IV enanparq
Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

CAIXAS FEIAS, SUBLIMES E SOMBRIAS

SESSÃO TEMÁTICA: MAL ESTAR NA ARQUITETURA

Ruth Verde Zein
Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, Brasil
rvzein@gmail.com

CAIXAS FEIAS, SUBLIMES E SOMBRIAS

RESUMO

Sublime. Para Croce o sublime seria a “afirmação subitânea de uma força moral poderosíssima”. Hume distinguia o sublime do belo: “são de natureza diversa, nascendo um da dor e o outro do prazer”. Para Kant o sublime teria dois componentes: a apreensão de grandeza desproporcionada ou de potência espantosa e o sentimento de obter o reconhecimento da desproporção ou ameaça, e por isso, ser superior a uma ou a outra. Schiller explica Kant: “se chama sublime um objeto diante de cuja representação a nossa natureza física percebe os próprios limites, no mesmo instante em que nossa natureza racional percebe nossa independência de todo limite: um objeto em relação ao qual nós somos fisicamente fracos enquanto moralmente dele nos elevamos pelas ideias”. A dor ou o perigo, que para a estética do século 18 representaria a causa do sublime, foram por Hegel substituídas pela inefabilidade e grandiosidade da substância infinita. A ideia do sublime como grandeza desmesurada é retomada em outro tom por Rem Koolhaas ao definir o *bigness* [desmesura]: “onde a arquitetura revela, o *bigness* perplexa: o *bigness* transforma a cidade, de uma soma de certezas, em uma acumulação de mistérios: o que você vê não é mais o que você tem”. Se o sublime é desmesurado e o desmesurado impede a transparência, inviabilizando a integridade e se resolvendo em pura aparência, a arquitetura torna-se envelope, caixa, estojo genérico, abstraído da coerência impossível, circunstancial e atemporal. Adiciona-se ao caleidoscópio deste texto a Sombra: a literal e a postulada pela psicologia analítica. Caixas são objetos geométricos simples e objetos arquitetônicos complexos. Aliadas a sombras, à desmesura, à opacidade podem suscitar terrores e êxtases sublimes. Caixas sublimes absolutas: nelas, e sobre elas, divagaremos, perambulando.

Palavras-chave: Estética. Leitura referenciada. Arquitetura Moderna

UGLY, SHADOWY, SUBLIME BOXES

ABSTRACT

Sublime. For Croce the sublime would be the "sudden affirmation of a powerful moral force." Hume distinguished the sublime from the beautiful "they are of diverse nature, being born one from pain and the other from pleasure." For Kant the sublime has two components: the seizure of disproportionate magnitude or of astonishing power and the feeling of getting the recognition of disproportion or threat, and therefore be more than one or the other. Schiller explains Kant: "an object is called sublime when our physical nature perceives its limits, while our rational nature realize our independence from any limit: an object for which we are physically weak while we morally above it by ideas”. The pain or danger that for the aesthetics of the 18th century represent the cause of the sublime, were by Hegel replaced by ineffability and grandeur of the infinite substance. The idea of the sublime as immoderate greatness is taken up in another tone by Rem Koolhaas to set the bigness: "where the architecture reveals the perplexed bigness: the bigness makes the city a sum of certainties in an accumulation of mysteries: what you see is not what you have”. If the sublime is the unmeasured and immeasurable prevents transparency and integrity into pure appearance, the architecture becomes envelope, box, and generic case, abstracted from an impossible coherence, circumstantial and timeless. Adding to the kaleidoscope of this text there is the Shadow: the literal and that postulated by analytical psychology. Boxes are simple geometric objects and complex architectural objects. Coupled with the shadows, the disproportion, the opacity can raise terrors and sublime ecstasies. absolute sublime boxes: in them, and about them, wandering.

Keywords: Esthetics. Close reading. Modern Architecture

CAIXAS FEIAS, SUBLIMES E SOMBRIAS

Ler dicionários é uma fascinação que vem da infância. Um dos meus preferidos, adquirido com meu primeiro salario de arquiteta, é o volume de mil páginas do Dicionário de Filosofia, de Nicola Abbagnano (1970), filósofo "existencialista positivo", simpático às correntes pragmatistas e neoempiristas. Há outros dicionários tão bons, mas este me agrada pela atitude progressista transparece em suas linhas e entrelinhas. De posse dessa fonte, e adotando-se a técnica do sábio da Efelogia, é possível bancar de erudito-miojo. Então, despudoradamente, principio recopilando as definições do verbete "Sublime" de Abbagnano (1970, p.889-890).

