

4 Questões Finais

Após a leitura dos capítulos anteriores que compõem esta dissertação, algumas questões se colocam e, como conclusão para esse trabalho, seria pertinente se tentar responder algumas delas.

A primeira abordaria a relação entre variação e o moderno. Isto é, os Roberto possuem uma obra altamente diversificada, onde algumas edificações apresentam fachadas com tratamentos completamente distintos entre si; onde tamanha variação parece, inclusive, ameaçar a unidade da construção. Cabe, então, se questionar se tal variação teria um caráter moderno e como tal característica não desfaz a unidade da obra.

Outro questionamento (neste caso mais um esclarecimento) parte da colocação aqui feita de que, na operação realizada pelos Roberto de estudar as obras alheias, Oscar Niemeyer seria seu alvo brasileiro mais constante. A tal afirmação parece se impor uma questão sobre a proximidade poética entre os trabalhos desses arquitetos.

Buscando possíveis respostas para o primeiro questionamento, recorrer-se-á às teorizações de Gadamer, expostas no livro *A Atualidade do Belo*¹. Nessa obra, o autor alemão propõe, partindo de Hegel, que na Antigüidade clássica, o divino era manifesto nas obras de arte, na forma da expressão plástica e configurativa destas. Porém, a partir da idade média, “a obra de arte não é mais o divino propriamente dito a que nós veneramos”². Já não mais era possível “uma expressão adequada de sua própria verdade, na linguagem formal artística e na linguagem imagética da fala poética”³. A obra de arte tem de, então, “se apresentar como necessitando de uma justificativa”⁴. A arte (aqui entendida como a arte cristã do ocidente) passa a ter como “contexto justificativo” a tarefa de responder por uma “evidente integração entre comunidade, sociedade, igreja e a autoconsciência do artista criador”.

¹ GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo – A arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1985.

² GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo – A arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro, Editora Tempo Brasileiro, 1985. p.16.

³ Idem p.15.

⁴ Idem p.16.

No entanto, com a instauração da sociedade industrial, tal autoconsciência e tal integração começam a se esgarçar. E, ao se chegar ao século XIX, os artistas percebem que daquela sociedade, industrial e comercial, estavam excluídos. Não mais existia uma comunicação evidente entre artistas e os homens, “entre os quais vive e para os quais cria”⁵. O artista passa, então, a ser um artista somente para arte.

Assim, liberto do papel de *arauto* da evidente integração do mundo social, abandona o recurso às técnicas perspécticas, que tornavam “o espaço matemático e ordenado”⁶ e hierarquizado, da arte plástica dos séculos anteriores; entende que a imagem não é uma contemplação intuitiva “assim como a contemplação que nossa experiência cotidiana nos dá da natureza”⁷; e faz, através do impressionismo e, principalmente, do cubismo, a transição de uma arte feita para olhares meramente assimilativos, para uma arte que, “anulando a relação com o objeto figurativo”⁸ que se apoiava numa base de um conteúdo imagético comum, propõe uma nova visualidade que exige um “trabalho de elaboração ativa”⁹ por parte do espectador. E é justamente a esse trabalho de elaboração ativa, que se estabelece entre a obra e o observador, que Gadamer chama de jogo.

O conceito de jogo, para Gadamer, implica, inicialmente, na idéia de movimento, “o ir e o vir”¹⁰. Movimento este que se repete, constantemente, sem ter uma finalidade última (como “o jogar das ondas” ou “um jogo de luzes”), e onde “nem um nem outro extremo é o alvo, é o ponto no qual ele descansa”¹¹. Esse jogar, explicita Gadamer, tem, também, a forma do *auto-mover-se*, que seria a característica básica de tudo que está vivo. Logo, resumindo, tal jogo seria “um auto-mover-se que por seu movimento não pretende fins nem objetivos, mas o movimento como movimento, que quer dizer um fenômeno de redundância, de auto-representação do estar vivo”¹².

Tornando um pouco mais complexa essa conceituação de jogo, lembra que a razão pode fazer parte dele ou não: “essa característica tão própria do homem, de poder dar-se objetivos e tentar alcançá-los conscientemente”, pode manifestar-

⁵ Idem p.16.

⁶ PANOFKY, Erwin. *A Perspectiva Como Forma Simbólica*. Lisboa, Edições 70, 1999. p.66.

⁷ GADAMER, Hans-Georg. Ibid. p. 18.

⁸ Idem p.18.

⁹ Idem p. 18.

¹⁰ GADAMER, Hans-Georg. Ibid. p.38.

¹¹ Idem p.38.

se regrado o jogo, ao permitir que o próprio movimento “discipline e ordene por si mesmo seus chamados movimentos de jogo”¹³. O jogo, assim, pode ser pensado como uma atividade sem objetivos, mas desejada como tal. Ou seja, “o jogo é a auto-representação do movimento do jogo”.

