceito de uma natureza primeira, intocada, somente ocorre em Adorno de forma negativa: na crítica à Ontologia Fundamental de Heidegger e na investigação do conceito de não-idêntico. No primeiro caso, a busca por um Ser a-histórico implica na regressão ao mito, prisão em uma suposta natureza opaca e imediata. Para Adorno, essa imediatidade é impossível, pois não pode haver primado lógico nem temporal entre mediador e mediado, já que eles se pressupõem mutuamente.¹⁴⁰

Na busca daquilo que se opõe ao Eu em seu processo de individuação, o conceito de não-idêntico aproxima-se da definição negativa de uma primeira natureza. Adorno crê ser necessário que se reabilite o particular, o não-conceitual, pois a própria motivação para a existência da filosofia é algo não-conceitual: a luta pela autoconservação. Assim, ele se distancia de filosofias afirmativas –como, segundo ele, a ontologia heideggeriana– voltando-se para a busca da não-identidade, do resto que há em toda apropriação intelectual de um objeto.¹⁴¹

Kant já tangenciara a questão do não-idêntico com seu conceito de coisa-em-si, como aquilo que sobra após todas as determinações conceituais associadas ao objeto. Em função de seu viés idealista, contudo, ele se concentra no pólo do sujeito, e não radicaliza a questão da maneira como procede Adorno.

Na dialética hegeliana, como de resto em qualquer dialética, há uma forma de não-identidade, pois a contradição é um tipo de não-identidade dentro

¹⁴⁰ DUARTE, Rodrigo A. P. *Mimesis e racionalidade*. Op. cit, p. 62.

¹⁴¹ ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*, Londres, Routledge & Kegan, 1973, pp. 65-66.

da própria identidade.¹⁴² A similaridade, contudo, só vai até esse ponto: em Adorno, a não-identidade impede que a negação da negação equivalha à positividade. Nisso residiria, diga-se de passagem, o fracasso de Hegel diante do belo: o não-idêntico é tomado apenas por uma amarra da subjetividade, e não pelo que é, “*telos* do sujeito estético” e sua emancipação.¹⁴³

Em conseqüência dessa definição negativa da natureza primeira, toda experiência da natureza é mediada socialmente: esse fato torna-se patente nas paisagens culturais, onde se destaca a relação entre elementos naturais e artefatos humanos, mas é igualmente verdadeiro no caso de cenários desprovidos de marcas da civilização, os quais são sempre percebidos e ajuizados por contraste com as paisagens modificadas pela ação humana.

A idéia de uma natureza intocada somente subsiste nos discursos perpetuadores do sistema que a reifica e destrói: a paisagem convertida em reserva natural torna-se mercadoria para a indústria turística. Uma representação mais íntegra da natureza faz-se presente em manifestações artísticas como a pintura impressionista, em cujas imagens conjugam-se cenas naturais e estigmas da civilização. Uma crítica à falsa reconciliação proposta pela ideologia dominante pode advir da experiência do belo natural: ele aparece como alegoria de um mundo “para lá da sociedade burguesa, do seu trabalho e das suas mercadorias”.¹⁴⁴

2.2.2 – Natureza segunda

A noção adorniana de segunda natureza tem como pano de fundo uma ampla tradição filosófica, em que se destaca, entre os antecedentes mais dis-

¹⁴² ADORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. Op. cit., pp. 10-11.

¹⁴³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 94.

¹⁴⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 84-85.

tantes, a moral kantiana. Uma diferença marcante, contudo, diz respeito à ênfase dada por Adorno ao “conteúdo social”¹⁴⁵ de conceitos como liberdade e causalidade, que não se verifica na acepção idealista de Kant, mais concentrada na questão da subjetividade.

As duas fontes imediatas da categoria de segunda natureza no pensamento de Adorno são as obras de Hegel e do jovem Lukács. Na *Filosofia do Direito*, Hegel afirma que “o sistema do direito é o império da liberdade realizada, o mundo do *espírito* produzido como uma segunda natureza a partir de si mesmo”.¹⁴⁶ Na *Teoria do romance*, Lukács retoma a noção hegeliana de um “solo” espiritual proveniente da tradição; com o desenrolar histórico, esse legado converte-se em um repertório crescente de convenções sociais complexas e abstratas, cujas finalidades imediatas deixam de ser evidentes, passando a ser percebidas como uma segunda natureza insondável.¹⁴⁷

Adorno aceita plenamente esse conceito lukacsiano, e o emprega na análise de realidades históricas nas quais ele se desdobrou muito além do suspeitado na *Teoria do Romance*. Através de múltiplas mediações, a sociedade torna-se progressivamente “petrificada”, e o indivíduo, impotente diante da totalidade, aspira a retornar a uma natureza supostamente original.¹⁴⁸

No atual estágio de desenvolvimento das forças produtivas, a base espacial em que se organiza essa ordem social convertida em segunda natureza é a cidade moderna. A configuração dos prédios e das cidades, “do microcosmo e do macrocosmo”, reflete esse arranjo, em que o universal prevalece sobre o particular e o indivíduo se amesquinha diante do “poder absoluto do capi-

¹⁴⁵ DUARTE, Rodrigo A. P. *Mimesis e racionalidade*. Op. cit., p. 101.

¹⁴⁶ HEGEL, Georg W. F. *Princípios da Filosofia do Direito*. Op. cit., p. 27.

¹⁴⁷ DUARTE, Rodrigo A. P. *Mimesis e racionalidade*. Op. cit., p. 97.

¹⁴⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 81.

tal". Em uma concretização perversa e incompleta dos preceitos da Carta de Atenas, os habitantes dos "pequenos apartamentos higiênicos" despendem suas vidas nas idas e vindas da periferia ao centro das cidades, "em busca de trabalho e diversão".¹⁴⁹

2.2.3 – O belo natural e o belo artístico

Para Adorno, a questão do belo envolve uma antinomia incontornável: para que uma teoria estética seja construída, faz-se necessária alguma medida de universalidade, o que implica a busca de um conceito do belo; ao mesmo tempo, toda definição acabada do belo é empobrecedora, por não captar seu desenrolar histórico. Seguindo procedimento análogo ao de Adorno, não se pretende nesta seção propor um conceito exaustivo do belo, mas apenas investigar, a partir de suas manifestações históricas, algumas características dos conceitos de belo natural e belo artístico que são de utilidade para o presente estudo.

Na *Teoria estética*, Adorno discute e se posiciona em relação aos pontos de vista de Kant, Hegel e Freud acerca da experiência estética. Ainda que aceite, como um momento, as afirmações de Kant sobre o caráter formal do belo e sua autonomia em relação aos fins práticos, Adorno endossa as críticas de Hegel à estética kantiana, que tenderia a reduzir o belo natural a regularidades matemáticas e "jogos puramente formais".¹⁵⁰ Ele abraça igualmente a noção hegeliana de que as tensões e contradições são inerentes à construção da obra bela. Ao mesmo tempo, são apresentadas três objeções significativas a

¹⁴⁹ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 113.

A Carta de Atenas é organizada em função de cinco tópicos principais: Habitação, Lazer, Trabalho, Circulação e Patrimônio Histórico. Cf. LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret-Gris. *A carta de Atenas*. São Paulo: EDUSP, s.d., *passim*.

¹⁵⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 79.

Hegel: ele é criticado por tentar circunscrever a arte historicamente, como estágio definido da trajetória do *espírito*; por tentar definir o belo estaticamente, como “aparicação sensível da idéia”,¹⁵¹ e ainda por acordar pouca importância ao belo natural.¹⁵² O papel determinante da vida pulsional na experiência estética, proposto por Freud, é aceito como momento, ao mesmo tempo que é criticada a tentativa da psicanálise de reduzir o imaginário artístico às categorias da psicopatologia.¹⁵³

Uma vez que, como se viu acima, a experiência da natureza é sempre mediada socialmente, o conceito do belo natural é essencialmente histórico. Como categoria estética, ele adquire importância no momento em que a experiência da natureza transcende os fins da autoconservação e do princípio do prazer, quando a natureza parece “dizer mais do que é”.¹⁵⁴ Nos primórdios da história ocidental, quando a natureza ainda “se contrapõe com a sua onipotência aos homens”, não há condições para a apreciação estética dos objetos naturais; são valorizadas “ordenações simétricas da natureza”, em que se destacam as transformações da paisagem pelo trabalho. Com o progresso da dominação técnica da natureza, formas irregulares passam a ser valorizadas: o ser humano procura aproximar-se da natureza quando já se acredita dela irreversivelmente separado.¹⁵⁵ Essa questão torna-se patente na tradição de jardinagem inglesa, surgida a partir do movimento romântico no século XVIII –já nos primórdios da Revolução Industrial– em que a semelhança com as formas irre-

¹⁵¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 66.

¹⁵² ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 93.

¹⁵³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 20-24.

¹⁵⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 95.

¹⁵⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 81.

gulares da paisagem natural é deliberadamente buscada.¹⁵⁶

O ponto de contato entre as experiências estéticas da arte e da natureza não se dá no âmbito temático: a arte que tematiza objetos naturais é anacrônica e, no atual estágio das forças produtivas, apenas repete o procedimento da indústria, que toma a natureza como matéria-prima. Essas experiências têm em comum o fato de se reportarem a imagens; em ambas ocorre, também, a renúncia aos fins da autoconservação, já que a natureza não é percebida sob seu aspecto econômico, mas como puro objeto de contemplação.¹⁵⁷

O artefato artístico, somente possível em um estado avançado do processo de dominação da natureza, vem sempre associado à “nostalgia do que é dominado”.¹⁵⁸ As obras de arte refletem o belo natural quando resultam de um processo de construção em que a subjetividade do artista tende a desaparecer diante da busca radical pela objetividade, quando a lei formal torna-se uma nova forma de necessidade, e reflete o “ser-em-si da natureza”.¹⁵⁹

Não se deve, contudo, buscar no belo natural a memória de um estado isento de dominação, pois este “provavelmente nunca existiu”.¹⁶⁰ Se, por um lado, a racionalidade da obra de arte proscree um retorno ingênuo à natureza, “subreção de imediatidade através do mediatizado”,¹⁶¹ por outro, o belo natural salva a obra de arte do sortilégio da mediação universal, ao se apresentar como alegoria de um estado reconciliado, para além do mundo da mercadoria. Por essa razão, “a arte não imita nem a natureza, nem um belo natural singu-

¹⁵⁶ LAURIE, Michael. *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 53.

¹⁵⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 81-82.

¹⁵⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 67.

¹⁵⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 94.

¹⁶⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 82.

¹⁶¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 85.

lar, mas o belo natural em si".¹⁶²

Ao mimetizar o belo natural, o belo artístico apresenta a reconciliação com a natureza como utopia, tão desejável quanto inatingível. Como resultado de uma "síntese não violenta do disperso", a forma artística sugere um modelo de coletividade que poderia existir; ao mesmo tempo, ao preservar as divergências e contradições indissociáveis dos elementos de que se compõe, ela se mantém fiel à verdade, que desautoriza tal coexistência. O preço que a arte paga para operar tal síntese é o de tornar-se irreal.¹⁶³

2.3 – Dominação da natureza

2.3.1 – Dominação da natureza em geral

A *dialética do esclarecimento* dá o eixo da compreensão adorniana da dominação da natureza pelo ser humano; o esclarecimento começa no mito, que empreende, pela primeira vez, a simbolização e a fixação dos fenômenos da experiência. Tudo se deve explicar pela repetição: seja o espírito que sempre reage de modo similar aos feitiços, seja a equação matemática, que apresenta invariavelmente o mesmo resultado. Com a filosofia e a ciência, inicia-se o processo de desencantamento do mundo, similar ao que Weber associa às grandes religiões, mas estendido a todo o universo da experiência. A exigência metodológica do distanciamento em relação à natureza, objeto a ser conhecido e dominado, aliena o sujeito e o coisifica, contaminando as relações dos seres humanos entre si e consigo próprios.¹⁶⁴

O esclarecimento traz consigo o esforço dominador e seu lado perverso, que resulta na formação de uma segunda natureza alienada, que repete no

¹⁶² ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 89.

¹⁶³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 155.

¹⁶⁴ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 28-28.

reino da liberdade mazelas semelhantes àsquelas presentes no reino da necessidade. Existe um paralelismo histórico entre a estruturação da sociedade, com base na hierarquia, na divisão do trabalho e na subordinação do individual ao coletivo, e o desenvolvimento da racionalidade científica, fundada no encadeamento de conceitos com graus progressivos de universalidade. Ao mesmo tempo que avança a dominação técnica da natureza, relações de dominação e exploração desenvolvem-se no interior da sociedade; no capitalismo avançado, a miséria persiste a despeito de o estado das forças produtivas poder proporcionar conforto material para todos. "Todo progresso da civilização tem renovado, ao mesmo tempo, a dominação e a perspectiva de seu abrandamento".¹⁶⁵

A dominação da natureza é justificada pela crença na diferença fundamental entre o humano e o natural. Esse animal "fisicamente fraco"¹⁶⁶ constrói gradualmente sua identidade diferenciando-se da natureza, e, ao mesmo tempo, necessita marcar essa distância para conhecê-la e dominá-la.¹⁶⁷ Esta atitude torna-se patente quando contrastada com a postura das crianças e dos "primitivos" que, segundo Freud, não apresentam ainda os "sinais da arrogância que faz com que os homens civilizados adultos tracem uma linha rígida entre a sua própria natureza e a de todos os outros animais".¹⁶⁸

Ao investigar a psique burguesa, Adorno serve-se de maneira crítica do par cartesiano natureza interna/externa, mostrando a progressão da dominação sobre a natureza para a dominação sobre os seres humanos e, finalmente, sobre a natureza interior. Como em todo o processo civilizatório, a dominação da natureza interna assume a forma de repressão do corpo e das pulsões. Na es-

¹⁶⁵ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op, cit, p. 46-50.

¹⁶⁶ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op, cit, p. 56.

¹⁶⁷ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op, cit, p. 42-3.

fera econômica, isso se reflete na divisão social do trabalho, que separa segundo a clivagem de classes o trabalho intelectual do corporal: a cultura e a arte têm nessa divisão seu fundamento, mas também seu pecado original.¹⁶⁹

O encontro de Ulisses com as sereias pode ser visto como uma alegoria da situação da arte em relação à divisão social do trabalho, bem como às diferentes formas de dominação. No esquema ardiloso do herói grego, que se amarra ao mastro do navio e tapa os ouvidos de seus remadores, compete a estes medirem forças com o mar e, ao aristocrata, sobrepujar suas pulsões e fazer jus à posição social que ocupa. Através da história, esse processo se aprofunda, e a beleza –representada pelo canto das sereias– é gradativamente “neutralizada num mero objeto da contemplação, em arte”.¹⁷⁰

Desde o feliz e malogrado encontro de Ulisses com as Sereias, todas as canções ficaram afetadas, e a música ocidental inteira labora no contra-senso que representa o canto na civilização.¹⁷¹

A astúcia de Ulisses, que nega sua própria identidade para enganar os ciclopes, evidencia o momento mimético da razão dominadora da natureza: “só a adaptação conscientemente controlada à natureza coloca-a sob o poder dos fisicamente mais fracos. A *ratio*, que recalca a mimesis, não é simplesmente seu contrário. Ela própria é mimesis: a mimesis do que está morto”.¹⁷²

A aventura de Ulisses na Odisséia, como investigada por Adorno/Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*, ilustra o embate entre o humano e o natural, entre o ego, que se constitui através da luta pela autoconservação, e as forças de dissolução, que tentam seduzir o herói, fazendo-o renunciar a

¹⁶⁸ FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud, Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 154.