SUBLIMES DEFINIÇÕES

Conta-nos Abbagnano que, para os gregos clássicos, o sublime é ypsos (ύψος), significando "alto, altura", evocando a nobreza de ações e atitudes. Nesse sentido é ainda empregado, inclusive em textos sobre arte: para Benedetto Croce (Estética, 4ªed.,1912, p.107, apud Abbagnano, p.889), o sublime seria a "afirmação subitânea de uma força moral poderosíssima". Abbagnano assinala também um outro sentido próprio, ou restrito, da palavra, mais contemporâneo: o *Sublime* como "o prazer que provêm da imitação (ou da contemplação) de uma situação dolorosa. Nesse sentido, a noção deriva do conceito aristotélico de tragédia, como algo que deve provocar "piedade e terror". Por isso, como diz Aristóteles "(Poética, 14, 1453b 10), o poeta trágico "deve propiciar o prazer que nasce da piedade e do terror por meio da imitação". (1970, p.889)

Mas meu interesse particular reside em como a noção de Sublime vem a extrapolar os círculos do pensamento filosófico e estético para frequentar, de maneira talvez mais livre, os discursos da arte, arquitetura e paisagismo, a partir de meados do século 18, neles aparecendo quando também nascia a modernidade, amplo senso, possivelmente contaminando-a desde a base.

Para isso, recorro de novo à ampla genealogia do termo proposta por Abbagnano, que cita David Hume (*"Of Tragedy", 1741)*, Edmund Burke (*Inquiry on the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1756), Kant (*Critica do juízo*, 1790), Friedrich Schiller (*Von Erhabenen*, 1793) e G.W.Friedrich Hegel (*Vorlesungen über die Aesthetik*, 1835). Dessas destaco duas leituras: a distinção entre Sublime e Belo proposta por Burke e o resumo dos ensinamentos de Kant, ambos conforme Abbagnano:

> *Burke distinguiu claramente o Sublime do Belo: "O Belo e o Sublime são ideias de natureza diversa, nascendo um da dor e o outro do prazer; e embora possam afastar-se posteriormente da verdadeira natureza das próprias causas, estas são sempre diferentes entre si, diferença que nunca deve ser esquecida por quem se proponha a suscitar paixões" (Inquiry on the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful, 1756, III, 27). O terror, a dor em geral, as situações de perigo são as causas do Sublime (Ibid,IV, 5). Como essa causa possa produzir fruição (porque o Sublime se frui), é problema que Burke resolve [...] : "o prazer provém do exercício, isto é, do movimento que a dor e o terror provocam na alma quando são libertados do perigo real da destruição. Nesse caso origina-se, como diz Burke, não um prazer, mas "uma espécie de agradável horror, de tranquilidade tingida de terror; a qual, enquanto depende do instinto de conservação, é uma das paixões mais fortes. É o Sublime." (Ibidem, IV, 7)" (Abbagnano, 1970, p.889).*

E agora Kant (via Abbagnano):

> *Na Critica do Juízo as ideias de Hume e Burke são expressas com maior rigor conceptual, encontrando sua forma clássica. O sentimento do Sublime, segundo Kant, tem dois componentes: 1º) a apreensão de uma grandeza desproporcionada às faculdades sensíveis do homem (Sublime matemático), ou de uma potencia espantosa para essas mesmas faculdades (Sublime dinâmico); 2º) o sentimento de poder conseguir o reconhecimento daquela desproporção ou daquela ameaça, e, por isso, de ser superior a uma ou a outra. [...] e entende com isso que, percebendo a desproporção ou o perigo que o Sublime representa para a sua natureza sensível, o homem nota que, por essa mesma percepção ele não é escravo dessa natureza, mas livre em face dela. (Abbagnano,1970, p.889).*

Mas é quando um filosofo posterior retoma o tema que as coisas parecem ficar mais claras, como nos esclarece Nicola:

> *Friedrich Schiller apenas expos e esclareceu as ideias kantianas afirmando que "se chama Sublime um objeto diante de cuja representação a nossa natureza física percebe os próprios limites, no mesmo instante em que a nossa natureza racional percebe a própria independência de todo limite: um objeto em relação ao qual nós somos fisicamente fracos enquanto moralmente nos elevamos acima dele pelas ideias" (Von Erhabenen, 1793). (Abbagnano, 1970, p.889-90).*

A dor, ou o perigo, que para a estética do século 18 representaria a causa do sublime, foi por Schiller substituída pela inefabilidade e grandiosidade da substância infinita.