Há, também, aquele que vai *jogar junto*; aquele que observa o jogo e, no entanto, como espectador, não se evade de dele participar. Mas, tal espectador é mais do que um mero observador. Há na estruturação do jogo um *fazer comunicativo*, que elimina a distância entre quem joga e quem se vê frente ao jogo; “ele é, como alguém que participa do jogo, parte dele”¹⁴.

Porém, não são todos os observadores que participam do jogo. A obra exige respostas que alguns se encontram aptos para fornecer. Somente esses são parceiros no jogo. Mas para se entender que respostas são essas, precisa-se, primeiramente, entender qual o conceito que Gadamer tem para “obra”.

Gadamer propõe que a obra moderna, diferentemente do conceito clássico, não está ligada aos ideais de harmonia. Identifica-se uma obra como tal quando se consegue perceber que ela “diz” algo para quem a vê; quando se entende que há algo que deve “ser compreendido”; mesmo que esse algo a ser compreendido não seja “algo conceitual ou significativo”¹⁵. Segundo Gadamer, seria um erro se pensar que a unidade da obra depende de um fechamento “frente aquele que se volta para a obra ou ao que é por ela alcançado”¹⁶. A obra só aparece como tal “quando há ato”¹⁷. Ou seja, sempre que existe uma experiência estética, condição da obra, ela quer dizer identificação, “pois lá estava algo que eu julgo que “entendi”. Identifico algo como o que foi ou o que é e só essa identidade dá o sentido de obra”¹⁸. Ou seja, as tais respostas que a obra exige só serão assimiladas por aquele que participa do jogo; para aquele que “realiza uma atividade própria

¹² Idem p.38.

¹³ Idem p.39.

¹⁴ Idem p.40.

¹⁵ Idem p.40.

¹⁶ Idem p.41.

¹⁷ **GLÓRIA**, Renato. *Obra de arte ou objeto há (a)*. Texto apresentado no Primeiro Encontro de Elaboração e Produção Teórica da Sociedade de Psicanálise Stilo Freudiano. Mimeo. Niterói, 1992.

¹⁸ **Gadamer**. Ibid. p. 42.

de modo ativo”¹⁹. Estes são parte integrante da resposta, portanto, parceiros que pertencem ao jogo²⁰.

Mas essa resposta, essa participação no jogo, não é totalmente preestabelecida pelo autor. A identidade possível da obra como tal está ligada a variações e diferenças. Ela tem sempre que ser construída ativamente, num participar ativo. “É justamente a identidade da obra que convida a essa atividade, que não é arbitrária, mas dirigida e adstrita a um certo esquema”. Porém, segundo Gadamer, “cada obra deixa como que, para cada um que a assimila, um espaço de jogo que ele tem que preencher”²¹ por conta própria. Trata-se de uma ação que exige síntese do espectador, ao qual se demanda que una e reúna muita coisa. Gadamer aproxima essa ação à leitura de um texto propondo, então, que essa operação é uma operação intelectual.

E, como para participar desse jogo se demanda uma operação similar a da leitura, poder-se-ia dizer que para se *desfrutar* da arte contemporânea, é preciso uma “elaboração mental”; e que esse construir ativo da obra, esse *jogo reflexivo*, é “uma exigência da obra como tal”²².

Aqui, pode-se retornar, então, aos Roberto, sua modernidade e as suas constantes variações dentro de uma mesma edificação. A partir da definição de Gadamer para obra, pode-se concluir que a arquitetura dos Roberto merece esse título. Afinal, suas edificações são francamente obras; elas só se oferecem como unidade a quem se permitir participar ativamente do jogo; e o prazer que os arquitetos demonstram com as manifestações populares, favoráveis ou não a seus projetos, é prova da busca pelo jogo²³. E tal variação parece se configurar como instrumental para explicitar o sentido construtivo de sua obra. Nela, raramente, se recorre à harmonia clássica; raramente, se oferece uma forma pronta a ser assimilada. A unidade visual alcançada ao final parece advir, justamente, do avizinhamo de componentes díspares (ou pelo avizinhamo de grupos diversos formados pela repetição de elementos), que reunidos, alcançam um equilíbrio, através da submissão a determinados esquemas estruturadores da

¹⁹ Idem p. 42.

²⁰ Frase composta a partir de frase de **Gadamer** [Ibid. p.43], modificada em sua estrutura para se adequar a esse texto.

²¹ **Gadamer**. Ibid. p.43.

²² **Gadamer**. Ibid. p. 45.

²³ Nesse sentido, como exemplo, vale lembrar as já citadas reações ao edifício da ABI, chamado de Mictório de Gigante, e ao Marquês do Herval, que recebeu o apelido de “Tem nego bebo aí”.

totalidade do conjunto. Tal configuração convoca o espectador a jogar com eles; a um trabalho de elaboração ativa, a um jogo reflexivo de onde a identidade da edificação surge.