¹⁶⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 307.

¹⁷⁰ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 45.

¹⁷¹ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 65.

¹⁷² ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 62.

sua coesão.¹⁷³ A imagem de Adorno faz lembrar a analogia proposta por Nietzsche entre o processo de individuação e o esforço de dominação da natureza, associada ao Uno-primordial.¹⁷⁴ Diferentemente de Ulisses, no período moderno o risco não vem mais da fragilidade de um ego ainda em formação, mas da hipertrofia das forças sociais que, como uma segunda natureza, a ele se contrapõem e apregoam uma falsa identidade entre o universal e o particular.¹⁷⁵

2.3.2 – Dominação estética da natureza

No âmbito da *dialética do esclarecimento*, a experiência do belo surge à medida que avança o processo de dominação da natureza: o ser humano se emancipa do terror primitivo ante a natureza esmagadora e opaca, e cria, nas obras de arte, “uma esfera intocável”, impermeável ao “existente imediato”. Do surgimento do belo a partir deste embate, sua “oposição à simples existência”, segue-se que a estética não se deve circunscrever a uma teoria do belo formal, contraposta a uma suposta natureza material: “o caráter formal do conceito de beleza deriva do conteúdo global do estético”.¹⁷⁶

A obra de arte é composta a partir da síntese de elementos distintos em uma unidade formal. Diferentemente da dominação técnica da natureza, trata-se de construção penosa e artesanal, em que os componentes de que é constituída a forma devem, ainda que como momentos, sobreviver a sua fusão na forma. A tensão implicada nesse processo de “síntese não violenta do disperso”¹⁷⁷ é indissociável da forma artística: o belo surge precisamente dessa ho-

¹⁷³ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 55-56.

¹⁷⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 55.

¹⁷⁵ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 113.

¹⁷⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 60-67.

¹⁷⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 165.

meostase de tensões.

Esse processo de síntese marca a fronteira que distingue a experiência estética da empiria: “em vez de resolver os antagonismos, a arte, negativamente, por uma distância extrema tomada a seu respeito, exprime por vezes poderosas tensões armazenadas”.¹⁷⁸ Esse jogo de tensões produz arranjos instáveis, constantemente ameaçados de ruptura, seja pelo triunfo da lei formal sobre os particulares, privando o belo de sua tensão, seja pela preponderância do dessemelhante sobre o idêntico, enfraquecendo o conjunto.¹⁷⁹

Na construção da obra a partir da elaboração do material, da síntese dos particulares em uma forma de totalidade, a arte repete ritualmente a dominação da natureza. Ela lança mão livremente do tempo e do espaço, formas balizadas da ciência positivista e, nessa mimesis crítica, “dominação do dominante”, “revê profundamente a dominação da natureza”.¹⁸⁰ Imitação consciente e intencional da natureza, a mimesis duplica-a no intuito de dominá-la, e, desta forma, faz-se racional. A racionalidade das obras de arte manifesta-se por meio de sua lei formal, “através da relação recíproca de seus momentos sensíveis”.¹⁸¹

Realizada plenamente apenas no interior da obra de arte, a dialética mimesis-racionalidade é homóloga, no pensamento de Adorno, àquela que se dá entre os pares material-técnica, expressão-construção, princípio do prazer-princípio de realidade¹⁸², e “reflete o jogo mútuo entre momentos objetivos e subjetivos na arte”.¹⁸³

¹⁷⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 50.

¹⁷⁹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 67, 68.

¹⁸⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 159.

¹⁸¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 128.

¹⁸² ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 337.

¹⁸³ DUARTE, Rodrigo A. P. *Mimesis e racionalidade*. Op. cit., p. 139.

Na obra de arte autônoma, a homeostase das tensões ocorre na relação das partes entre si e com o todo, em um jogo interno à lei formal da obra. Como uma mônada sem janelas, ela representa o mundo exterior por meio de sua “historicidade imanente enquanto dialética da natureza e da dominação da natureza”.¹⁸⁴ O distanciamento do artefato arquitetônico em relação à empiria é muito mais problemático: nele, a tensão ocorre não apenas no âmbito da lei formal, mas também na relação entre a obra e o ambiente que a circunda e sobre o qual ela se ergue.

2.4 – Dominação da natureza na arquitetura

2.4.1 – A natureza como “material” da arquitetura

Em função da situação peculiar da arquitetura, marcada por uma dialética de autonomia e heteronomia em relação aos fins da auto-conservação, a questão da dominação da natureza assume características próprias no processo de conformação do *habitat* humano. Por um lado, ela se distingue da dominação técnica da natureza, tal como ocorre na engenharia, em função de suas implicações simbólicas. Por outro, ela se diferencia do processo de dominação estética da natureza, presente nas artes “livres”: enquanto nestas ocorre uma mimesis crítica da dominação da natureza, na arquitetura, a modificação da natureza está implicada na luta concreta pela autoconservação.

De maneira análoga à relação entre matéria e forma no processo construtivo das obras de arte em geral, na obra arquitetônica, o sítio preexistente comparece como “material” a ser modificado e combinado a outros elementos no processo de síntese da forma. Contrastado com o artefato arquitetônico, percebido como uma figura, o sítio aparece como um fundo natural, mais pró-

¹⁸⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 16.

ximo de uma natureza primeira, em ambientes menos modificados pela ação humana, ou de uma natureza segunda, nos contextos urbanos e nas paisagens mais alteradas. Uma vez que a produção do *habitat* humano se dá através da modificação do meio físico preexistente, a questão da dominação da natureza é central na compreensão da arquitetura.

Como foi visto, as noções de natureza primeira e natureza segunda devem ser tratadas como idéias reguladoras: não se verificam em estado puro, mas são referências úteis à análise teórica. Na produção da arquitetura, a busca do controle sobre as variáveis físicas do ambiente, relacionadas às técnicas construtivas, aproxima-se mais do processo de dominação da natureza primeira.

A relação entre a obra de arquitetura e o que se poderia chamar de segunda natureza envolve múltiplas mediações e somente se pode falar de dominação sob condições específicas. Essa segunda natureza consiste em condicionantes da forma arquitetônica que podem ser esquematicamente agrupados em dois tipos: os repertórios formais legados pela tradição; e os determinantes da forma dos edifícios e dos assentamentos urbanos relacionados com a estruturação hierárquica da sociedade.¹⁸⁵

Os condicionantes do primeiro tipo desempenham na construção dos objetos arquitetônicos papel semelhante àquele dos "materiais historicamente pré-formados"¹⁸⁶ nas obras de arte. Mantendo-se a analogia, é possível parafrasear Adorno e afirmar que "mesmo as (...) formas" legadas pela tradição

¹⁸⁵ Enfatize-se o caráter esquemático dessa divisão, uma vez que esses elementos se influenciam mutuamente. Tipos de ornamento legados pela tradição, por exemplo, podem também indicar o status social dos ocupantes de um edifício.

¹⁸⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 108.

“tendem historicamente a tomar-se materiais de segundo grau”.¹⁸⁷ O emprego de componentes tradicionais é análogo ao que ocorre na construção das obras de arte em geral, e é possível falar-se com propriedade de dominação quando da síntese dessas unidades em um todo formal. Ao dispor do repertório do passado, tomado “material de segundo grau”, o autor faz escolhas que corroboram ou contestam os usos prévios desses elementos, em um processo de “síntese não violenta” em que os componentes pré-formados são agrupados em novas configurações, que deixam transparecer a tensão entre as partes.¹⁸⁸

Quanto aos condicionantes do segundo tipo, sua participação na construção da forma arquitetônica não pode ser propriamente descrita por analogia com o processo de dominação da natureza. A questão é melhor ilustrada na escala da cidade: ao proporem arranjos espaciais, os arquitetos arbitram a repartição de bens públicos no espaço urbano, fazendo escolhas que ao mesmo tempo refletem e influenciam as relações de dominação presentes no interior da sociedade. Trata-se mais propriamente, contudo, de um processo interno à estrutura da sociedade, em que o arquiteto se põe como agente de um setor social, que buscará fazer seus interesses prevalecerem sobre os dos demais. Não se trata, portanto, de uma relação de dominação entre dois elementos distintos, como a civilização e a natureza, mas do condicionamento da forma arquitetônica pelas relações de dominação presentes no interior da sociedade convertida em segunda natureza.

2.4.2 – Dominação da natureza na arquitetura ao longo da história

O processo de produção do *habitat* humano apresenta evolução análoga à da dominação da natureza em geral, na perspectiva da *dialética do esclare-*

¹⁸⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 168.

cimento. A percepção do espaço natural é, na Antiguidade grega, plena de reminiscências míticas; a escolha dos locais e o posicionamento de edifícios sagrados e profanos são fortemente condicionados pelas divindades associadas aos diferentes acidentes e orientações geográficos.¹⁸⁹ O processo de dessacralização do ambiente natural, pelo qual o território anteriormente habitado por espíritos e demônios converte-se na extensão indiferenciada, mercadoria entre mercadorias, é análogo ao movimento mais geral de “eliminação das qualidades e sua conversão em funções”, que acomete todo o “mundo da experiência”.¹⁹⁰

Nas grandes cidades da Antiguidade greco-romana, a dinâmica das relações de poder internas à sociedade evolui gradualmente, como uma segunda natureza a condicionar a forma urbana a seus sistemas hierárquicos internos. Segundo Vitruvius, as habitações devem ser concebidas tendo em vista o estamento social ao qual pertencem seus moradores: “os agenciamentos serão feitos conforme o uso, e todos deverão convir a todos os ocupantes dos edifícios”.¹⁹¹

Essa segunda natureza, contudo, tem ainda um grau limitado de autonomia; em função do estágio de desenvolvimento técnico dos meios de produção, a luta pelo controle das variáveis físicas do ambiente, da natureza primeira, tem importância central na arquitetura da época. As grandes obras do engenho romano retêm ainda o caráter de heróicos empreendimentos pontuais em face de uma natureza onipresente e ameaçadora. Assim como para Adorno “a dignidade das obras de arte depende da grandeza do interesse a que são

¹⁸⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 165.

¹⁸⁹ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985, p.

26.

¹⁹⁰ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 47.

arrancadas¹⁹², também o valor dessas conquistas da vontade humana deve ser aquilatado com base no custo social e no risco nelas envolvido. Dada a inexistência de uma teoria matemática das estruturas, o comportamento das obras perante as forças naturais era crivado de incertezas: o processo não estava ainda "decidido de antemão".¹⁹³

Na arquitetura romana, percebe-se já uma disposição livre de elementos compositivos do legado tradicional grego, radicalmente destacados de seu contexto original: as formas são tratadas como "materiais de segundo grau". Essa questão torna-se patente no Coliseu (75-80 d.C.), em que colunas tomadas de empréstimo às ordens gregas são usadas com função decorativa,¹⁹⁴ entremeadas por arcos estruturais, sistema construtivo incompatível com o purismo compositivo grego.

Ao longo da história da arquitetura ocidental, sucedem-se épocas de desconcentração urbana, como o Medievo, e períodos de maior adensamento, especialmente a partir do Renascimento, quando as cidades tornam-se cada vez mais complexas e socialmente estratificadas. A tradição dos tratados, iniciada por Alberti, ocupa-se, entre outras coisas, da questão do ordenamento espacial urbano, com graus variados de sucesso.

No terreno da técnica construtiva, o nível de excelência alcançado no período romano somente é retomado na baixa Idade Média e, sobretudo, no Renascimento; obras emblemáticas dessas épocas são, respectivamente, a cúpula do Panteão de Adriano (123 d.C.) e a cúpula de Santa Maria del Fiore,

¹⁹¹ VITRÚVIO, Marco. *Da arquitetura*. Op. cit., pp. 56-57.

¹⁹² ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 22.

¹⁹³ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 37.

TIMOSHENKO, Stephen. *History of strength of materials*. Nova Iorque, McGraw-Hill, 1953, p. 1.

concebida por Brunelleschi (1446).¹⁹⁵

Do ponto de vista do ordenamento da segunda natureza, representada pelo espaço urbano e pelo repertório formal tradicional, assim como da dominação da primeira natureza, mais diretamente relacionada ao controle das variáveis físicas do ambiente por meio da técnica construtiva, a principal ruptura histórica ocorre a partir da Revolução Francesa, com a consolidação dos estados nacionais modernos e, sobretudo, ao longo do século XIX, com o avanço da Revolução Industrial e o rápido crescimento urbano a ela associado.

Sob o aspecto da técnica construtiva, essa ruptura é marcada pela crescente especialização da engenharia como campo de saber baseado na matemática e na física, que culmina com a criação da Escola Politécnica por Napoleão Bonaparte (1795). O desenvolvimento e a aplicação do ferramental matemático bem como de novos materiais, particularmente o ferro e o aço¹⁹⁶, têm profundas conseqüências sobre a arquitetura. As figuras do engenheiro e do arquiteto distanciam-se progressivamente; as práticas anteriores tornam-se obsoletas, o que ocasiona uma profunda crise na linguagem da arquitetura ocidental, cujo repertório formal se baseia nos sistemas construtivos tradicionais.

Desse ponto de vista, o século XIX constitui um longo período de assimilação das novas técnicas à linguagem da arquitetura. As correntes acadêmicas apegam-se aos repertórios tradicionais, aprofundando o descolamento entre o sistema construtivo e a linguagem arquitetônica. Ao mesmo tempo, os arquitetos declinam da tarefa de projetar novas tipologias edilícias, como estações ferroviárias, que são concebidas por engenheiros em formas mais consoantes

Sobre a questão do risco como legitimação da exploração, cf. ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 66.

¹⁹⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura occidental*. Op. cit, p. 44.

¹⁹⁵ STIERLIN, Henri. *Enzyklopädie der Weltarchitektur*. Colônia: Taschen, 1994, pp. 73; 186.

com a lógica estrutural. Essa divisão do trabalho fica evidente em edifícios complexos, como o conjunto de hotel e estação ferroviária de São Pancrácio, em Londres: o hotel (1865) é projetado pelo arquiteto George Gilbert Scott em estilo neogótico, ao passo que a estação ferroviária (1868), com vãos livres de treliça metálica alcançando 80 metros, é concebida pelo engenheiro W. H. Barlow. Enquanto nos grandes centros essa repartição de tarefas vigora em relativa harmonia, o academicismo passa a ser contestado a partir da periferia, como ocorre na escola de Chicago, onde, nas duas últimas décadas do século XIX, desenvolve-se uma linguagem nova para os edifícios em altura, mais estreitamente relacionada com o sistema construtivo e menos presa à tradição.

Nesse mesmo período, as concentrações urbanas crescem em ritmo acelerado, ocasionando sérios problemas ambientais. Assim como sucede de forma geral na sociedade do esclarecimento, também na metrópole industrial, o "poder do sistema sobre os homens cresce na mesma medida em que os subtrai ao poder da natureza"¹⁹⁷, criando novos problemas em muitos sentidos superiores aos anteriores e levando a uma "submissão ainda mais profunda"¹⁹⁸ aos ditames da sociedade convertida em segunda natureza.

O urbanismo, estruturado como disciplina com pretensões científicas a partir da publicação da Teoria Geral da Urbanização (1867), de Cerdà,¹⁹⁹ empenha-se em produzir um discurso tecnocrático votado à solução dos problemas da metrópole industrial. A partir da realização do primeiro Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), em 1928, a arquitetura e o urbanismo modernos revestem-se de autoridade cada vez maior e vão-se tornando

¹⁹⁶ TIMOSHENKO, Stephen. *History of strength of materials*. Op. cit., pp. 67-70.

¹⁹⁷ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 49.