Sendo o dicionário de Abbagnano de filosofia, suas definições poderiam parecer talvez distantes dos temas da arquitetura. Não são, claro. Mas para fazer a conexão parece ser adequado recorrer a outro notável autor de dicionários enciclopédicos, neste caso, da historia e teoria da arquitetura: Hanno-Walter Kruft. Tenho mais respeito que simpatia por esse sisudo estudioso germânico, que do alto de sua norte-europeidade, não se vexa de desconhecer o espanhol e o português e acha por bem declarar na sua Introdução que a "América Latina ainda não tem um corpo próprio de teoria para mostrar" (Kruft, 1994, p.19). Mas como já me diverti com esse detalhe espúrio em outra ocasião[1], nele não vou aqui me demorar.

No tratado de Kruft encontrei 14 citações ativas da palavra "Sublime" (excetuando as citações nos títulos da sua vasta bibliografia). Todas se referem a autores dos séculos 18 e 19, incluindo os franceses "iluministas" (em especial Étienne-Louis Boulée), as repercussões das ideias de Burke na Alemanha (em especial J.W. von Goethe), na Itália (em especial G.B.Piranesi e F.Milizia) e na Inglaterra (em especial W.Chambers e os teóricos da arquitetura e jardins "Pitorescos", como W.Shenstone, W.Gilpin e Uvedale Price).

Destas citações destaco a contribuição de Price, conforme resumida por Kruft:

> *A partir de Burke e Gilpin, [Price] busca estabelecer o conceito de Pitoresco como tendo a mesma validade que os conceitos de Sublime e de Belo; ele também estende o conceito a outras artes [...]. [Segundo Price] O Sublime*

[1] Cf. "Sete motivos para a inexistência da crítica de arquitetura", in Zein, 2001, p. 211-3.

não seria passível de manipulação humana, mas o Pitoresco – combinado com o "rugoso", como teria dito Gilpin – poderia servir como um principio formal/figurativo (shaping). (Kruft, 1994, p.265).

Seria interessante demorar sobre o tema do Pitoresco, mas fica para outra ocasião. Entretanto, vale comentar que para W.Gilpin, o Pitoresco seria "a combinação entre o Sublime e o Belo". (apud Kruft, 1994, p.263) Ora, se os filósofos são sempre precisos, cuidando em distinguir os limites de compreensão e aplicabilidade de cada nome, os arquitetos e artistas tendemos a ser colecionistas e arranjadores ecléticos: com frequência não nos vexamos de (ou sequer nos damos conta sobre) nossas imprecisões conceituais, e nossas combinações de incombináveis. Para armar tais absurdos, inaceitáveis na filosofia as toleráveis no pensamento arquitetônico, empregamos liberalmente a chave multifuncional da metáfora. E talvez, não faça mal: em arquitetura, desde que a construção pare em pé, abrigue e se insira na cidade, as contradições filosóficas da sua existência conceitual podem bem ser suportadas, como o são cotidianamente. Muitas vezes, sequer são conscientemente percebidas, nem pelos usuários, nem pelos arquitetos, e mais frequentemente ainda, nem pelos próprios autores dessas obras.

Mas tudo isso seria apenas uma página ultrapassada do passado não fosse o fato de que a questão do sublime, do belo (e seu terceiro oculto, o feio) segue viva e presente na modernidade e na contemporaneidade. Inclusive, como reflexão de laivos "filosóficos", ou mais precisamente, nos escritos ditos "conceituais" daqueles arquitetos e teóricos da arquitetura da condição pós-moderna, que consideram escrever tão importante quanto projetar (ou ao menos, declaram isso nos períodos de *chômage*, quando não tem projetos a desenvolver).