Porém, o próprio Gadamer propõe, em seu livro, um outro aspecto que vai ser um complicador para nossa leitura da modernidade dos Roberto: ele constata que existem obras da arte clássica onde a harmonia tradicional já está esgarçada e que o jogo reflexivo, o “ler” a obra, é, também, condição necessária para que se possa vivenciá-las.

Ainda no livro *A Atualidade do Belo*, pode-se achar caminhos para melhor se elucidar a questão aqui, inicialmente, proposta. E um deles seria através da *função simbólica*. Para isso, deve-se acompanhar a conceituação de símbolo proposta por Gadamer:

“...Símbolo... é antes de tudo uma palavra técnica da língua grega e significa *pedaços de recordação*... É algo com que se reconhece em alguém um antigo conhecido”.

Ou seja, o símbolo é aquilo em que se reconhece algo. Porém, esse reconhecimento não significa *ver novamente*, mas sim remeter à completude original que gerou tais *pedaços de recordação*. E deve-se atentar, também, que essa operação de remissão, tampouco, coincide com o conceito de *alegoria* (que seria se dizer algo diverso do que se quer, mas que o que se quer dizer também poderia ser dito diretamente²⁴), afinal, na alegoria trata-se de uma relação de significação conhecida a priori, enquanto no simbólico, “este algo único... apresenta-se como um pedaço do ser que promete completar algo a ele correspondente... [sendo portanto] a evocação de uma possível ordem sadia onde quer que ela esteja”²⁵. Essa colocação leva ao pensamento hegeliano, que entende que em cada remissão, obtida através de um símbolo, a pessoa se liberta da contingência e se eleva ao ideal. Isto é, próximo das idéias platônicas, Hegel propõe que “conhecemos tudo isso... [que] o reconhecer vê o permanente no fugidio”²⁶. E, assim sendo, na “aparência sensória do belo, torna-se presente a idéia”²⁷.

²⁴ Conceituação retirada de Gadamer, mas modificada sintaticamente para adequar-se ao texto [Gadamer. Ibid. p.51].

²⁵ Idem.p.51.

²⁶ Idem.p.72.

²⁷ Idem.p.52.

Porém, o próprio Gadamer acusa que a essa colocação hegeliana subjaz o entendimento de arte como um suporte para uma mensagem. Entendimento, este, que obliteraria a condição de que a arte nos fala como obra. Grifa, então, que na arte moderna, “a obra... não é mero suporte de sentido...[e que] seu sentido repousa muito mais no fato de estar aí...”²⁸, criada e ao alcance para quem se depara com ela; distinguindo-se “em sua unidade e insubstituibilidade”²⁹, as quais Benjamim denomina de aura. Isto é, a representação simbólica que leva à arte prescinde de qualquer dependência com coisas dadas a priori. Seu simbolismo remete a si mesmo e “garante a significação a que remete”,

*“na representação que uma obra de arte é, ela não representa algo que não é, não sendo portanto absolutamente uma alegoria, ou seja: ela não diz algo, para que se pense outra coisa, mas justamente nela se encontra o que ela tem a dizer”*³⁰

E, terminando a sua exposição sobre o caráter simbólico da arte, Gadamer, lembra que é “justamente característica da Modernidade que ela esteja em tão profunda carência de símbolos”³¹ e que as possibilidades de reconhecimento são bastante reduzidas. Assim sendo, precisa-se aprender a lê-la, soletrar seu vocabulário ainda desconhecido, para, só assim, criar-se uma comunicação que permita participar do jogo.

Volta-se, então, aos Roberto, em cuja obra já se conseguiu, aqui, ler a diversidade como um instrumental para a explicitação do caráter construtivo de sua poética, onde a identidade da obra é construída ativamente pelo observador. Agora, no esvaziamento de símbolos perceptível em seus projetos, conseguimos intuir, além de sua adesão às propostas modernas, o tipo de remissão por eles operada. Afinal, para quem se permite jogar o jogo por eles colocado e construir uma possibilidade de comunicação, poderá *ler*, em suas edificações, que o recurso a repetição acusa o tédio da vida moderna ou a aceleração desta; poderá ouvir, na reunião de plano construídos por componentes diversos, que haveria uma possibilidade de igualdade na sociedade, ou, ainda nestes mesmos planos, entender que ali estão expostos a finitude e a pouca profundidade da vida humana moderna. Porém, todas essas leituras seriam compostas no espaço deixado vazio

²⁸ Idem.p.53.

²⁹ Idem.p.53.

³⁰ Idem.p.59.