¹⁹⁸ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 27.

¹⁹⁹ CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. Op. cit., p. 266

hegemônicos.

A linguagem da arquitetura moderna impõe-se como aquela que seria mais apta a expressar esteticamente as novas condições sociais e técnicas. A despeito de grandes diferenças entre os grupos de participantes dos CIAMs, todos coincidem na rejeição do academicismo, na defesa do uso de novos recursos técnicos e de uma linguagem baseada em formas geométricas simples. Comungam, além disso, uma visão higienista que ressalta a importância da presença de elementos naturais, como a luz solar, os ventos e a vegetação, nos ambientes urbanos.

A universalização desse ideário dá origem a um dos períodos mais férteis da história da arquitetura: sociedades tão díspares quanto Brasil e Japão absorvem esses preceitos e produzem ricas interpretações locais da arquitetura moderna, influenciando os próprios centros de onde esta se origina.

A sucessão de guerras e crises econômicas da primeira metade do século XX impede que a arquitetura moderna seja aplicada em larga escala, dando-lhe um caráter de promessa messiânica, à espera de realização. A partir da década de 1960, passada a fase de reconstrução das cidades européias, é possível ter-se uma visão de conjunto da aplicação dos preceitos modernos na escala urbana. Surgem, então, críticas variadas ao tipo de cidade resultante desse empreendimento.

Dois tipos de críticas são pertinentes para esta análise: aquelas referentes à linguagem moderna aplicada aos edifícios, e aquelas referentes ao tipo de ambiente urbano que se substituiu à cidade tradicional. Quanto ao primeiro caso, no modernismo em geral, e na arquitetura em particular, a busca do novo

torna-se um imperativo, reflexo da “inelutabilidade histórica”²⁰⁰ da mudança. Em certa medida, a arquitetura moderna é vítima do próprio culto ao novo que está em sua origem; “por volta dos anos sessenta”, nos dizeres de Charles Jencks, “sua linguagem... estava praticamente exaurida...”²⁰¹ A tensão presente nas primeiras obras, que rompiam com a tradição, esvai-se rapidamente; também o caráter de novidade associado às conquistas técnicas perde sua força, dado que, já a partir da década de 1930, o horizonte de possibilidades para a execução dos edifícios passa a ser determinado menos pela técnica construtiva que por análises de custo-benefício e avaliações de impacto ambiental e urbano. O equilíbrio desprovido de tensão que passa a marcar as formas modernas assemelha-se cada vez mais ao “polido”²⁰², signo da morte do belo e da falsa reconciliação em uma sociedade que explode em contradições.

Ao longo do século XX, no mundo capitalista avançado, o fervor messiânico das vanguardas arquitetônicas tende a ser incorporado e subvertido pela sociedade de consumo; independentemente do modo de produção, o ideário modernista, aplicado a sociedades dominadas pela cultura massificada, produziu cenários urbanos problemáticos tanto em democracias liberais como em regimes autoritários.²⁰³ Fruto da mobilização de “meios novos” para “fins antigos”²⁰⁴, a cidade contemporânea é a concretização dessa utopia malbaratada.

A arquitetura e o urbanismo modernos pecam por depositar esperanças excessivas na ação sobre o espaço físico, subestimando os condicionantes políticos e culturais dos problemas urbanos. Nesse sentido, a crítica sem mo-

²⁰⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 33.

²⁰¹ JENCKS, Charles. *Modern movements in architecture*. Harmondsworth, Penguin, 1987, p. 373.

²⁰² ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 62.

²⁰³ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 113.

²⁰⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 35.

delos de Engels,²⁰⁵ segundo a qual a transformação da sociedade tem precedência sobre a transformação do espaço por ela habitado, tem seu momento de verdade. É importante, contudo, que se evitem dicotomias simples, visto que essas duas dimensões não se excluem mutuamente: a sociedade e seu meio físico determinam-se mutuamente. No atual estágio da dominação técnica da natureza primeira, os desafios decisivos dizem respeito simultaneamente à conformação da sociedade e da cidade convertidas em segunda natureza.

²⁰⁵ CHOAY, Françoise. *O urbanismo*. Op. cit., pp. 3-16.

III – Arquitetura e tragédia

3.1 – Introdução

Todo progresso da civilização tem renovado, ao mesmo tempo, a dominação e a perspectiva de seu abrandamento.²⁰⁶

Se é verdade que a humanidade na fuga da necessidade, no progresso e na civilização, não consegue se deter sem abandonar o próprio conhecimento, pelo menos ela não mais toma por garantias da liberdade vindoura os baluartes que levanta contra a necessidade, a saber, as instituições, as práticas da dominação que sempre constituíram o revide sobre a sociedade da submissão da natureza.²⁰⁷

Como foi visto no capítulo anterior, o *habitat* humano produzido pela arquitetura reflete no plano espacial as tensões e as contradições internas à sociedade, assim como aquelas oriundas de sua relação com o meio físico preexistente. Como Adorno aponta na *Dialética do esclarecimento*, essas contradições assumem diferentes formas ao longo da história do Ocidente, mas tendem a se perpetuar, visto serem indissociáveis da lógica da dominação, que permeia as relações da sociedade com o meio natural, bem como as relações entre indivíduos no interior da sociedade convertida em segunda natureza. A maneira como essas contradições se manifestam repetidamente no percurso histórico da civilização, em seu esforço para erigir “baluartes contra a necessidade”, é análoga ao conflito trágico como resultado da luta do indivíduo contra o destino, da forma como é apresentado no drama ático e, em geral, em toda arte trágica.

O objetivo central deste capítulo é investigar a analogia entre a expressão do conflito trágico na arte e a expressão, na forma arquitetônica, das contradições internas à sociedade, bem como daquelas oriundas da relação entre

²⁰⁶ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op, cit, p. 50.

²⁰⁷ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op, cit, p. 50.

a sociedade e o meio natural. Buscar-se-á demonstrar que, em função dessas contradições, a questão da dominação da natureza é central para a interpretação da arquitetura ocidental, conferindo-lhe um caráter trágico. A investigação tomará como base as reflexões de Aristóteles, Nietzsche e Adorno sobre a tragédia e a dimensão trágica da arte em geral.

Os três autores partem, sabidamente, de pressupostos radicalmente distintos. A diferença mais relevante para este estudo diz respeito ao caráter histórico ou ontológico das contradições presentes na sociedade e em sua relação com a natureza. Em Aristóteles e Nietzsche, por diferentes razões, essas contradições tendem a ser encaradas como inerentes à condição humana, enquanto em Adorno elas são consideradas em uma perspectiva histórica. Contudo, uma vez que o escopo deste trabalho restringe-se à arquitetura ocidental, no horizonte histórico-cultural abordado na *Dialética do esclarecimento*, essa divergência de pressupostos não constitui um problema, visto que para Adorno a dominação e as contradições a ela associadas, mesmo que não sejam inerentes à condição ou à natureza humanas, fazem-se presentes em todo o período considerado.

Para Aristóteles, o conflito trágico é fundamental não apenas para a compreensão da tragédia como modalidade artística, mas também para a abordagem de questões afetas à razão prática, visto que o campo da liberdade é determinado pela tentativa do indivíduo de exercer algum grau de controle racional sobre sua vida, libertando-se da contingência e da fortuna. Nesse sentido, a tragédia ática recria no plano sensível, com riqueza de detalhes, situações conflituosas de caráter universal, oriundas da mitologia. Em clara oposição a Platão, Aristóteles vê na obra de arte trágica um meio insubstituível de

reflexão moral, apto a levantar questões mais sutis e confusas que aquelas abordadas pela filosofia.²⁰⁸ Da mesma forma, é possível fazer-se uma analogia entre a luta do herói contra o destino e o embate do ser humano, individual e coletivamente, com o meio físico circundante, em sua tentativa de produzir um *habitat* ordenado que reflita seus desígnios.

Nietzsche, por seu lado, empreende uma crítica radical à racionalidade socrática, chamando a atenção para o lado obscuro da cultura grega e do Ocidente em geral. Apontando a fragilidade da individuação diante de uma natureza hostil, ele apresenta a condição humana em uma perspectiva profundamente pessimista, em que apenas as belas imagens produzidas pela arte oferecem alguma medida de consolo. Nesse mesmo movimento, ele exalta a filosofia pré-socrática, com destaque para o pensamento contraditório de Heráclito. Seguindo sua interpretação do filósofo de Éfeso, a sucessão de catástrofes que caracterizam a vida dos indivíduos no mundo somente adquire sentido quando observada de um ponto de vista semelhante ao de Deus; nessa perspectiva, que transcende a moral humana, existe ordem e equilíbrio e o mundo aparece como o grande jogo de Zeus, que com prazer lança suas criaturas umas contra as outras.²⁰⁹ Para que a arquitetura seja contemplada com semelhante olhar imparcial, o espaço construído deve ser tomado em conjunto com o meio em que se insere, como partes igualmente válidas da Criação. Nesse cenário, o

²⁰⁸ NUSSBAUM, Martha. *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p. 13.

²⁰⁹ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen". in: NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1964, p. 288.

ADORNO, Theodor W. "Funktionalismus heute". Op. cit., p. 121.

Para esse texto, será utilizada a edição alemã acima, uma vez que a tradução brasileira disponível não se baseia no original, mas na tradução francesa, de Geneviève Bianquis. Na maioria dos casos, contudo, as diferenças são pequenas em relação à edição brasileira.

Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na época trágica dos gregos*. In: SOUZA, José Cavalcante (ed.). *Os pensadores - Pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, pp. 102-110.

caráter trágico da obra arquitetônica aparece nas contradições internas à forma da obra, bem como naquelas oriundas de sua relação com o entorno, como resultado da luta do ser humano para produzir um ambiente com algum grau de organização e harmonia, sobre o pano de fundo das contradições que marcam sua relação com a natureza preexistente e que perpassam a vida na sociedade convertida em segunda natureza.

Adorno comunga com Nietzsche uma visão profundamente crítica da racionalidade ocidental, ao mesmo tempo que atribui às *peripécias* do esclarecimento um caráter dialético. A arte é vista como meio privilegiado de expressão das contradições da sociedade e do processo de dominação da natureza, refletindo em sua forma os “antagonismos não resolvidos da realidade”.²¹⁰ Essa visão dialética do avanço da racionalidade lança luz sobre o caráter contraditório da modernidade na arquitetura: ao mesmo tempo que os meios técnicos possibilitam a criação de um ambiente físico propício à existência humana, a relação violenta com a natureza e a persistência da dominação no âmbito social condicionam a produção de espaços urbanos muito distintos daqueles pretendidos pelas utopias modernistas.

3.2 – O trágico em Aristóteles

3.2.1 - Introdução

É preciso saber que Pólemos (a guerra) é comum, e que Dike (o direito) é Eris (a luta ou discórdia), e que tudo acontece segundo Dike e Chreó (a necessidade).

... o discorde concorda consigo mesmo: harmonia, reciprocamente tensa, como a do arco e da lira.

Heráclito²¹¹

²¹⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 16.

²¹¹ HERÁCLITO. Fragmentos DK 80 e DK 51. In: BERGE, Damião. *O logos heraclítico*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969, pp. 259-273.

Sócrates: E das representações trágicas, em que os espectadores choram no maior deleite, não te recordas?

Protarco: Como não?

Sócrates: E nosso estado de alma nas comédias? Não sabes que também aí ocorre um misto de prazeres e dores?

Platão²¹²

A constatação de que as experiências da dor e do prazer são indissociáveis em muitas situações da vida, assim como na fruição de certas obras de arte, chama a atenção de muitos pensadores na Grécia clássica. Essa questão é central na filosofia de Heráclito, que identifica a harmonia com o equilíbrio difícil de tensões opostas. Platão discute esse fenômeno tomando como exemplos a tragédia e a comédia, que despertam esses sentimentos simultaneamente, e conclui pela rejeição da poesia em favor de uma racionalidade baseada em objetos mais estáveis, sobre os quais deve-se fundar a moral. Aristóteles, pelo contrário, atribui especial valor à tragédia; na *Poética*, ele associa o sofrimento do espectador à catarse, a qual, como se verá, dá origem a uma forma mais elevada de prazer, associada à compreensão aprofundada da condição humana.

Nesta seção, será feita uma breve descrição da *Poética* de Aristóteles, a partir da qual a questão do trágico será analisada de um ponto de vista mais amplo, explorando a relação entre a tragédia e a concepção aristotélica da razão prática, entendida em sentido lato, como a faculdade votada a ordenar as circunstâncias da vida segundo preceitos racionais, desde o terreno da moral até as condições de subsistência material da sociedade. Será investigada a possibilidade de tomar-se a concepção aristotélica da tragédia como modelo da

relação conflituosa do ser humano com o mundo, tanto individual como coletivamente; verificada essa possibilidade, será proposta analogia entre o conflito trágico, opondo o herói ao destino, e o empreendimento humano de ordenar o meio físico preexistente por meio da arquitetura.

3.2.2 – Tópicos da *Poética*

A importância da *Poética* para a reflexão sobre a arte provém ao mesmo tempo de seu valor intrínseco, como tentativa de explicação da tragédia, e da importância histórica de que se reveste, em função de seu caráter pioneiro, balizando as principais discussões filosóficas posteriores sobre a questão do trágico. É freqüente entre autores contemporâneos o entendimento de que a *Poética* não chega a constituir uma teoria plenamente desenvolvida do trágico, atendo-se sobretudo à análise da estrutura da tragédia ática como fenômeno histórico particular.²¹³

A abordagem aristotélica da arte tem em comum com a de Platão a ênfase em algumas modalidades artísticas, como pintura, escultura, música, dança e poesia –com destaque para a última– bem como a consideração de todas essas atividades como essencialmente miméticas. Ao mesmo tempo, ele diverge de seu predecessor ao considerar essas atividades como processos produtivos orientados por princípios racionais, resultando em formas ordenadas segundo os desígnios conscientes do autor. Em função disso, os objetos artísticos possuem uma estruturação teleológica e essas atividades são encaradas como *technai*, no mesmo sentido em que a medicina e a carpintaria o são. A

²¹² PLATÃO. Filebo, 48a. In: PLATÃO. *Diálogos de Platão*, vol. VIII (Tradução de Carlos Alberto Nunes). Belém: UFPA, 1974, p. 155.

²¹³ Cf. LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 45.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 70.

BARNES, Jonathan. *The Cambridge companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 285.

Poética busca precisamente explicar de maneira sistemática essa racionalidade presente nas obras.

Originalmente, ao que tudo indica, a *Poética* compunha-se de estudos sobre a tragédia, a poesia épica e a comédia. A parte referente a esta última, contudo, não sobreviveu até os dias atuais; a obra, tal como é conhecida hoje, pode ser dividida em três partes principais. A primeira (capítulos 1 a 5) apresenta uma noção geral de imitação (*mimesis*) e discorre sobre o desenvolvimento histórico da poesia. Na segunda parte (capítulos 6 a 22), a mais importante, são analisadas as diferentes partes da tragédia, com ênfase para a fábula. Na parte final (capítulos 23 a 26), a poesia épica é descrita de maneira breve e comparada com a tragédia, a qual é considerada superior.