³¹ Idem.p.70

no jogo; no espaço deixado para ser preenchido pelo parceiro, já que, na abstração de seus planos e componentes não há qualquer relação com objetos figurativos; não se procura transitar por conteúdos imagéticos reconhecíveis. Em suas obras expõem, principalmente, seu próprio método projetivo, sua organização planar e a consubstancialização das mesmas através de materiais industriais; e nada fora delas mesmas. Através de suas edificações, percebe-se que o que se quer comunicar é a possibilidade de se criar um novo fazer, em acordo com os meios de produção contemporâneos, em acordo com a tecnologia disponível; o que se quer comunicar é a possibilidade desse fazer, que não se restringiria ao fazer arquitetônico, mas que funcionaria como síntese da vontade de transformação de toda a comunidade que a ela se permitisse aderir.

Na variação constante de seus elementos, na aproximação às obras de outros arquitetos, os Roberto parecem já entender a existência de um repertório moderno, e, portanto, a necessidade de se ampliar tal vocabulário moderno, que restaure uma possível gama de significados comuns. Aliados do papel de representantes de uma não mais existente “unidade coletiva”³², percebem-se como pioneiros na formação de uma nova comunidade. E sabem que essa comunidade seria formada por aqueles que, com eles, aprendessem a soletrar, e, para tanto, buscavam atraí-los com seu rico formalismo para essa nova visão de mundo, construindo uma possível “comunhão comunicativa”³³; convidando os passantes a aderir a essa comunicação, a esse jogo jogado a três.

Essa analogia entre escrita, leitura e a criação artística aparece, também, num texto de Thierry de Duve, onde ele analisa o ensino de arte no século XX³⁴. E as posições de de Duve podem nos ajudar a definir se há na variação dos Roberto, de fato, um caráter moderno.

De Duve estrutura sua análise do ensino de arte no século passado construindo um antagonismo entre as características valorizadas nos alunos no academicismo e numa escola de arte moderna (De Duve assume que toma a Bauhaus como exemplo).

³² Idem.p.60.

³³ Idem.p.73.

³⁴ **DE DUVE**, Thierry. “Quando a forma se transformou em atitude – e além”. IN: Arte e Ensaio n 10, Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Artes-Visuais, Escola de Belas Artes, UFRJ, 2003.

O talento, admirado pelos acadêmicos, era “entendido como uma dádiva da natureza”³⁵ e caberia aos professores desenvolver e disciplinar tal dom, assegurando-se de que tal desenvolvimento se desenrolasse respeitando as regras e os códigos tradicionais. O talento teria um alcance parcial e manifesto sempre inseparavelmente do terreno de onde surgia. Ou seja, raramente, alguém teria um talento que abrangesse todas as artes; seu alcance seria sempre técnico (talento para a música, para a pintura...). Então, a partir da definição de qual era o alcance desse talento, procurava-se desenvolver as habilidades específicas, os hábitos artesanais, as regras de composição, os cânones de beleza, em resumo, a tradição específica³⁶ daquela atividade. A esse conjunto de saberes acumulados na tradição, na experiência histórica, dava-se o nome de *métier*. No “modelo acadêmico, ensinar a pintar significava transmitir o legado da pintura, a fim de possibilitar ao aprendiz encontrar um lugar na corrente dos afiliados, que possuem o conhecimento extremo que ele irá perseguir”³⁷. Como consequência dessa estruturação do aprendizado no estudo das obras canônicas, a habilidade valorizada no aluno era sua capacidade de inventar. Aqui, porém, o conceito de invenção era bastante diverso daquele que se tem no senso comum. Tal invenção seria a elaboração de novas composições apoiadas, necessariamente, na imitação, fosse ela a “imitação da natureza, da Antigüidade, ou dos mestres”³⁸.

Para expor as diferenças entre o ensino tradicional e o moderno, aproveitar-se-á do esquema de antinomias construído por De Duve (talento *versus* criatividade, *métier versus* meio, imitação *versus* invenção). Ou seja, ao talento acima definido como uma dádiva, a Bauhaus contrapunha a criatividade; ao *métier*, legado histórico herdado do passado, o meio; e à imitação, reprodução de cânones e mestres, a invenção.

Desta forma, na contraposição do talento, a criatividade é pensada como um potencial “absoluto e uniforme”³⁹ (“todo mundo é artista [querendo-se, aqui, dizer que todo mundo é um artista em potencial]”⁴⁰). Portanto, essa criatividade não é dirigida a um campo específico: “Se alguém é criativo, sem qualificação,

³⁵ DE DUVE. Ibid.p.93.

³⁶ Essa frase foi retirada de De Duve e modificada para adequar-se as necessidades sintáticas do texto [De Duve. Ibid.p.98].

³⁷ De Duve. Ibid.p.99.

³⁸ Idem.p.99.

³⁹ Idem.p.98.

⁴⁰ Idem.p.98.

esse alguém é criativo, ponto final”⁴¹. Destarte, a partir desse entendimento que todo homem seria dotado de faculdades inatas, o papel da escola seria permitir o desenvolvimento de tais faculdades. Ou seja, estudar artes visuais seria submeter-se a um treinamento que objetivaria o “crescimento das faculdades de percepção visual e da imaginação”⁴².

Antes de dar prosseguimento ao, anteriormente estabelecido, esquema de antinomias, deve-se transcrever o conceito de percepção e imaginação fixado, no texto, por de Duve: “...a Teoria da Gestalt ...fornecia a idéia, já culturalmente difundida, da percepção como uma espécie básica de leitura. Seguindo esse mesmo raciocínio, a imaginação era entendida como uma espécie de habilidade básica de escrita. Criatividade era o nome moderno atribuído à combinação das faculdades inatas da percepção e da imaginação”⁴³.

Aqui, nota-se a proximidade com a teorização de Gadamer, quando, ambos, propõem que a comunicação entre espectador, obra e criador é feita por intermédio de ações análogas a da escrita e da leitura. Conseqüentemente, pressupõe-se a existência ou o desenvolvimento de um vocabulário moderno.

Há que se destacar, também, que a conceituação de imaginação proposta por de Duve, permite que se resolva uma questão que, facilmente, surgiria quanto ao constante recurso à imaginação, por parte dos Roberto. Afinal, há uma frase conhecida de Mies van der Rohe na qual ele diz que a imaginação é a morte da arquitetura moderna. Porém, provavelmente, a imaginação a qual Mies se referia era a imaginação barroca, cujo conceito se confunde com o de fantasia ilusionista. A conceituação de imaginação aqui pretendida seria mais próxima da imaginação kantiana. Ou seja, imaginação entendida como a faculdade que “converte o que nossos sentidos externos percebem em um objeto para os sentidos internos, comprimindo e condensando a multiplicidade dos dados sentidos”⁴⁴; ou ainda, a capacidade de ordenar dados, quase sinônimo de inteligência, sendo “imaginação aquilo que pode ser representado”⁴⁵. Assim sendo, aceitando tais definições de

⁴¹ Idem.p.98.

⁴² De Duve. Ibid.p.94.

⁴³ Idem.p.94.

⁴⁴ ARENDT, Hannah. “Lições sobre a filosofia política de Kant”. Apud IN: OSORIO, Luiz Camilo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2005. P.27.

⁴⁵ As três últimas definições de imaginação foram transcritas de falas do professor **Ronaldo Brito**, durante aulas no Curso de pós-graduação do Departamento de História da PUC-RJ.

imaginação, eliminam-se, de sua conceituação, quaisquer conotações que pudessem remeter à fantasia barroca e seus excessos.

Retomando-se o esquema de antinomias proposto por de Duve, que teve início na oposição entre talento e criatividade, no passo seguinte, propõe-se que a idéia acadêmica de *métier* seria, na escola moderna, substituída pela noção de meio. Contrariamente ao conceito acadêmico, a noção de meio é proposta como trans-histórica, onde o que ela oferece não é uma tradição baseada na experiência, mas, uma linguagem apoiada na experimentação. Na Bauhaus, segundo de Duve, ensinar a pintar, por exemplo, não importaria na transmissão de nenhum legado, mas sim,

“permitir o acesso ao ser chamado pintura, supostamente imanente em todas as pinturas de todos os tempos, mas pelo qual a última revelação ainda está por vir; é convidar o estudante a subtrair do meio para então se subtrair a si mesmo da corrente de filiados”⁴⁶.

Por último, então, chega-se a oposição entre a imitação e a invenção.

À invenção acadêmica, como já dito, restringida a ser a reorganização de modelos anteriores, a escola moderna contrapõe a invenção que gera a diferença. “onde a imitação reproduz, a invenção produz; ...onde a imitação busca continuidade, a invenção busca a novidade”⁴⁷. E como consequência dessa valorização da inventividade, incitava-se os alunos a desenvolver trabalhos sempre novos e variados, pois isso indicaria uma “libertação da criatividade”⁴⁸ destes. Assim passa-se a avaliar os estudantes julgando seu potencial criativo através de uma base quantitativa, já que a experimentação, variação e descontinuidade passam a ser tomados como qualidades obviamente modernas.

O texto de de Duve, escrito em 1994, para ser apresentado em uma conferência, não faz uma apologia de nenhum dos programas didáticos que analisa (o acadêmico, o moderno – bauhausiano e o pós-moderno). Em verdade, numa declaradamente rápida leitura de todos, não elege vencedores nem perdedores; apenas se propõe a levantar a dificuldade de se definir novos paradigmas para o ensino contemporâneo da arte. Porém, no sentido de propor uma leitura para a relação entre variação e moderno, questão posta nesse capítulo, ele pode ser bastante esclarecedor. Isto é, ao se trazer à memória a já explicitada

⁴⁶ De DUVE. Ibid.p.99.