Na primeira parte do livro, seguindo um modo de raciocínio que lhe é característico, Aristóteles começa por propor uma discussão sobre as artes em geral, as espécies particulares, sua estrutura e partes constituintes. Seu objeto pode ser descrito, de forma simplificada, como correspondendo às hoje chamadas “belas-artes”: poesia, música, dança, pintura, escultura etc. Elas são tratadas como atividades regidas por preceitos racionais, como as demais *technai*, tendo como característica distintiva o fato de serem imitações. As diferentes modalidades artísticas distinguem-se entre si em função dos meios, dos objetos e da maneira como a imitação é produzida.²¹⁴

Aristóteles não oferece uma definição de imitação (*mimesis*), mas parece empregar o conceito em duas acepções principais, já presentes na obra de Platão. Em um primeiro sentido, um poeta age como imitador quando põe suas palavras na boca de um personagem. Em um segundo sentido, os poetas são

²¹⁴ ARISTÓTELES. *Poetics* – 1, 1447a1-17; in: *The works of Aristotle*. Oxford: Clarendon Press, 1924.

descritos como “criadores de aparências” (*makers of likeness*), da mesma maneira como um pintor, ao representar uma cama, cria a aparência de uma cama.²¹⁵

A propensão e o gosto pela imitação são traços característicos da natureza humana; é por seu intermédio que se dá o processo de aprendizagem, que distingue o ser humano das “criaturas inferiores”. Esse prazer, associado ao ato de aprender, explica o fato de as pessoas se deleitarem mesmo diante de representações artísticas de objetos cuja visão seria, de outra forma, desagradável. Essa tendência à imitação está na origem das diversas modalidades artísticas, que resultaram do gradual aprimoramento das imitações que o ser humano sempre produziu, espontaneamente.²¹⁶

A segunda parte da obra inicia com uma definição da tragédia, em que Aristóteles sintetiza os principais elementos da exposição anterior e introduz a análise da poesia trágica:

Tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; em linguagem ornada de acessórios agradáveis, empregados separadamente em cada parte da obra; em forma dramática e não narrativa; com incidentes inspirando pena e temor, ocasionando a catarse dessas emoções.²¹⁷

A tragédia se divide em seis partes, enumeradas a seguir em ordem de importância: fábula, personagens, idéias, falas, canto e espetáculo. A fábula tem relevância central, visto que a tragédia é “uma imitação não de pessoas, mas de ações e da vida, de felicidade e desventura”; a ênfase na ação decorre do fato de que “toda felicidade ou desventura humanas assumem a forma de

²¹⁵ BARNES, Jonathan. *The Cambridge companion to Aristotle*. Op. cit., pp. 274-274.

ARISTÓTELES. *Poetics* – 25, 1460b7-8. Op. cit.

O primeiro sentido é empregado por Platão nos livros II e III da República; o segundo sentido é empregado no livro X. Cf. PLATÃO (1976).

²¹⁶ ARISTÓTELES. *Poetics* – 3, 1448b4-24. Op. cit.

²¹⁷ ARISTÓTELES. *Poetics* – 6, 1449b22-28. Op. cit.

ações”. Seria concebível uma tragédia sem personagens, mas nunca sem ação.²¹⁸

O fio condutor da fábula é o embate que opõe, como os dois pólos do conflito trágico, o herói e o mundo, representado pela sucessão de incidentes desfavoráveis que o acometem o protagonista.²¹⁹ Para que o público se compadeça do herói, é preciso que seus infortúnios sejam “imerecidos”; para que sinta temor, deve identificar-se com o personagem, que deve ser alguém que goze de “grande reputação e prosperidade”, mas ao mesmo tempo que seja um indivíduo “de tipo intermediário, um homem não preeminentemente virtuoso ou justo, cujo infortúnio, contudo, sucede-lhe não em consequência de vício ou depravação, mas por algum erro de julgamento”.²²⁰ Esse *erro* (*hamartia*) está na origem de todo o conflito trágico e será analisado mais detidamente adiante.

Dos sentimentos de pena e temor, portanto, advém a catarse, a forma de prazer especificamente associada à tragédia. O conceito de catarse dá origem a controvérsias e interpretações divergentes, uma vez que é a única das noções empregadas na célebre definição da tragédia do capítulo VI da *Poética* que não é devidamente esclarecida por Aristóteles na primeira parte da obra. A catarse é por vezes traduzida como purgação, por analogia com o emprego do termo na medicina, e por vezes como purificação, uso da palavra comum em práticas religiosas e espirituais da época.

A etimologia do termo, contudo, permite uma interpretação da catarse em sentido cognitivo, como “clarificação”, que se harmoniza com o conjunto do texto e explica satisfatoriamente o papel desse conceito na experiência da tra-

²¹⁸ ARISTÓTELES. *Poetics* – 6, 1450a8-24. Op. cit.

²¹⁹ Gerd Bornheim caracteriza o conflito trágico em geral como uma polaridade: o homem e o mundo se situam em lados opostos e necessariamente conflitantes. Cf. BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. Op. cit., p. 74.

gédia. Em textos anteriores a Platão, o vocábulo é usado com frequência no sentido de remoção de um obstáculo ou impureza que torne uma coisa menos clara que em seu estado normal. Platão fala com frequência da catarse como clarificação, em sentido cognitivo, especialmente nos diálogos do período intermediário. Na época de Aristóteles, esse sentido é de uso corrente, dispensando mesmo o recurso à metáfora.

A interpretação da catarse como clarificação insere-se bem na perspectiva cognitivista de Aristóteles: assim como o ser humano sente prazer na imitação, em função de sua associação aos processos de aprendizagem, também o prazer da catarse viria da compreensão profunda dos dilemas humanos desencadeada pela experiência da tragédia. A favor dessa interpretação concorre também o caráter de contestação da doutrina platônica de que se reveste a *Poética*, em função da defesa da importância da poesia e das emoções como elementos fundamentais para a compreensão do mundo.²²¹

Na terceira e última parte do livro, Aristóteles faz considerações gerais sobre a poesia. Mais uma vez, importância especial é atribuída à estruturação da fábula: diferentemente da narrativa histórica, que deve incluir todos os eventos de um período, a poesia deve ser estruturada como uma "unidade orgânica". Em função disso, "uma impossibilidade provável é sempre preferível a uma possibilidade não convincente".²²² Na comparação entre a poesia trágica e a épica, ele conclui pela superioridade da primeira: a tragédia possui as principais características da poesia épica, além de ser mais concisa, apresentar sen-

²²⁰ ARISTÓTELES. *Poetics* – 13, 1453a5-11. Op. cit.

²²¹ NUSSBAUM, Martha. *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and Philosophy*. Op. cit., pp. 388-390.

²²² ARISTÓTELES. *Poetics* – 24, 1460a25-26. Op. cit.

tido mais forte de unidade e fazer uso de recursos adicionais, como a música.²²³

3.2.3 – Conflito, razão prática e arquitetura

Feita essa breve exposição da *Poética*, a atenção deve ser agora dirigida para a visão, implícita na tragédia ática e aceita por Aristóteles, de que a relação do ser humano com o mundo é necessariamente conflituosa, e de que o conflito trágico não tem solução possível. Em termos mais gerais, no domínio da razão prática, esse embate pode ser entendido como o resultado do esforço constante do ser humano para exercer algum grau de controle sobre o meio que o circunda:

“... a natureza híbrida do homem se debate entre aqueles dois pólos... que são os pressupostos últimos do trágico: o homem e o mundo dos valores que constitui o seu horizonte de vida. Ou melhor: o trágico reside no modo como a verdade (ou a mentira) do homem é desvelada. E o que vale para a tragédia grega vale também para o fenômeno trágico”.²²⁴

A capacidade do ser humano, como um dos pólos do conflito trágico, de controlar as circunstâncias de sua existência é sempre reduzida, em função das limitações inerentes à condição humana e do fato de sua felicidade depender necessariamente de fatores exteriores. A natureza limitada e vulnerável da criatura humana é expressa na tragédia pelo erro do herói, a *hamartia*, que está na origem de seu infortúnio. Esse erro deve ser entendido como um engano “causalmente inteligível, não simplesmente fortuito... mas ainda assim não sendo produto de uma disposição de caráter intrinsecamente má”.²²⁵ Essa incapacidade de compreender e avaliar a própria condição é ilustrada pelas desventuras de Édipo, tal como apresentadas por Sófocles. Ao mesmo tempo, são

²²³ ARISTÓTELES. *Poetics* – 26, 1462a1-20; 1462b1-15. Op. cit.

²²⁴ BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. Op. cit., p. 80.

²²⁵ NUSSBAUM, Martha. *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and Philosophy*. Op. cit., p. 383.

precisamente sua vulnerabilidade e finitude que o fazem um personagem com o qual o público se identifica e do qual se compadece.²²⁶

A dependência de fatores exteriores para a realização do potencial humano é uma questão presente nas reflexões dos principais pensadores da Grécia clássica, sejam eles filósofos, historiadores ou poetas. Píndaro compara a excelência humana a uma vinha que demanda cuidados constantes para que produza seus frutos. Para Aristóteles, uma vida plena é indissociável de fatores alheios ao controle da pessoa, como o amor e a participação na vida da *polis*. Esse sentido do valor e da beleza do contingente é exemplificado pelas histórias recorrentes de deuses que se apaixonam por mortais, assim como pela opção de Odisseu pelo “amor de uma mulher que envelhecia, em lugar do esplendor perene de Calipso”.²²⁷

Como foi visto no segundo capítulo, a obra arquitetônica, resultante de modificação do meio preexistente e da síntese formal operada sobre elementos particulares, é indissociável do processo de dominação da natureza. Em função de a arquitetura ter um momento de autonomia reflexiva, permanecendo ao mesmo tempo heterônoma em relação aos fins práticos, a dominação da natureza na obra se dá tanto no plano estético, de maneira análoga ao que ocorre na síntese formal das obras de arte em geral, como no plano da racionalidade instrumental, como ocorre nas demais atividades ligadas à autoconservação.

Utilizando com certa liberdade a noção aristotélica do conflito trágico, é possível identificar a dimensão trágica da obra arquitetônica onde a forma do objeto reflete as contradições inerentes à relação entre dois pólos conflitantes.

²²⁶ NUSSBAUM, Martha. *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and Philosophy*. Op. cit., p. 387.

²²⁷ NUSSBAUM, Martha. *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and Philosophy*. Op. cit., p. 3.

Esses pólos serão, segundo o caso, a civilização e a natureza ou o indivíduo e a sociedade, convertida em segunda natureza. Parafraseando Bornheim, é possível dizer que o objeto arquitetônico “desveia” por meio de sua forma, elevada de contradições e carregada de história como qualquer obra de arte, essa “verdade” ou essa “mentira” do homem.

Conforme exposto no capítulo anterior, a história da arquitetura ocidental reflete os diferentes momentos da *dialética do esclarecimento*: à medida que avança a dominação técnica da natureza, possibilitando o controle das variáveis físicas do ambiente, novos problemas, associados às contradições internas da sociedade –que vai-se estruturando como uma segunda natureza– fazem com que a arquitetura não possa concretizar no plano espacial uma reconciliação que nunca se verifica no plano da sociedade e de sua relação com a natureza.

A *hamartia* e a dependência do herói em relação às contingências do mundo exterior, que estão na origem de seus infortúnios, encontram sua equivalência nos percalços do esforço coletivo, presente na arquitetura, para alcançar-se a reconciliação no plano da sociedade e de suas relações com o meio natural.

Desde a talha refinada do mármore em um templo grego, virtuosismo técnico em um contexto de escassez de meios, até as unidades de vizinhança de Paris ou de Brasília, fragmentos de utopias modernistas malbaratadas, as obras arquitetônicas mantêm ao longo da história seu caráter de conquistas penosas e efêmeras em um meio físico e social hostil.

3.3 – O trágico em Nietzsche

3.3.1 - Introdução

Também a arte dionisiaca quer nos convencer do eterno prazer da aparência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual – e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a plethora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo...²²⁸

É nesse coro que se reconforta o heleno com o seu profundo sentido das coisas, tão singularmente apto ao mais terno e ao mais pesado sofrimento, ele que mirou com olhar cortante bem no meio da terrível ação destrutiva da assim chamada história universal, assim como da crueldade da natureza, e que corre o perigo de ansiar por uma negação budista do querer. Ele é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele – a vida.²²⁹

A questão da coexistência da dor e do prazer na tragédia, discutida por Platão no *Filebo* e no *Fédon*²³⁰, e central na noção aristotélica de catarse, é retomada por Nietzsche em suas reflexões sobre a tragédia e o trágico em geral. Ele reformula o problema em termos metafísicos, como a confrontação de dois impulsos primordiais, o *apolíneo* e o *dionisíaco*, associados, respectivamente, à individuação e à reintegração do indivíduo ao Uno-primordial.²³¹

A partir do estudo da tragédia ática, Nietzsche se propõe a buscar, por trás da aparência de harmonia associada à cultura grega, as verdades mais sombrias da condição humana. Dessa análise ele deriva uma crítica radical de toda a racionalidade ocidental – associada a Sócrates e sua descendência – denunciando sua crença ingênua na racionalidade científica, além de sua insuficiência como meio de compreensão do mundo. Os problemas por ele levantados antecipam as análises de Adorno sobre as mazelas do esclarecimento e auxiliam na compreensão das contradições da sociedade contemporânea.

²²⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 102.

²²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 55.

²³⁰ PLATÃO. *Filebo*, 48a. Op. cit., p. 155.

PLATÃO. *Fédon*, 60c-61c. In: PLATÃO. *Os pensadores – Platão*. São Paulo: Abril Cultural, 1972, pp. 66-68.

²³¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 140.

SILK, Michael S. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, pp. 168-169.

Apesar de ele ter-se ocupado essencialmente da tragédia e da música, suas reflexões são aplicáveis –com se verá adiante– a outros campos da arte. No caso da arquitetura, a denúncia nietzscheana da existência de realidades sombrias por trás de aparências por vezes harmônicas ajuda a compreender muitas das contradições que afloram na conformação das cidades e dos edifícios. Uma sociedade que devota seus melhores esforços intelectuais para compreender e dominar a natureza, e cuja estrutura interna é baseada na dominação de uns membros sobre outros, não poderia pretender que, por obra de algum *deus ex machina*, a reconciliação se realizasse nas obras que constrói para seu próprio abrigo.

Nesta seção, serão estudadas duas obras de juventude de Nietzsche: *O nascimento da tragédia* e trechos de *A filosofia na época trágica dos gregos*. Em um primeiro momento, será feita uma breve comparação entre as análises de Aristóteles e Nietzsche sobre a tragédia, buscando encontrar os principais pontos de contato. Em seguida, serão resumidos os principais argumentos dos dois livros citados e, por último, serão propostas relações entre a análise nietzscheana da tragédia e o estudo da arquitetura.

3.3.2 – A Poética e *O nascimento da tragédia*

A interpretação cognitivista da catarse aristotélica, entendida como prazer associado ao conhecimento de realidades profundas da condição humana, põe em evidência um ponto comum entre as interpretações dos dois autores. Para Nietzsche, igualmente, a experiência do trágico é importante por seu caráter revelador, ao apontar, “por trás da aparência”, os “horrores da existência

individual".²³² Também para ambos, em alguma medida, a tragédia tem efeito "terapêutico", seja pelo prazer superior da catarse, subsequente ao temor e à pena diante dos sofrimentos do herói, seja pelo "consolo metafísico" que Nietzsche identifica na tragédia –e que será discutido adiante.²³³

Paralelamente a essas semelhanças, subsistem divergências profundas entre os dois autores. Para os objetivos deste trabalho, a diferença mais importante diz respeito à dimensão moral. Por mais que Aristóteles refute pontos centrais da filosofia de Platão, comunga com este e com Sócrates uma visão fundamentalmente otimista da capacidade do ser humano de se aprimorar e de interferir positivamente no mundo. Em função disso, a experiência trágica seria um meio privilegiado de reflexão sobre os conflitos de valores inerentes à condição humana, prestando-se ao aperfeiçoamento moral dos espectadores.