⁴⁷ Idem.p.99.

⁴⁸ Idem.p.99.

proximidade entre os Roberto e as idéias da Bauhaus, pode-se concluir que tal constatação validaria, também, uma equivalência entre os procedimentos pedagógicos da escola alemã e os métodos projetivos do trio de arquitetos brasileiros. Assim sendo, se a experimentação e variação eram consideradas qualidades modernas para os alunos bauhausianos, obviamente, também o seriam para a obra de quaisquer arquitetos que se aproximassem das teorizações dessa escola.

Em resumo, pode-se, agora, concluir que o recurso à imaginação que acusamos na obra dos Roberto, não constitui, de nenhuma maneira, uma ligação poética ou estilística com a imaginação barroca; que esse recurso seria parte componente do conceito de criatividade bauhausiano, que, por sua vez resultaria do somatório da imaginação (habilidade de escrita) com a percepção (habilidade de leitura), o que pressuporia a existência ou desejo de formação de um vocabulário moderno. Daí, primeiramente, pode-se concluir que a variedade, produto da inventividade, é uma característica moderna. Em segundo lugar, que ao se apropriarem de soluções alheias e as utilizarem em suas obras, os Roberto poderiam estar, desde a década de quarenta, entendendo a arquitetura moderna como uma linguagem, composta de letras, sílabas e palavras, que eram passíveis de ser retiradas de seu contexto original e reorganizadas, sem que isso constituísse uma imitação ou ameaçasse a insubstituibilidade, a aura da obra, mas fosse, sim, exposição de sua criatividade. Por último, pode-se pensar que se havia, pelo menos, a intuição de um vocabulário moderno (aqui pensado de uma maneira bem mais literal do que no texto de Gadamer) e um entendimento, como havia na Bauhaus, que o meio moderno era trans-histórico, já estavam, então, postas as condições necessárias para a compreensão de que a apropriação de alguns elementos historicamente anteriores ao modernismo (no caso dos Roberto, as treliças) não configuraria, obrigatoriamente, uma operação de resgate vernacular ou simbólico. Mas que tais características dependeriam mais da questão relacional e configurativa desses elementos do que deles mesmos. Nesse caso, podemos acusar a existência de uma proximidade com a articulação realizada por Picasso nas colagens cubistas⁴⁹.

⁴⁹ Nesse sentido ler, “ A circulação do Signo”. IN: **KRAUSS**, Rosalind. *Os Papéis de Picasso*. São Paulo, Iluminuras, 2006.

Para se responder à última questão, a possibilidade de haver uma aproximação entre as poéticas de Niemeyer e dos Roberto, retoma-se a idéia de jogo de Gadamer. A partir dessa teorização, chegou-se ao entendimento de que a obra dos Roberto se oferece *desjunta*, não configurando um todo imediatamente assimilado pelo olhar. A construção desse todo é feita num jogo, num trabalho de elaboração ativa de quem a observa. Isto é, há um caráter construtivo na composição de suas edificações. Propôs-se, também, que sua poética remete à moderna sociedade industrial. Porém, tal remissão a essa nova sociedade industrial, que se lê em suas obras, não possui um caráter de aceitação plena. Em verdade, parece ser mais um desconforto⁵⁰ do que uma celebração. E entre as partes constituintes desse desconforto, identificou-se e destacou-se, aqui, uma aparente desconfiança com o empobrecimento que a padronização, advinda da industrialização, poderia representar.

Tal desconforto e tal *desjunção* poderiam ser classificados como tendo um caráter não-empático, ou em outras palavras, de abstração. A partir dessa constatação, tomar-se-á a teorização de Worringer, na qual são estabelecidos os conceitos de Abstração e Empatia⁵¹, para tentar demonstrar qual relação há entre as poéticas dos Roberto e a de Oscar Niemeyer.

Apesar do livro de Worringer não ter como alvo de seu interesse a produção de arte moderna (ele escreve sobre arte egípcia, grega, românica, gótica e renascentista), as categorias por ele estabelecidas podem ser aplicadas a qualquer época, já que ao se propor a realizar uma pesquisa psico-filosófica, na qual, partindo do já conhecido conceito de empatia, estabeleceu uma contraposição a ele, a abstração, criando uma nova visão estética, válida para toda arte ocidental. Tal visão, de certa forma, opõe-se à divisão normativa da história da arte em períodos clássicos e anti-clássicos.

Outra argumentação para validar a utilização das categorias worringernianas numa análise de obras modernas, seria o fato de *Abstraktion und Einfühlung* ter sido produzido no período correspondente ao surgimento do moderno na Europa, sendo, portanto, como todo pensamento histórico e filosófico, um pensamento datado. Ao discorrer sobre a arte do passado,

⁵⁰ Aqui vale lembrar que desconforto não significa desprazer.

⁵¹ *Abstraktion und Einfühlung*, do filósofo alemão Wilhelm Worringer. Publicado pela primeira vez em 1908.

Worringer o faz com seus pés fincados em sua contemporaneidade; trazendo, por isso, em suas leituras a marca do tempo em que viveu. Ou, apropriando-se da fala de Kandinsky, poderíamos dizer que todo pensamento sobre história de arte é filho de seu tempo⁵², afinal, o escritor está imerso no mesmo fluxo histórico, tendo como *campo de experiências* a mesma cultura e tendo em seu *horizonte de expectativas*⁵³ as mesmas preocupações que os artistas de sua época manifestavam.

A proposta de Worringer parte da consignação de que “toda a criação artística não passa de um registro contínuo do grande processo de disputa no qual o homem e o mundo exterior estiveram envolvidos, e estarão envolvidos, desde o início da criação até o final dos tempos”⁵⁴. Trabalhando a partir da noção de experiência do sujeito que contempla o objeto estético (e não mais apoiado meramente no objeto), ele propõe que empatia (*Einführung*) seria a gratificação que o homem teria ao se deparar com o belo (aqui compreendido como a forma externa das coisas orgânicas). No contra-polo a abstração (*Abstraktion*) surgiria do prazer do homem ao confrontar-se com uma beleza surgida na negação do orgânico, isto é, do inorgânico ou cristalino.

Para melhor caracterizar empatia, Worringer usa uma fórmula de Theodor Lipps que, segundo ele, expressa esse tipo de experiência estética: “o gozo estético é um auto gozo objetivado”⁵⁵. Ou seja, gozar esteticamente é gozar a mim mesmo num objeto sensível, diferente de mim, projetando-me nele e penetrando-o com o meu sentimento. O que projeto nele é vida, é vigor, atividade. E, por sua própria natureza, essa atividade é uma atividade volitiva. “É um esforço ou vontade em movimento”⁵⁶. E, ao invés da sensação ela mesma, o que se torna fator crucial nesse tipo de experiência é o movimento interno, a vida interna, a ativação interna.

⁵² “Toda a obra de arte é filha de seu tempo”. KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p.27.

⁵³ As expressões “campo de experiências” e “horizonte de expectativas” são tomadas ao teórico alemão Reinhart Koselleck [KOSELLECK, Reinhart. *Le Futur Passé*. Francfort-sur-le-Main, Éditions Suhrkamp, 1990].

⁵⁴ WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion and Empathy*. New York, International Universities Press, 1997.p.127.

⁵⁵ STERN, Paul. “Einführung und Assoziation in der modern Ästhetik”. Apud. IN: WORRINGER, Wilhem. WORRINGER, Wilhelm. *Abstraktion and Empathy*. New York, International Universities Press, 1997.p.5.

⁵⁶ WORRINGER. *Ibid*.p.5.

Porém, como toda a teorização de Lipps tem como o belo o belo exterior natural, ou seja, o belo clássico, pode-se concluir que essa vitalidade que projetamos na forma da obra de arte corresponde à vitalidade da natureza. Por isso, a vontade artística que responde às urgências da empatia só se realiza quando se inclina para a vida orgânica.

Como contraponto, Worringer nos faz lembrar da forma sem vida das pirâmides, ou da “supressão de vida”⁵⁷ que se manifesta nos mosaicos bizantinos. Nessas manifestações artísticas não podemos pensar numa urgência por empatia, já que não há, obviamente, nenhum movimento que guie a vontade artística em direção ao orgânico. Mas, ao contrário, parece haver uma força que urge em direção oposta a da empatia. A esse contrapolo, Worringer dá o nome de abstração.

Para pensar-se na razão das diferentes escolhas, Worringer propõe que se compare os dois polos: se a pré-condição para a inclinação à empatia seria uma identificação da sua vitalidade interna como a vitalidade do mundo exterior, isto é, se há na empatia uma relação estreita de confiança e aproximação entre o *inner* e o *outer*, tal relação deve ser oposta na inclinação à abstração. Ou seja, o mundo exterior deve causar a esse homem um imenso desconforto; esse homem não comunga nenhuma relação de intimidade amigável com o mundo dos fenômenos.

Segundo Worringer, a inclinação à abstração resultaria de uma desconfiança do homem com a aparente desordem e instabilidade do mundo. E esse sentimento lhe dará um saber internalizado da problemática da natureza e da relatividade do mundo enquanto fenômeno, tornando-o, por isso, “instintivamente, um crítico do conhecimento”⁵⁸.