Nietzsche, ao contrário, parte de uma visão profundamente pessimista; para os seres humanos, "filhos do acaso e do tormento" –nos dizeres do sábio Sileno, companheiro de Dionísio– melhor seria "não ter nascido".²³⁴ A sucessão de catástrofes da história universal, assim como a "crueldade da natureza", não fazem qualquer sentido na perspectiva do indivíduo que sofre. Esse sentido deve ser buscado em um plano amoral, em que o destino dos indivíduos seja irrelevante: "só como *fenômeno estético* podem a existência e o mundo *justifi-*

²³² Sobre a interpretação cognitivista da catarse, cf. NUSSBAUM, Martha. *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and Philosophy*. Op. cit., pp. 388-390.

Essa semelhança, contudo, não é percebida pelo próprio Nietzsche, que critica repetidamente a catarse aristotélica como mera "descarga patológica". Ocorre que Nietzsche apoiava-se na interpretação da catarse como "purgação", apresentada por Bernays em 1857 e amplamente aceita no século XIX. Cf. COOPER, David. *A companion to aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1995, p. 63.

Sobre a interpretação da catarse aristotélica como descarga patológica, cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 132.

²³³ SILK, Michael S. *Nietzsche on tragedy*. Op. cit., p. 227.

²³⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 36.

car-se eternamente".²³⁵ Em consequência, não se deve esperar da experiência trágica qualquer conteúdo moral; o prazer na contemplação da arte trágica provém de uma intrincada combinação dos princípios dionisiacos e apolíneos (descritos na próxima seção), que permite que o indivíduo contemple os horrores da natureza, protegido pela beleza apolínea da obra de arte.²³⁶

3.3.3 – Tópicos de *O Nascimento da tragédia*

Em *O nascimento da tragédia*, a polaridade do conflito trágico assume a forma de uma oposição entre o indivíduo e o Uno-primordial, do qual aquele provém e ao qual deve retornar. Tomando como exemplo paradigmático desse embate o drama ático, Nietzsche associa os pólos do conflito trágico a dois impulsos primordiais, o *apolíneo* e o *dionisiaco*, associados à preservação da individuação e à reunião ao Uno-primordial, respectivamente.

Nietzsche parte da imagem proposta por Schopenhauer, de um homem sentado em um pequeno bote em um mar revolto, para discutir a oposição entre o indivíduo e o Uno-primordial. O indivíduo aparece como um mero instante no movimento contínuo de criação e destruição de formas de vida a partir da vontade do mundo. O Uno-primordial é o substrato do qual provém o indivíduo; a necessidade do "doloroso ocaso" de tudo o que nasce, e a consequente reunião ao Uno-primordial, vêm à consciência de todo aquele que dirige o olhar aos "horrores da existência individual".²³⁷

Essas tendências opostas são relacionadas por Nietzsche aos deuses Apolo e Dionísio. Apolo, deus da medida, é associado ao *principium individuationis*; por meio da aparência, das belas imagens da arte e do sonho, o indivi-

²³⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 47. Itálicos no original.

²³⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 55.

²³⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 102.

duo protege-se da visão direta do “horror” e do “absurdo da existência”.²³⁸ O princípio dionisiaco, por sua vez, é associado à embriaguez e à reintegração ao Uno-primordial, às expensas da existência individual. Uma vez dissolvidas as fronteiras da individuação, “sob a magia do dionisiaco, torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem”.²³⁹

Nietzsche discute a tragédia ática simultaneamente sob os aspectos estético, psicológico e metafísico. Assim, também as categorias do apolíneo e do dionisiaco devem ser analisadas por esses três ângulos. Sob o aspecto psicológico, essas categorias correspondem a impulsos criativos humanos, aos quais se associam maneiras de perceber e de interagir com a realidade. Sob o aspecto metafísico, o apolíneo e o dionisiaco relacionam-se à condição de existência dos indivíduos no cosmos atemporal. Sob o aspecto estético, o apolíneo e o dionisiaco referem-se a manifestações culturais provenientes dos impulsos psicológicos correspondentes.²⁴⁰

Retomando Schopenhauer, Nietzsche afirma ser a música capaz de um simbolismo universal, “acima e antes de toda aparência”, o que a singulariza como a arte dionisiaca por excelência.²⁴¹ Da mesma forma, o apolíneo, ligado às belas imagens e à individuação, é associado à poesia e às artes plásticas. A vinculação entre esses princípios e as modalidades artísticas particulares, contudo, não é demonstrada de maneira suficientemente conclusiva. Os dois princípios podem ser melhor descritos em termos de grau: o dionisiaco e o apolí-

²³⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 56.

²³⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 31.

²⁴⁰ SILK, Michael S. *Nietzsche on tragedy*. Op. cit., p. 288.

²⁴¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 51.

neo não existem em estado puro em quaisquer obras de arte, mas sim em graus variáveis.²⁴²

Como realidades psicológicas e estéticas, o apolíneo e o dionisiaco são paralelos, ainda que os efeitos do dionisiaco possam ser percebidos como dominantes. Sob o aspecto metafísico, contudo, o dionisiaco tem precedência: ainda que os indivíduos e formas particulares pareçam preencher completamente a experiência cotidiana, o dionisiaco, vinculado à unidade primordial, é o substrato do qual provém o apolíneo, como um reflexo individuado daquele.²⁴³

Para Nietzsche, a tragédia ática representou um momento singular na trajetória da humanidade, em que um povo logrou articular, por meio de obras de arte, os princípios universais do apolíneo e do dionisiaco. O poeta trágico, jogando com o “espinho do desprazer”, articula em uma mesma obra a embriaguez dionisiaca do coro satírico e a beleza apolínea das imagens e da poesia, fazendo aparecer como suportável e mesmo necessária a “imagem terrível do mundo” a que o espectador da tragédia é exposto.²⁴⁴

Diante do coro de sátiros, seres naturais fictícios, é como se a cisão entre a civilização e a natureza —e entre os próprios seres humanos— fosse suspensa, e os espectadores fossem tomados por um “sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”. Nesse momento é experimentado o consolo metafísico, o sentimento de pertença a um todo perene, que transcende as vicissitudes da existência individual, e a compreensão de que a vida, “apesar de toda a mudança das aparências fenomenais, é indestrutivelmente poderosa e cheia de alegria”.²⁴⁵

²⁴² SILK, Michael S. *Nietzsche on tragedy*. Op. cit., p. 282.

²⁴³ SILK, Michael S. *Nietzsche on tragedy*. Op. cit., p. 288.

²⁴⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 143.

²⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 55.

Ao escrever *O nascimento da tragédia*, Nietzsche parte de inquietação semelhante à de Platão no *Filebo*, sobre a mescla de sentimentos de dor e prazer na contemplação de certas obras de arte. A questão ganha maior relevo no caso do povo grego, em função de sua capacidade invulgar para incutir harmonia e equilíbrio nas obras de arte. Para Nietzsche, contudo, a "serenidade grega"²⁴⁶ é freqüentemente interpretada de maneira equivocada, como se aquele povo ocupasse sua sensibilidade apenas com imagens belas e harmônicas. Essas imagens somente fazem sentido quando repostas em seu contexto, como contraponto do lado obscuro de uma cultura que, por excesso de vigor, ousa contemplar as facetas mais obscuras da condição humana. A beleza da obra de Homero resulta de uma ingenuidade conquistada por quem antes se expõe à "sabedoria do sofrer".²⁴⁷ A serenidade que possibilita primores de harmonia e equilíbrio como a arquitetura dórica deve ser entendida como um "espelhamento da beleza sobre o sofrimento", como uma "flor a brotar de um sombrio abismo da cultura apolínea".²⁴⁸

Na interpretação nietzscheana, a grande tragédia ática corresponde a um instante fugaz da história grega, em torno do período de vida de Ésquilo (525-456 a.C) e Sófocles (496-406 a.C.). Com a democracia ateniense, os antigos festivais em honra a Dionísio convertem-se em eventos mais amplos; a cerimônia religiosa evolui para representações complexas, incorporando ence-

²⁴⁶ Na edição de *O nascimento da tragédia* utilizada neste trabalho, o tradutor, J. Guinsburg, propõe que a palavra alemã *Heiterkeit* seja traduzida por meio do neologismo *serenojovialidade*, uma vez que o termo alemão tem um sentido mais amplo que a noção de *serenidade*, usualmente utilizada nas traduções.

Ainda que impreciso, contudo, o emprego do termo *serenidade* é consagrado pelo uso em grande parte da literatura. Situação semelhante ocorre na língua inglesa; Michael Silk, cujo estudo sobre Nietzsche é empregado neste trabalho, utiliza o termo *serenity* como tradução para *Heiterkeit*. Dessa forma, em que pesem as ressalvas de Guinsburg, neste trabalho será empregado o termo *serenidade*, em vez do neologismo *serenojovialidade*.

²⁴⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 38.

²⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 107.

nações dramáticas, mas sempre atribuindo grande importância à música coral, característica dos antigos cultos em honra ao deus do vinho, da juventude e da fertilidade. Já na obra de Eurípides (480-406 a.C.), contudo, esse equilíbrio é rompido: a música dionisiaca perde seu vigor diante da preponderância da parte discursiva, apolínea, da peça trágica.

Sócrates (470-399 a.C) encarna para Nietzsche as principais características do período de ocaso da tragédia, marcado por uma "inabalável fé de que o pensar, pelo fio condutor da causalidade, atinge até os abismos mais profundos do ser e que o pensar está em condições, não só de conhecê-lo, mas inclusive de corrigi-lo". Para lidar com as mazelas da condição humana, Sócrates propõe um caminho diverso daquele da tragédia: o homem torna-se isento do temor à morte "pelo saber e pelo fundamentar". A ciência tem como destinação última "fazer aparecer a existência como compreensível e, portanto, como justificada"; se para isso não bastarem os argumentos racionais, "há também de servir (...) o *mito*", entendido como "conseqüência necessária e, mais ainda, como o propósito da ciência".²⁴⁹

O consolo metafísico da tragédia é substituído por uma "consonância terrena"; a "vida guiada pela ciência" liberta o ser humano das angústias da individuação e da finitude, ainda que para isso tenha de aprisioná-lo em um "círculo estreitíssimo de tarefas solucionáveis". Por meio da dominação técnica da natureza – "o deus das máquinas e dos crisóis" – as forças naturais são "conhecidas e empregadas a serviço do egoísmo superior".²⁵⁰

No plano estético, esse otimismo da razão leva ao enfraquecimento dos impulsos dionisiacos nas obras de arte. Ao se calar a dialética apolíneo-

²⁴⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 93-94.

²⁵⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 107.

dionisiaco, cala-se o próprio impulso apolíneo, cujo vigor provinha precisamente daquele embate: disso resulta o “socratismo estético”, que tem em Eurípides seu representante emblemático. A tragédia perde a tensão e a força, adotando uma linguagem realista, temas e personagens da vida cotidiana, em lugar dos heróis e mitos do passado, que lhe conferiam caráter universal.²⁵¹ A serenidade da cultura grega converte-se em um “senil e improdutivo prazer na existência (...) o oposto da esplêndida ‘ingenuidade’ dos helenos antigos”.²⁵²

A ciência socrática, contudo, está fadada a entrar em crise, pois a própria fé na capacidade de atingir “até os abismos mais profundos do ser” faz com que ela seja constantemente levada a suas fronteiras. Para Nietzsche, essas limitações tornam-se evidentes para pensadores que levam a racionalidade a suas últimas conseqüências, como Kant e Schopenhauer, e conduzem ele próprio a propor uma crítica radical da racionalidade ocidental.

Para Nietzsche, nem a causalidade científica nem a moral oferecem justificações para as principais questões da vida. O indivíduo nunca encontrará sentido em seu sortilégio neste mundo; somente na perspectiva do criador, que, na imagem de Heráclito, delicia-se a construir e destruir castelos de areia, a sucessão de catástrofes da história humana adquire algum significado. Para que o indivíduo encontre prazer na contemplação deste mundo eticamente vazio, porém belo, é preciso que ele se veja em uma dupla perspectiva – como o espectador estético da tragédia vê o herói – “ao mesmo tempo como indivíduo que sofre e como parte de uma maravilhosa obra de arte... ao mesmo tempo sujeito e objeto, ao mesmo tempo poeta, ator e espectador”.²⁵³

²⁵¹ SILK, Michael S. *Nietzsche on tragedy*. Op. cit., p. 286.

²⁵² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 107.

²⁵³ SILK, Michael S. *Nietzsche on tragedy*. Op. cit., p. 295.

3.3.4 – O olhar demiúrgico: Nietzsche interpreta Heráclito

Para a divindade, tudo é belo, bom e justo; foram os homens que tiveram umas coisas por justas e outras por injustas.

A harmonia invisível é superior à visível.
Heráclito²⁵⁴

Há culpa, injustiça, contradição, dor neste mundo?
Sim, exclama Heráclito, mas só para o homem limitado, que vê em separado e não em conjunto, não para o deus contuitivo; para este, todo conflitante converge em uma harmonia, invisível, decerto, ao olho humano habitual, mas inteligível àquele que, como Heráclito, é semelhante ao deus contemplativo... Um vir-a-ser e perecer, um construir e destruir, sem nenhuma imputabilidade moral, eternamente na mesma inocência, têm, neste mundo, somente o jogo do artista e da criança. E assim como jogam a criança e o artista, joga o fogo eternamente vivo, constrói e destrói, em inocência – e esse jogo joga o *Aeon* consigo próprio.
Nietzsche²⁵⁵

No contexto de sua crítica a Sócrates, Nietzsche ressalta a importância da filosofia pré-socrática, a qual não teria sido ainda contaminada pelo otimismo da razão, sendo por isso mais vocacionada para a sabedoria trágica. Ele dedica especial atenção a Heráclito; sua interpretação dos fragmentos do filósofo de Éfeso, independentemente da exatidão do ponto de vista filológico, tem importância central na análise nietzscheana da tragédia.

Segundo essa interpretação, Heráclito reformula radicalmente o pensamento de sua época, ao abandonar a tradicional descrição da questão da mudança a partir de uma dicotomia entre um mundo físico de aparências e qualidades determinadas e um mundo metafísico de essências imutáveis. Ele nega, em geral, o ser; o mundo é descrito sob a forma de uma polaridade em que duas versões opostas de uma mesma força confrontam-se continuamente, engendrando um eterno vir-a-ser. Somente a "vista curta" do ser humano vê con-

²⁵⁴ HERÁCLITO. Fragmentos DK 102 e DK 54. Op. cit., p. 283.

²⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen". Op. cit., p. 291.

tinuidade em um mundo dominado pela mudança.²⁵⁶ Por trás da sucessão de aparências mutáveis impera uma justiça eterna: as "qualidades determinadas que nos aparecem como duradouras" denotam apenas a "preponderância momentânea de um dos combatentes"; a justiça reside precisamente na constante alternância desses pólos.²⁵⁷

Para se vislumbrar essa "harmonia invisível", esse equilíbrio subjacente ao confronto entre os pólos do conflito trágico, é preciso adotar-se um ponto de vista contemplativo, que não se identifica com qualquer das partes litigantes, nem se deixa constranger por quaisquer cuidados morais. Sob esse olhar, característico do deus "contuitivo" e daqueles que, como Heráclito, tornam-se semelhantes a ele, o mundo aparece como uma arena em que os indivíduos são constantemente criados e aniquilados, pelo simples prazer do jogo. Esse vir-a-ser e perecer constantes, "sem nenhuma imputabilidade moral, eternamente na mesma inocência," encontra seu paralelo, neste mundo, no trabalho do artista.²⁵⁸

É uma contemplação puramente estética do mundo. Toda tendência moral, como toda teleologia, é excluída; pois o Demiurgo criança não age para fins definidos, mas em função de uma *Dike* imanente... Unir-se a essa inteligência contemplativa e não a essa inteligência obreira é a sabedoria. É preciso distinguir entre a *Dike* na forma de processo e essa visão intuitiva que engloba tudo; uma é a justiça imanente ou *gnóme*, que age por meio de antagonismos; a outra é a força do fogo, que domina com o olhar todo o *pólemos*.²⁵⁹

Essa "contemplação puramente estética do mundo" deve ser entendida como um momento da relação do indivíduo empírico com o mundo; por mais que o homem "até sua última fibra" seja "necessidade" e, assim, "totalmente

²⁵⁶ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen". Op. cit., p. 283.

²⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen". Op. cit., p. 285.

²⁵⁸ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen". Op. cit., p. 291.

²⁵⁹ NIETZSCHE, Friedrich. A filosofia na época trágica dos gregos. Op. cit., p. 108, nota 3.

não-livre”²⁶⁰, o artista, em seu trabalho, converte o assombro diante da vacuidade moral do mundo e da “inconsistência de todo o efetivo” em seu oposto, no “sublime”, no “assombro afortunado”.²⁶¹ Na criação artística, os elementos dispersos convergem na forma: “conflito e harmonia têm de emparelhar-se para gerar a obra de arte”.²⁶²

3.3.5 – O trágico e o olhar demiúrgico na arquitetura

Só consigo pois explicar o Estado dórico e a arte dórica como um contínuo acampamento de guerra da força apolínea; só em uma incessante resistência contra o caráter titânico-barbaresco do dionisíaco podia perdurar uma arte tão desafiadoramente austera, circundada de baluartes...²⁶³

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche tende a circunscrever sua análise à música dionisíaca e à tragédia ática como formas artísticas particulares, fazendo poucas referências à noção do trágico em geral. Ele tende a insistir na importância da forma dramática; a falta desta impossibilitaria a ocorrência do efeito trágico na poesia lírica ou épica. Sua argumentação nesse ponto, contudo, é frágil: ele tende a identificar o meio à mensagem. Essa dificuldade aflora em diferentes partes do texto; na discussão da poesia lírica, é feita alusão ao “conceito do trágico” em geral como meio de expressão da “sabedoria dionisíaca”, mas persiste a ênfase na importância da tragédia como modalidade artística particular.²⁶⁴ Também nos comentários sobre Homero, são evitadas as pas-

Esta nota não se encontra na edição alemã utilizada neste trabalho. É importante ressaltar que, por se tratar de publicação póstuma, há significativa diferença entre as edições.

²⁶⁰ NIETZSCHE, Friedrich. “Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen”. Op. cit., p. 292.

²⁶¹ NIETZSCHE, Friedrich. “Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen”. Op. cit., p. 285.

²⁶² NIETZSCHE, Friedrich. “Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen”. Op. cit., p. 292.

²⁶³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 42.

²⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 101

sagens da *Iliada* que antecipam algumas das principais características da tragédia de Ésquilo e Sófocles.²⁶⁵

Assim, o texto de Nietzsche fornece elementos para que se dê um passo adiante e que se fale do trágico em geral e de uma “consideração trágica do mundo”²⁶⁶, que busca ir além das aparências de reconciliação e perscrutar os aspectos mais contraditórios da realidade, bem como suas manifestações na arte. É nesse sentido que, tomando-se alguma liberdade, pretende-se falar de uma dimensão trágica da arquitetura, que deve ser buscada nas contradições inerentes ao esforço de conformação do material natural aos designios humanos.

Para que o “homem estético” vislumbre a harmonia subjacente ao sortilégio dos indivíduos e aceda à intuição estética do mundo, deve descolar-se radicalmente da experiência cotidiana; para fazer-se semelhante ao deus, deve liberar-se das “malhas do ‘eu’” e emudecer toda a “apetência e vontade individuais”.²⁶⁷ Essa perspectiva contemplativa impõe-se às expensas dos interesses da individuação e da luta pela autoconservação; o “homem estético” é um momento desse embate entre atitudes opostas.

Como foi visto no primeiro capítulo, esse distanciamento dialético, característico de toda experiência estética, possui uma dinâmica própria no âmbito da arquitetura. A contemplação estética desinteressada é um momento essencial da experiência da arquitetura; ao mesmo tempo, em função de seu caráter heterônomo, como prática social votada à produção do abrigo e, portanto, associada à luta pela autoconservação, a arquitetura é indissociável da dominação técnica e econômica da natureza. Dessa maneira, a prática da arquitetura

²⁶⁵ SILK, Michael S. *Nietzsche on tragedy*. Op. cit., pp. 168-278.

²⁶⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 104.

supõe uma crença “socrática” na “sondabilidade da natureza e na força terapêutica universal do saber”.²⁶⁸

Nessa perspectiva, a dimensão trágica da arquitetura deve ser entendida como uma guerra em duas frentes: o esforço de “espelhamento da beleza sobre o sofrimento”, comum a toda a arte, combina-se na arquitetura a uma aspiração prometêica de moldar o mundo segundo desígnios humanos. Essa empresa “sacrílega”²⁶⁹ choca-se com as forças da natureza e com as contradições da sociedade convertida em segunda natureza. Os revezes desse embate materializam-se na precariedade inerente à prática da arquitetura, desde os problemas formais comuns a qualquer atividade artística até a própria degradação física dos edifícios e a incapacidade crônica dos arquitetos de gerirem a evolução das cidades.

Na prática da arquitetura intervêm, de maneira problemática, a “inteligência contemplativa” do homem estético, associada ao momento apolíneo da aparência, e a “inteligência obreira”, vinculada ao esforço para dominar a natureza. A “ingenuidade” enaltecida por Nietzsche, inerente ao esforço de produção da beleza como proteção contra o sofrimento, soma-se a um segundo momento de ingenuidade, associado à crença na capacidade de “endireitar o mundo”.²⁷⁰

Preocupados, mas não desconsolados, permaneceremos de lado por um breve momento, como os contemplativos a quem é permitido serem testemunhos desses embates e transições descomunais. Ah! O sortilégio dessas lutas é que quem as olha também tem de lutá-las!²⁷¹

Transpondo, com alguma liberdade, a polaridade do conflito trágico nietzscheano para o plano social, sob a forma de um embate entre o indivíduo e

²⁶⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 43.

²⁶⁸ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 104.

²⁶⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 68.

²⁷⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 56.

a sociedade convertida em segunda natureza, ou ainda entre a civilização e o meio natural, a aspiração da arquitetura de produzir a reconciliação por meio do *habitat* humano revela-se fadada ao desgaste e ao fracasso, e a beleza da arquitetura afigura-se indissociável desse caráter inapelavelmente utópico. A arquitetura ocidental conta-se entre as tarefas ambiciosas legadas pelos gregos, juntamente com a quadratura do círculo e a subordinação da ciência à poesia, intentada pelo “Sócrates musicante” em seu leito de morte.²⁷²

3.4 – O trágico em Adorno

3.4.1 – Introdução

Recordemos a categoria estética do trágico. Ela parece ser a impressão estética do mal e da morte e tão vívida como eles. Apesar de tudo, deixou de ser possível. Onde outrora o pedantismo dos estetas se apressava a distinguir entre o trágico e o triste surge a condenação do trágico: a afirmação da morte; a idéia, no declínio do finito, iluminava o infinito, o sentido do sofrimento. Hoje em dia, as obras de arte negativas parodiam sem reserva o trágico. Mais do que trágica, toda a arte é triste, sobretudo aquela que parece serena e harmoniosa.²⁷³

Em seus trabalhos na área da estética, Adorno ocupa-se mais amplamente da arte do século XX, particularmente da música e da literatura. Na sua visão, o campo da cultura na modernidade tende a polarizar-se entre, em um extremo, a indústria cultural, que procura monopolizar e dirigir o gosto das massas, e, no outro, a arte erudita, que se radicaliza em reação à vulgarização da cultura, aprofundando a espiritualização e apontando para um hermetismo que recusa toda aparência de reconciliação. Nesse contexto, as divisões categoriais da estética tradicional, como o belo, o sublime, o trágico e o cômico,

²⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 96.

²⁷² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 96.

PLATÃO. Fédon, 58e-61c. Op. cit., pp. 64-67.

²⁷³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 41.

tendem a perder seu poder explicativo diante dos fenômenos artísticos mais recentes; o trágico, em particular, já não mais seria possível.²⁷⁴

Em função do corte temático e histórico que adota, Adorno faz poucas referências diretas tanto à arquitetura como à questão do trágico; ainda assim, podem ser encontrados, em sua obra elementos valiosos para o estudo da dimensão trágica da arquitetura. Adorno comunga com Nietzsche uma perspectiva profundamente crítica em relação à racionalidade ocidental, bem como uma visão da arte como meio privilegiado de manifestação dos aspectos sombrios da cultura. Ao mesmo tempo, sua discussão da dominação técnica e estética da natureza, assim como as noções de natureza primeira e segunda, são particularmente proficuas para o estudo da arquitetura, modalidade artística em que essas noções desempenham papel fundamental.

Esta seção consta de uma breve discussão da apropriação por parte de Adorno das reflexões de Aristóteles e Nietzsche acerca do trágico, à qual se segue uma investigação da concepção adorniana do trágico em geral, e da possibilidade de aplicação dessa concepção para o estudo da arquitetura. Na última parte, articulando as visões de Aristóteles, Nietzsche e Adorno, a arquitetura e a própria história do Ocidente são analisadas no âmbito de uma “consideração trágica do mundo”.²⁷⁵

3.4.2 – Adorno e o legado de Aristóteles e Nietzsche

A purificação das emoções na Poética de Aristóteles já não professa interesses tão nítidos pela dominação (quanto os de Platão - MC) mas, no entanto, ainda os conserva, na medida em que o seu ideal de sublimação encarrega a arte de instaurar a aparência estética como satisfação de substituição em vez de uma satisfação física dos instintos e das necessidades do público visado: a catarse é uma ação purgativa das emoções que se harmoniza com a repressão. A catarse aristotélica é arcaica enquanto parcela da mitologia da arte, inadequada aos efeitos reais... O índice de tal inverdade é a dúvida fundada sobre se o efeito salutar de Aristóteles

²⁷⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 374.

²⁷⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 104.

alguma vez teve lugar; a substituição poderia muito bem ter um dia incubado instintos reprimidos.²⁷⁶

Adorno, como se pode inferir, não adota a interpretação da catarse como “clarificação”, exposta anteriormente; ele a vê como purgação de emoções e satisfação substitutiva. Independentemente da exatidão dessa interpretação, é certo que para Aristóteles a catarse desempenha papel significativo na formação moral do indivíduo, e que esta, como se viu no capítulo anterior, processa-se por meio do progressivo domínio da parte “irracional”²⁷⁷ do ser humano; nesse sentido, Adorno vê a catarse como servindo à repressão dos instintos.

Ainda que a sublimação seja um momento necessário do “progresso” da civilização e do próprio “progresso intra-estético”, ela se presta igualmente ao uso ideológico.²⁷⁸ Para Adorno, a catarse se efetiva, nas obras de arte autênticas, na dialética entre o conteúdo material e a lei de construção da obra. Ao mesmo tempo, a indústria cultural dela se apropria, transformando a catarse em instrumento de educação das massas, “para que possam dominar com maior segurança na vida real seus próprios instintos humanos”.²⁷⁹

Quanto às semelhanças entre Nietzsche e Adorno, devem ser destacadas, para os fins desta análise, a crítica da racionalidade ocidental e o papel crucial atribuído à experiência estética como meio de acesso à realidade.

Nietzsche conhecia como poucos, desde Hegel, a dialética do esclarecimento. Foi ele que formulou sua relação contraditória com a dominação... Todavia, a relação de Nietzsche com o esclarecimento, e portanto com Homero, permanecia ela própria contraditória. Assim, ele enxergava no esclarecimento tanto o movimento universal do espírito soberano, do qual se sentia o realizador último, quanto a potência hostil à vida, “nihilista”.²⁸⁰

Após apontar, em *O nascimento da tragédia*, os vícios e as insuficiências da visão de mundo científica, em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-*

²⁷⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 267.

²⁷⁷ ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Op. cit., p. 137.

²⁷⁸ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 267.

moral, texto um pouco posterior, Nietzsche defende uma posição que será cara a Adorno, atribuindo à experiência estética uma importância “cognitiva”, como mediação entre as esferas do sujeito e do objeto.²⁸¹

Diante do empobrecimento da experiência no Ocidente moderno, decorrente de uma visão de mundo “ascética”, ou, para Adorno, da redução do pensamento à “racionalidade instrumental”, a arte aparece como repositório de valores perdidos em outras esferas do espírito. Nietzsche critica a definição kantiana do belo, fundada na ausência de interesse; em vez disso, ele coincide com Stendahl –com quem Adorno também concordará– em encarar a arte como uma visão de mundo alternativa, como “promessa de felicidade”.²⁸²

No caso das noções nietzscheanas de apolíneo e dionisiaco, ainda que Adorno sirva-se de outra terminologia, existe certo paralelismo entre essas noções e a análise adorniana das diferenças entre o visual e o sonoro nas artes. Também Adorno atribui à música uma relação mais direta com o absoluto, em contraste com o caráter mais mediato das artes visuais; em função disso, o elemento musical –que se aproxima da noção de dionisiaco– opõe maior resistência ao processo de reificação sempre presente na sociedade.²⁸³

3.4.3 – Adorno e o trágico no capitalismo avançado

²⁷⁹ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 135.

²⁸⁰ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 53-54.

²⁸¹ DUARTE, Rodrigo A. P. Adorno e Nietzsche, Aproximações. In: BARRENECHEA, Miguel A. e PIMENTA NETO, José. *Assim falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, pp. 87-88.

²⁸² NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 94.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 23-24.

A crítica a Kant, contudo, deve ser vista no contexto de uma dialética entre interesse e desinteresse, ponto de vista semelhante, de resto, ao de Adorno. Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche desqualifica as visões sentimentalistas da arte, que pretendem caracterizá-la como decorrência quase literal da subjetividade do artista. Segundo ele, “... só conhecemos o artista subjetivo como mau artista e exigimos em cada gênero e nível da arte, primeiro e acima de tudo, a submissão do subjetivo, a liberação das malhas do “eu” e o emudecimento de toda a apetência e vontade individuais, sim, uma vez que sem objetividade, sem pura contemplação desinteressada, jamais podemos crer na mais ligeira produção verdadeiramente artística”.

... a orientação da forma trágica em relação aos temas míticos, a dissolução do sortilégio do destino e o nascimento da subjetividade atestam tanto a emancipação social das relações familiares feudais como, na colisão entre a lei mítica e a subjetividade, o antagonismo entre a dominação ligada ao destino e a humanidade que desperta para a maioria. O fato de a tendência filosófico-histórica, tal como o antagonismo, se ter tomado um *apriori* formal, em vez de serem tratados como simples temas, confere à tragédia a sua substancialidade social: a sociedade aparece nela tanto mais autenticamente quanto menos é intentada.²⁸⁴

A polaridade do conflito trágico assume para Adorno uma dimensão social inexistente na obra de Nietzsche: o confronto se dá entre o indivíduo e a coletividade, bem como entre a "humanidade que desperta para a maioria" e a "dominação ligada ao destino". Diferentemente de Aristóteles e Nietzsche, a análise não se apóia em uma suposta natureza humana, nem tem qualquer ressonância ontológica: o conflito é encarado de um ponto de vista histórico, no âmbito da *dialética do esclarecimento*. Permanece, contudo, o caráter de um conflito que se estende por todas as esferas da experiência e se dilata ao longo do tempo.