Essa desconfiança em relação ao mundo e aos processos de conhecimento faz com que a felicidade que ele busca na arte não esteja contida na possibilidade de se projetar nas coisas do mundo exterior, de um auto gozo objetivado na beleza do mundo. A felicidade estaria na possibilidade de retirar “as coisas individualizadas do mundo externo para fora de sua arbitrariedade e aparente contingência”⁵⁹ e estaria, também, na possibilidade de eternizá-las pela

⁵⁷ Idem.p.15.

⁵⁸ Idem.p.145.

⁵⁹ Idem.p.16.

aproximação de formas abstratas, conseguindo, assim, um refúgio de tranqüilidade longe da mutabilidade das aparências.

Mas como representar as *coisas elas mesmas* retiradas do fluxo contínuo da vida? Segundo Worringer, o primeiro esforço nessa direção é feito pela planificação, conseguida através da supressão da representação do espaço e da busca de formas simples. Essa busca da planificação da representação advém do fato da tridimensionalidade se opor à representação do objeto em sua individualidade material totalizante, já que a percepção em três dimensões necessita de uma sucessão de elementos perceptivos que precisam ser combinados, e nessa sucessão de elementos a individualidade do objeto se perde.

Se retornarmos à fórmula inicial de Lipps sobre a empatia, “o gozo estético é um auto gozo objetivado”, podemos pensar como essa colocação se relaciona com o seu polo oposto: se na empatia busca-se gozar o eu no objeto, demonstrando uma relação íntima entre exterior e interior, na abstração busca-se uma fuga da “fortitude da humanidade como um todo, da aparente arbitrariedade da existência orgânica”⁶⁰.

Assim, analisando a obra dos Roberto segundo as categorias determinadas por Worringer, poder-se-ia pensar que há uma predominância de características de *urgência* à abstração. Afinal, na estruturação de sua obra, como já, anteriormente, definido, apoiando-se nas teorias de Gadamer, não há, praticamente, a presença de formas puras e de fácil apreensão visual. Suas edificações são elaboradas partindo-se da reunião de superfícies planas (formadas, geralmente, pela repetição de um mesmo elemento), onde a totalidade e identidade têm de ser construídas por quem as observa. Assim sendo, não se percebe qualquer proposição de aproximação de uma certa organicidade. Como acima dito, sua obra é sempre articular, construída por aqueles se permitem participar do jogo, sem individualidades, sem a intenção de traduzir nenhuma facilidade e/ou externalidade que a aproximaria do belo natural. Sua consubstanciação espacial tem sempre uma relação direta com a cidade que a cerca, sendo que seu sentimento para com a sociedade onde foi produzida é de desconforto, de acusação e de desconfiança em relação ao futuro.

⁶⁰ Idem.p.24.

Utilizando a mesma teorização de Worringer para a obra de Niemeyer, poder-se-ia pensar que Oscar produz primando por um caráter de expressão individual. Suas obras são únicas e, raramente, se preocupam com a idéia de protótipo funcional. Apresentam numa volumetria mais clássica, isto é, propondo um contínuo, apresentando-se como uma unidade indivisível que se constrói apoiada nas noções clássicas de proporção; sendo totalizante e, portanto, de fácil apreensão. Suas formas, por sua externalidade e fechamento, em geral, remetem à noção de belo. Em sua poética, parece predominar um caráter de celebração do mundo moderno, apesar de criar um moderno próprio, não ortogonal. Importante lembrar, também, que Oscar, geralmente, justifica sua obra em relação à natureza que a cerca.

Isto posto, fica mais fácil de perceber que os Roberto transitam por um caminho bastante diverso daquele escolhido por Oscar. E, aqui, não se trata de um julgamento de mérito. Apenas buscou-se, auxiliado pela teorização de Worringer, estabelecer algumas diferenças perceptíveis entre as duas poéticas, sem, com isso, eleger vencedores ou perdedores. E a definição de tais diferenças respondem a pergunta inicial sobre a poética de ambos. Ou seja, não há proximidades óbvias entre as duas poéticas. Nesse sentido, uma comparação entre a Casa das Canoas, de Oscar, e a residência Arthur Coimbra (ver figuras 78 e 79), dos Roberto, explicita as diferenças. Enquanto a obra de Oscar é empática, integrada e orgânica, a residência Coimbra, constrói-se no embate entre uma laje curva e a dureza dos componentes pré-fabricados que cumprem o papel de panos de fechamento, num diálogo difícil e sem docilidade.

Para terminar, ainda utilizando-se da idéia de linguagem proposta como explicação para a noção de meio, no texto de de Duvé, pode-se entender que a apropriação feita pelos Roberto de certas soluções formais provenientes de obras que possuíam poéticas totalmente diversas da sua só era possível pelo entendimento de que cada parte não tem um valor fixo, mas sim definido relacionalmente no conjunto; ou seja, um valor arbitrário e articulado abstratamente.