A reflexão do conflito trágico na obra de arte dá origem a uma combinação de sofrimento e prazer que se situa no mesmo campo de preocupações presente no *Filebo*, de Platão, e nas obras já estudadas de Aristóteles e Nietzsche. A relação dialética entre esses sentimentos é particularmente significativa nas categorias do trágico e do sublime. Alguns autores, como Schiller, viram no "prazer contraditório" do sublime uma atualização da antiga noção aristotélica da catarse em termos compatíveis com a estética posterior a Kant; Lacoue-Labarthe descreve o sublime como "experiência do trágico moderno".²⁸⁵

Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 43.

²⁸³ DUARTE, Rodrigo A. P. Adorno e Nietzsche, Aproximações. Op. cit., pp. 85-86.

²⁸⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 260.

²⁸⁵ FIGUEIREDO, Virgínia. O sublime como experiência do trágico moderno. In: DUARTE, Rodrigo A. P. e FIGUEIREDO, Virgínia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, pp. 241-252.

Na concepção de Adorno, contudo, essa questão perpassa toda a reflexão sobre a arte, não se restringindo às categorias do trágico e do sublime: a beleza “provém” do horrível, e com ele se relaciona dialeticamente. A obra de arte, como “síntese não violenta do disperso”, conserva em seu interior contradições que a acompanham desde a origem. Nesse sentido, é possível afirmar-se que, em alguma medida, “toda a arte é triste, sobretudo aquela que parece serena e harmoniosa”.²⁸⁶

Adorno descreve a arte como uma “constelação de momentos que se transformam historicamente”.²⁸⁷ Ele rejeita definições conceituais rígidas; em vez disso, discute a arte e as categorias estéticas a partir de suas manifestações históricas. Assim, não se encontra na obra de Adorno qualquer conceito definitivo do trágico; sua concepção deve ser buscada nas diversas referências ao tema dispersas em suas obras. Em sua acepção original, no drama ático, o trágico surge associado ao embate entre o sujeito nascente e o todo social, bem como entre a humanidade em processo de emancipação e a lei mítica.²⁸⁸

Na perspectiva da *dialética do esclarecimento*, a sociedade burguesa criou ao mesmo tempo as condições para o desenvolvimento e para a destruição do indivíduo; no capitalismo avançado, a individualidade tende a se amesquinhar, circunscrevendo-se à busca de fins privados. Com o enfraquecimento do indivíduo, um dos pólos do conflito trágico, enfraquece-se com ele a própria categoria do trágico.²⁸⁹ Na esfera da arte, o progresso da espiritualização levou a um aprofundamento do caráter crítico das obras, a ponto de a arte negar-se a si mesma. A estética, ao insistir em enquadrar seu objeto em categorias pree-

²⁸⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 66, 165, 41.

²⁸⁷ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 12-13.

²⁸⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 260.

ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 141-144

xistentes, negligencia o “valor posicional histórico dos fenômenos artísticos como índice de sua verdade”. Em função disso, a teoria tende a distanciar-se progressivamente da arte em seu devir, e as categorias da estética tradicional tendem à obsolescência; a categoria do trágico é particularmente atingida por esse processo.²⁹⁰

Se o trágico é posto em questão no âmbito da arte radicalmente espiritualizada, no outro extremo do espectro, na indústria cultural, ele se perde na vulgarização geral da cultura administrada:

A mentira não recua diante do trágico. Do mesmo modo que a sociedade total não suprime o sofrimento de seus membros, mas registra e planeja, assim também a cultura de massas faz com o trágico. Eis por que ela teima em tomar empréstimos à arte... A realidade compacta e fechada que a ideologia atual tem por fim reduplicar dá a impressão de ser muito mais grandiosa, magnífica e poderosa, quanto mais profundamente é impregnada com o sofrimento necessário. Ela assume o aspecto do destino. O trágico é reduzido à ameaça da destruição de quem não coopera, ao passo que seu sentido paradoxal consistia outrora numa resistência desesperada à ameaça mítica.²⁹¹

A despeito das dúvidas levantadas por Adorno acerca da sobrevivência do trágico na arte moderna, em outra passagem ele se refere ao trágico não como uma impossibilidade, mas como um fenômeno “declinante”.²⁹² No caso da arquitetura, em que o legado tradicional tem peso particularmente significativo, em função da longevidade das obras e da coexistência no espaço urbano de elementos de distintas épocas, a questão da possibilidade do trágico na modernidade é particularmente instigante, e será discutida a seguir.

3.4.4 – Adorno e a crise do trágico na arquitetura moderna

A beleza hoje não tem outra medida senão a profundidade em que os construtos levam a cabo as contradições que os perpassam e que eles resolvem perseguindo-as, e não ocultando-as. Uma beleza apenas formal, seja lá o que for, seria vazia e nula; a conteudística per-

²⁸⁹ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 141-145.

²⁹⁰ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 373-374.

²⁹¹ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 141-142.

²⁹² ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 141-225.

der-se-ia no pré-artístico divertimento sensível de quem a contempla. Beleza ou é resultante de um paralelogramo de forças, ou não é de modo algum.²⁹³

Adorno encerra uma palestra que proferiu no congresso de 1965 do *Deutscher Werkbund* chamando a atenção, com igual ênfase, para os problemas da estética como disciplina filosófica e para seu caráter indispensável nas discussões acerca da arquitetura moderna.²⁹⁴ Se, por um lado, as categorias da estética tradicional —o trágico entre elas— tendem a ver suas fronteiras borradas e seu poder explicativo erodido na modernidade, por outro, "nenhuma teoria, nem mesmo a teoria estética, pode dispensar o elemento de universalidade".²⁹⁵

Essa questão adquire especial relevância na arquitetura: em função da coexistência de obras de diferentes períodos na paisagem construída, devem ser buscados instrumentos de análise que permitam discernir os elementos de continuidade histórica e de homologia formal entre os diversos constituintes do objeto analisado, seja ele uma cidade ou uma paisagem rural. Se a estética tornou-se uma "necessidade prática"²⁹⁶ da arquitetura moderna, e se à estética é indispensável o "elemento da universalidade", é lícito cogitar-se a pertinência da categoria do trágico, por problemática que seja, como instrumento de análise apto a apontar nexos entre os diversos momentos da arquitetura ocidental.

A questão da dominação da natureza, conforme visto no segundo capítulo, é fundamental à compreensão da arquitetura ocidental: a obra se define por contraste com o meio no qual se ergue; o meio, por sua vez, torna-se material interveniente na síntese da forma e, portanto, natureza. Em seu embate com a natureza, a civilização internaliza os mecanismos da dominação e per-

²⁹³ ADORNO, Theodor W. "Funktionalismus heute". Op. cit., p. 127.

²⁹⁴ ADORNO, Theodor W. "Funktionalismus heute". Op. cit., p. 126.

²⁹⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 373.

petua-os nas relações de dominação entre os seres humanos; como em um “revide” da natureza, a civilização deve pagar por sua ambição prometeica, e a promessa emancipatória do esclarecimento é quebrada em seu nascedouro.²⁹⁷ Tomando-se como característica da compreensão adorniana do trágico a noção de um embate entre a “humanidade que desperta para a maioria” e a “dominação ligada ao destino”,²⁹⁸ é possível identificar-se uma dimensão trágica no processo de dominação da natureza tal como se efetiva na arquitetura.

... a mesma sociedade que desenvolveu vertiginosamente as forças produtivas humanas, as mantém presas nas relações de produção que lhes são impostas, deformando os homens, que na verdade são as forças produtivas, segundo a medida dessas relações. Essa contradição fundamental aparece na arquitetura.²⁹⁹

O processo de dominação da natureza na arquitetura ocidental reflete o estágio de desenvolvimento das forças produtivas: ao mesmo tempo que o embate com as potências naturais perde importância diante dos avanços da técnica, as relações de dominação no interior da coletividade tendem a se cristalizar na forma de instituições, como o patriarcado e a propriedade privada, convertendo a sociedade em uma segunda natureza, que, à sua maneira, condiciona a forma da obra arquitetônica.³⁰⁰

Nos primeiros momentos da história da arquitetura ocidental, como visto, grande parte das tensões embutidas nas obras refere-se ao confronto entre os meios relativamente limitados e a magnitude das forças naturais a serem controladas. Para se identificar a “historicidade imanente”, a “dialética da natureza e do domínio da natureza”,³⁰¹ presente em uma obra da arquitetura dórica,

²⁹⁶ ADORNO, Theodor W. “Funktionalismus heute”. Op. cit., p. 126.

²⁹⁷ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 50.

²⁹⁸ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 260.

ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 141-144.

²⁹⁹ ADORNO, Theodor W. “Funktionalismus heute”. Op. cit., p. 121.

³⁰⁰ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 78.

³⁰¹ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 16.

cumpra reconhecer-se. à moda de Nietzsche, todo o custo humano subjacente à harmonia e ao equilíbrio aparentes. Todas as questões construtivas inerentes ao processo de conformação de uma obra de arte, como a seleção dos materiais, o apuro da composição e da execução, devem ser aquilatadas tendo-se como referência o estado das forças produtivas da época. Removidos os andaimes e os detritos, a experiência da obra acabada deve ultrapassar o "divertimento sensível" na perfeição da talha e no equilíbrio da composição; é preciso ter-se presente a confiança do velho ateniense imaginado por Nietzsche na conclusão de *O nascimento da tragédia*: "quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo!"³⁰²

No capitalismo avançado, no outro extremo do desenrolar do esclarecimento, a importância das potências naturais torna-se secundária no "paralelogramo de forças" de que resultam as obras arquitetônicas. Não há mais monumentos que consumam o esforço de uma geração: a decisão de se construir uma pirâmide de dimensões egípcias para abrigar um cassino em Las Vegas depende apenas de uma análise de custo-benefício, não envolvendo qualquer desafio técnico relevante. A questão da dominação da natureza desloca-se para o embate entre forças antagônicas no âmbito dos construtos sociais convertidos em uma segunda natureza. Se é possível falar-se de uma dimensão trágica da arquitetura no atual estágio de desenvolvimento das forças produtivas, é nesse terreno que deve ser buscada.

Como foi visto no capítulo anterior, os antagonismos no âmbito dessa segunda natureza desenvolvem-se em dois campos distintos, ainda que mutuamente implicados: a relação da obra com a tradição e sua inserção no jogo de

³⁰² NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 144.

forças da sociedade. No primeiro caso, a reelaboração radical do repertório tradicional norteia-se pelo princípio da construção; as formas herdadas do passado convertem-se em “materiais de segundo grau”³⁰³, e dissolvem-se em novas unidades na arquitetura moderna. A tensão envolvida nesse processo é análoga à existente na conformação de qualquer material, e participa no processo de dominação estética da natureza. O funcionalismo na arquitetura tornou-se o protótipo de toda a arte construtiva: a ruptura com o legado histórico converteu-se em questão programática.³⁰⁴ Como em qualquer período da história da arte, contudo, a nova linguagem somente faz sentido quando contraposta à tradição que pretende negar. Se na arquitetura da Bauhaus esse legado passou por múltiplas mediações, Corbusier nunca fez segredo dos empréstimos tomados à arquitetura clássica: as colunatas gregas sobrevivem nos *pilotis* modernos.

No segundo caso, no âmbito social, a arquitetura participa da luta cotidiana pela autoconservação e enreda-se nos antagonismos da sociedade convertida em segunda natureza. Essa questão é mais facilmente identificável na escala da cidade: na estratificação do espaço urbano segundo clivagens sócio-econômicas a arquitetura dá expressão física às relações de exploração no interior da sociedade. A sucessão de utopias surgidas e desaparecidas na história do urbanismo ilustra de maneira melancólica a fricção entre a promessa emancipatória e a dura realidade da dominação na *dialética do esclarecimento*.

Assim como no caso da arquitetura grega, tampouco a elegância da arquitetura moderna mais bem-sucedida pode ser plenamente compreendida sem que seja confrontada com a violência persistente no âmbito social. As o-

³⁰³ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 168.

³⁰⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 58-59.

bras arquitetônicas, como “mônadas sem janelas”,³⁰⁵ refletem em seus problemas formais os antagonismos subsistentes na sociedade. Mesmo tendo-se presentes todas as mediações da arte como “antítese social da sociedade”,³⁰⁶ não é negligenciável o fato de que muitas das obras e manifestos mais importantes da arquitetura moderna foram produzidos no período entre as duas conflagrações mundiais. Na “guerra de duas frentes” movida pela arquitetura, aqui também a beleza apareceria, para um “homem estético” nietzscheano, como uma máscara contra o horror. A vulnerabilidade das obras arquitetônicas diante do poder de destruição das modernas máquinas de guerra, como lembrado por Adorno na *Minima moralia*,³⁰⁷ somente acentua o caráter trágico desse embate.

3.4.5 – Esclarecimento e tragédia

O principal estudo de Adorno sobre a arte, a *Teoria estética*, tem um título rico em conotações: trata-se não apenas de uma teoria sobre a estética, mas de um empreendimento intelectual em que o conteúdo do texto não é indiferente à forma. Assim como na “síntese não violenta do disperso”, almejada quando da construção das obras de arte, são articuladas no texto adorniano perspectivas tão dispares quanto as de Kant, Hegel, Marx e Freud, revelando os momentos de verdade presentes em cada análise, sem aspirar a qualquer síntese que sacrifique a integridade das visões particulares. As diferentes leituras são dispostas à moda de uma constelação, um “conjunto justaposto – não integrado – de elementos mutantes, irreduzíveis a um denominador comum”.³⁰⁸ De maneira análoga, para revelar a dimensão trágica do processo de dominação

³⁰⁵ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 16.

³⁰⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 19.

³⁰⁷ ADORNO, Theodor W. *Minima Moralia - Reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo, Ática, 1992, pp. 31-32.

³⁰⁸ JAY, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press, 1984, pp. 14-15.

da natureza na arquitetura, é necessário uma perspectiva que articule as visões de Aristóteles, Nietzsche e Adorno acerca do trágico, da arquitetura e da dominação da natureza, aceitando-se ao mesmo tempo as significativas diferenças que separam esses autores.

É importante reter das reflexões de Aristóteles acerca do trágico a visão da vulnerabilidade do ser humano, em função da dependência de sua felicidade de fatores externos, incontrolláveis, bem como de sua incapacidade de alcançar uma compreensão plena das circunstâncias da vida, representada pela *hamartia*, o erro do herói trágico. Por seu turno, a visão nietzscheana do trágico comparece como um momento de verdade em uma concepção mais ampla, dialética, da experiência estética, baseada no pensamento de Adorno. Sem circunscrever a análise à "metafísica da arte" nietzscheana, que renuncia a toda possibilidade de sentido e aponta a experiência estética como única justificativa possível da existência e do mundo, para trazer à luz a dimensão trágica do processo de dominação da natureza na arquitetura faz-se necessário, como um momento do processo de desvelamento da verdade, contemplar o desenrolar histórico com os olhos do "homem estético" nietzscheano. Sob esse olhar, a descrição adorniana da *dialética do esclarecimento*, de Homero a nossos dias, como um constante choque entre "a dominação e a perspectiva de seu abrandamento",³⁰⁹ assemelha-se ao embate entre o herói trágico e as forças do destino. Que a "síntese não violenta do disperso" não seja possível, e que todas as promessas de felicidade e de emancipação sejam quebradas, e a arquitetura se veja enredada nas relações de dominação internas à sociedade e as incorpore em suas formas, perfaz o caráter trágico da arquitetura, como luta contra

³⁰⁹ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 50.

forças profundas que, de maneira análoga ao destino do herói trágico, solapam quaisquer aspirações de redenção. Nessa perspectiva, a *dialética do esclarecimento* aparece como a grande tragédia do Ocidente, e a arquitetura como um cenário privilegiado para o desenrolar desse drama.

Conclusão

A hipótese central investigada neste trabalho é que a arquitetura possui uma dimensão trágica, ligada a sua participação no processo de dominação da natureza; para verificá-la, a análise divide-se em três partes, correspondentes às noções básicas a serem relacionadas: a arquitetura, a dominação da natureza e o trágico. Ao longo dos capítulos, são analisadas as diversas referências filosóficas, especialmente Aristóteles, Hegel e Nietzsche; a obra de Adorno, particularmente a *Dialética do esclarecimento*, a *Teoria estética* e o texto *Funcionalismo hoje*, perfaz o pano de fundo, sobre o qual se articulam, como em uma constelação, as noções relevantes dos diferentes autores. Não se busca, contudo, encontrar na obra de Adorno uma síntese harmoniosa e definitiva das visões de filósofos tão díspares –o que, de resto, seria um contra-senso, em se tratando de um pensador dialético por excelência.

No primeiro capítulo, partindo de uma visão alargada da estética, que tem presente a importância do conceito de obra de arte, mas não se esgota nele, a arquitetura é definida em sentido amplo, como o *campo da cultura material destinado à produção do habitat humano, da escala do mobiliário à do agenciamento territorial*. Sob o aspecto da autonomia em relação à esfera da autoconservação, argumenta-se que a situação da arquitetura é peculiar: por um lado, compartilha com as artes “livres” o momento de autonomia reflexiva, na acepção derivada de Hegel; por outro, em função de sua vinculação aos fins da autoconservação, carece do que se denominou autonomia atribuída, no sentido derivado da estética de Kant.

No segundo capítulo, observa-se que a questão da dominação da natureza, momento fundamental da arte em geral, assume um duplo sentido na arquitetura: em função de seu estatuto complexo, o processo de dominação da natureza dá-se tanto no âmbito estético, de maneira análoga às demais modalidades artísticas, como no âmbito da luta pela autoconservação. Com o desenrolar histórico do esclarecimento, ao mesmo tempo que se aprimoram os meios técnicos de modificação da natureza, a esfera social cresce em complexidade e tende a converter-se em uma segunda natureza. Em consequência, o esforço de conformação natureza transfere-se paulatinamente do âmbito da dominação técnica da natureza primeira, física, para o âmbito da natureza segunda, social e espiritual. Essa natureza segunda assume dois aspectos principais: o repertório compositivo tradicional; e a rede de relações entre indivíduos e grupos no interior da sociedade. No primeiro caso, dá-se efetivamente um processo de dominação: as formas do passado tornam-se “materiais de segundo grau” e participam na síntese de novas unidades. No segundo caso, a arquitetura vê-se enredada nas relações de dominação que perpassam a sociedade, e com elas interage dialeticamente, refletindo-as na forma das obras.

No terceiro capítulo, a categoria do trágico é delineada a partir do estudo das contradições e dos elementos de continuidade presentes nas visões de Aristóteles, Nietzsche e Adorno; ao mesmo tempo que se busca algum grau de universalidade, indispensável em qualquer discussão teórica, tenta-se evitar qualquer síntese artificial. A questão da coexistência da dor e do prazer na experiência estética, já presente em Platão, comparece na noção aristotélica da *catarse*, que é entendida como “clarificação”, uma forma de compreensão aprofundada de realidades humanas contraditórias —e nesse sentido bem menos

distante da visão de Nietzsche do que ele próprio suspeitaria. Outro ponto importante tomado da *Poética* é a visão do conflito trágico sob a forma de uma polaridade em que um agente busca exercer controle sobre as circunstâncias de sua vida, confrontando-se com um ambiente hostil. Nesse embate torna-se patente a dependência da felicidade humana de fatores externos, incontroláveis, bem como a falibilidade do indivíduo, representada pela *hamartia*, o erro de julgamento do herói trágico.

Em Nietzsche, a questão da coexistência da dor e do prazer comparece na visão do belo como proteção contra os aspectos sombrios da existência, que subjazem a toda harmonia aparente. Para apreender essa dinâmica em sua totalidade, é preciso adotar o ponto de vista distanciado de um "homem estético" que, à moda de Heráclito, enxerga harmonia e necessidade por trás do infortúnio das criaturas particulares. O próprio Nietzsche, contudo, trai o caráter problemático desse distanciamento: "o sortilégio dessas lutas é que quem as olha também tem de lutá-las".³¹⁰ Essa verdade é ainda mais contundente no caso da arquitetura, em função de sua participação no esforço de autoconservação.

Adorno reconhece em sua descrição da trajetória do esclarecimento uma dívida com Nietzsche, que teria primeiro atentado para a "relação contraditória" do esclarecimento com a dominação.³¹¹ Essa identidade prolonga-se na busca pelos aspectos sombrios da existência, subjacentes a qualquer aparência de reconciliação no âmbito da cultura. A concepção adorniana do trágico combina essas noções a uma dimensão social inexistente em Nietzsche: a tragédia associa-se, nos primórdios do esclarecimento, ao despertar da humanidade para

³¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 96.

³¹¹ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit, p. 53.

a maioria, e à libertação da dominação ligada ao destino. Se o filósofo frankfurtiano parte de pressupostos diversos dos de Aristóteles e Nietzsche, considerando o conflito trágico desde uma perspectiva histórica, e não ontológica, a distância diminui quando da análise de situações concretas: também para Adorno, trata-se de um conflito sem solução aparente, que se dilata no tempo.

Ao longo do texto, paralelamente à verificação da consistência teórica da hipótese apresentada, são exploradas as implicações dessa visão da arquitetura no curso da história. Observa-se que o movimento moderno surge em um contexto de grandes transformações técnicas, sociais e políticas: pela primeira vez, o horizonte de possibilidades das obras passa a ser dado não por limitações técnicas, mas por considerações de ordem econômica ou política; também pela primeira vez, fazem-se presentes os meios capazes de proporcionar conforto material a toda a humanidade. Ao mesmo tempo, no âmbito da *dialética do esclarecimento*, o recrudescimento das contradições e demandas sociais faz com que os movimentos que convergem no modernismo arquitetônico incorporem em seus programas um conjunto de tendências marcadamente utópicas. À medida que se começa a ter uma apreciação de conjunto da aplicação do ideário modernista ao espaço urbano, especialmente a partir da década de 1960, fica patente o desvirtuamento das elevadas ambições da arquitetura moderna: nos países capitalistas avançados, passado o período de reconstrução do pós-guerra, torna-se evidente que, mesmo diante de circunstâncias históricas e condições técnicas favoráveis, a arquitetura não pode realizar no plano espacial uma reconciliação que não se verifica nas demais esferas da realidade.

Um traço comum da maioria dos movimentos e reflexões teóricas surgidos desde então é a denúncia da inexpressividade da arquitetura moderna, convertida em uma espécie de classicismo industrial esquecido das tensões que estariam em sua origem. Tomando-se por base os argumentos de Venturi, um dos críticos mais contundentes e articulados da arquitetura moderna³¹², percebe-se como motivação mais geral do alegado esgotamento do modernismo a irrupção necessária das contradições e da complexidade inerentes ao *métier*, que teriam sido escamoteadas pelo construtivismo triunfante da arquitetura moderna. Em termos nietzscheanos, é como se a arquitetura moderna tivesse entrado em crise em função de um arrefecimento das tensões que a acompanharam em seu período mais vigoroso, de maneira similar à morte da tragédia com o enfraquecimento da dialética entre os impulsos apolíneos e dionisíacos e o eventual triunfo da "cultura alexandrina"³¹³, a partir de Eurípides e Sócrates.

As críticas à arquitetura moderna são mais bem-sucedidas que as alternativas propostas; se o caráter contraditório da arquitetura é uma constatação quase auto-evidente, a apologia dessas contradições vem acompanhada, implicitamente, da pretensão de prevê-las e/ou controlá-las, à moda de um jogo com regras acordadas de antemão. Ainda que a analogia entre a lógica fechada do jogo e o processo pelo qual os elementos dispersos são integrados na unidade da obra de arte autônoma tenha seu momento de verdade, toda arte séria tem um componente irreduzível de alteridade, por meio do qual o material impõe suas determinações à forma, e que escapa, por definição, ao controle do

³¹² VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

³¹³ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 110.

artista.³¹⁴ No atual estado das forças produtivas, essa alteridade desloca-se progressivamente do embate com os elementos naturais para o processo de construção da obra a partir da conformação de uma segunda natureza composta pelo material formal legado pela tradição, bem como pelas tensões internas a uma sociedade cada vez mais complexa e opaca.

Na obra arquitetônica, a questão da dominação da natureza comparece tanto no plano intra-estético, como em qualquer obra de arte, como no plano da luta pela autoconservação. A dimensão trágica desse embate vem de seu caráter inconciliável, qual uma guerra de desgaste em duas frentes: a dominação estética da natureza visa à produção da beleza como máscara contra o horror; a dominação técnica da natureza insere-se na luta do esclarecimento pela emancipação da humanidade, por meio da criação de "baluartes contra a necessidade".³¹⁵

Aos olhos de um "homem estético" nietzscheano, que contempla a cena de uma distância segura, a história do Ocidente afigura-se como uma tragédia de grandes proporções, e a arquitetura aparece como o palco por excelência para o desenvolvimento desse drama, onde repercutem e se impregnam na forma das casas, ruas e cidades, os momentos de prazer e de sofrimento associados à promessa de felicidade da arte, à promessa de emancipação do esclarecimento, e às constantes frustrações que os acompanham. Para o demiurgo que vê "em conjunto"³¹⁶, esse embate revela-se como mais um capítulo do suplício do ser humano, esse "filho do acaso e do tormento", que paga por

³¹⁴ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Op. cit., p. 68.

³¹⁵ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Op. cit., p. 50.

³¹⁶ NIETZSCHE, Friedrich. "Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen". Op. cit., p. 291.

sua ambição prometeica de “endireitar o mundo”³¹⁷; uma luta de sentido incerto, porém bela.

³¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Op. cit., p. 56.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

_____. Funktionalismus Heute. In: *Ohne Leitbild – parva aestetica*. Frankfurt a/M, Suhrkamp, 1967.

_____. *Minima moralia*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Negative Dialectics*. Londres, Routledge & Kegan, 1973.

_____. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura (De pictura)*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.

_____. *L'Architettura (De re aedificatoria)*. Milão: Polifilo, 1966.

ANDRADE, José A. R. *Vida e obra*. In: BACON, Francis. *Os Pensadores – Bacon*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: ARISTÓTELES. *Os pensadores – Aristóteles*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. *Poetics*. In: *The works of Aristotle*. Oxford: Clarendon Press, 1924.

BACON, Francis. *Novum Organum: Livro I, Aforismo III*. In: BACON, Francis. *Os Pensadores - Bacon*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

BARNES, Jonathan. *The Cambridge companion to Aristotle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BENEVOLO, Leonardo. *História da cidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *Quid tum? O combate da arte em Leon Battista Alberti*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- BRANDÃO, Junito. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis, Vozes, 1984.
- BUNGAY, Stephen. *Beauty and truth: a study of Hegel's aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- _____. *O urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- COLLINGWOOD, R. G. *A idéia da natureza*. Lisboa: Presença, s.d.
- COOPER, David. *A companion to aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1995.
- DESCARTES, Renée. *Discurso do método*. In: DESCARTES, René. *Os Pensadores – Descartes*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- DUARTE, Rodrigo A. P. Adorno e Nietzsche, Aproximações. In: BARRENECHEA, Miguel A. e PIMENTA NETO, José. *Assim falou Nietzsche*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- _____. *Mimesis e racionalidade*. São Paulo, Loyola, 1993.
- _____. Som musical e "reconciliação" a partir de "O nascimento da tragédia" de Nietzsche. In: *Kriterion*, volume XXXV, no. 89, Belo Horizonte, 1994.
- EGENTER, Nold. *Architectural Anthropology*. Lausanne: Structura Mundi, 1992.
- FIGUEIREDO, Virgínia. O sublime como experiência do trágico moderno. In: DUARTE, Rodrigo A. P. e FIGUEIREDO, Virgínia. *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1996.

FREITAS, Verlaïne. *Unidade instável: o conceito de forma na 'Teoria estética' de Theodor Adorno*. Belo Horizonte: inédita, 1996.

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. In: FREUD, Sigmund. Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud, Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

HEGEL, Friedrich W. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1993.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. *Princípios da Filosofia do Direito*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: BERGE, Damião. *O logos heraclítico*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

JAY, Martin. *Adorno*. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

JENCKS, Charles. *Modern movements in architecture*. Harmondsworth, Penguin, 1987.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KAPP, Silke. *Arte radical e heteronomia*. Belo Horizonte, inédita, 1994.

KRUFT, Hanno-Walter. *Storia delle teorie architettoniche*. Milão: Laterza, 1999.

LAURIE, Michael. *Introducción a la arquitectura del paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.

LE CORBUSIER, Charles-Edouard Jeanneret-Gris. *A carta de Atenas*. São Paulo: EDUSP, s.d.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LOOS, Adolf. *Ornamento y delito*. Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

MARCUSE, Herbert. *Eros and civilization: A philosophical inquiry into Freud*. Boston, Beacon Press, 1987.

MARX, Karl. *O capital Vol. 1, T. 1*. In: Os economistas: Marx. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

MARX, Karl. *O capital Vol. 1, T. 2*. In: Os economistas: Marx. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. A filosofia na época trágica dos gregos. In: SOUZA, José Cavalcante (ed.). *Os pensadores: Pré-socráticos*. São Paulo: Abril Cultural.

_____. Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen; in: NIETZSCHE, Friedrich. *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*. Stuttgart: Kröner Verlag, 1964.

_____. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.

NUSSBAUM, Martha. *The fragility of goodness: luck and ethics in Greek tragedy and Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

PLATÃO. Fédon. In: PLATÃO. *Os pensadores – Platão*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

_____. Filebo. In: PLATÃO. *Diálogos de Platão*, vol. VIII (Tradução de Carlos Alberto Nunes). Belém: UFPA, 1974, p. 155.

_____. *República*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976.

RAPOPORT, Amos. *Vivienda y cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

- RUDOLFSKY, Bernard. *Architecture sans architectes*. Paris: Chêne, 1977.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Pamplona: Aguillar, 1963.
- Apud SILVA, Elvan. *Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994.
- SCHELLING, Wilhelm J. S. *Idées pour une philosophie de la nature (Introduction à l'étude de cette science)*. In: SCHELLING, Wilhelm J. S. *Essais*. Paris: Aubier, 1946.
- SCRUTON, Roger. *A estética da arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- SILK, Michael S. *Nietzsche on tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- SILVA, Elvan. *Matéria, idéia e forma: uma definição de arquitetura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994.
- STIERLIN, Henri. *Enzyklopädie der Weltarchitektur*. Colônia: Taschen, 1994.
- SULLIVAN, Louis. *Autobiografía de una idea*. Buenos Aires: Infinito, 1961.
- TIMOSHENKO, Stephen. *History of strength of materials*. Nova Iorque, McGraw-Hill, 1953.
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- _____. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, MIT Press, 1978.
- VITRÚVIO, Marco. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- VOVELLE, Michel. A história e a longa duração. In: LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- WICKHAM, Glynne. *History of the theatre*. Londres: Phaidon, 1995.