Não é preciso ir muito longe. O sublime enquanto grandeza desmesurada à maneira de Burke/Kant/Schiller é retomado, quem diria, por Rem Koolhaas, embora com outro nome (mas como a rosa da Julieta, com o mesmo perfume):

A partir de uma certa escala, a arquitetura adquire propriedades de 'bigness' [desmesura]. Pode parecer incrível que o tamanho de um edifício, por si mesmo, personifique um programa ideológico, independentemente da vontade de seus arquitetos. […] mas de fato, somente o 'bigness' [desmesura] instiga o regime de complexidade que mobiliza a total inteligência da arquitetura.(Koolhaas, 1997, p.495-7)

Koolhaas entretanto revela que a qualidade da desmesura tende a ser, no limite, incompatível com aquilo que tradicionalmente se entende por arquitetura: "as questões de composição, escala, proporção e detalhe passam a ser acadêmicas. a "arte" da arquitetura é desnecessária ao *'bigness'*". (Koolhaas, 1997, p.500). Para ele,

No 'bigness', a expectativa humanista de "honestidade" está condenada: a arquitetura interior e a exterior são projetos distintos, um lidando com a instabilidade programática e as necessidades iconográficas, outro oferecendo à cidade a estabilidade aparente de um objeto. (Koolhaas, 1997, p.500-1)

Com reveladora ironia, Koolhass esclarece seu ponto de vista:

Onde a arquitetura revela, o 'bigness' perplexa: o 'bigness' transforma a cidade, de uma soma de certezas, em uma acumulação de mistérios: o que você vê não é mais o que você tem. Essa quebra de valores – da escala, da

composição arquitetônica, da tradição, da transparência, da ética – implica em uma quebra final e mais radical: o 'bigness' [desmesurado] não é mais parte de nenhum tecido urbano. Ele apenas existe; no máximo, coexiste; seu subtexto é um 'fucked' contexto.(Koolhaas, 1997, p.501-2)

Koolhaas não desvaloriza (nem elogia...) a arquitetura quando ela é desmesurada, apenas deseja compreender seu verdadeiro status:

Uma lição que aprendi em Nova York é que, ao ultrapassar uma certa escala, é importante que o edifício tenha sua própria integridade, sua própria claridade e sua própria qualidade escultural ou arquitetônica. Dentro do enorme envelope do edifício diferentes programas podem se estabelecer quase como grutas ou como projetos autônomos de maneira o invólucro (envelope) do edifício tem seu próprio papel na vida da cidade e responde a todas as demandas feitas pelo contexto. (Idem, ibidem)

Se o *'bigness'* (desmesurado) pode ser lido como um outro nome do Sublime e se o desmesurado impede a transparência, inviabilizando a integridade e se resolvendo em pura aparência – separando o que é um exterior de pura percepção, que apenas está, mas não faz sentido, que é desconexo tanto de seu entorno quanto de suas entranhas – então, a arquitetura tende a tornar-se caixa genérica envelopada, abstraída de uma impossível coerência. Não precisando ser coerente tampouco pode ser verdadeira, mas apenas circunstancial. A sublimidade (ou a desmesura) ativam a atemporalidade, assumindo uma perene plenitude. Que tenderá a ser paradoxal porque, afinal, não poderá deixar de ser impermanente.

METÁFORAS DE CAIXAS

Já que a estamos usando, que não seja livremente: melhor tentar compreender seu estatuto. Uma metáfora (uma transposição de sentido) é uma figura de linguagem em que uma palavra substitui outra, sendo a relação entre ambos termos apenas circunstancial. E embora as gramáticas não deixem isso explicito, para haver conexão entre os termos que conformam um par metafórico, recorre-se sempre e forçosamente a um ato de valor histórico e cultural: os significados implícitos não existem em si mesmos, mas resultam do compartilhamento de condições circunstanciais por emissores e receptores. Como na Julieta acima, que só será compreendida se houver compartilhamento de referencias culturais (ou no caso, a leitura de Shakespeare).

O assunto das caixas trazido ao mundo da arquitetura só pode ser tratado de maneira metafórica, como bem nos esclarece Jorge Cruz Pinto em "A Caixa – Metáfora e Arquitetura":

Por caixa, em sentido literal, entende-se o artefato utilitário construído, não importa em que material (madeira, cartão, metal, pedra, vidro ou outros), geralmente associado à forma paralelepipédica, cuja finalidade é ser contentor ou receptáculo de algo, cuja existência se procura guardar e preservar. [...] A palavra caixa, aplicável a uma imensidade de objetos contentores, pode admitir os sentidos mais comuns, convencionais e imediatos, no mundo dos objetos utilitários, ou adquirir um sentido poético por transferências metafóricas e extensões metonímicas aplicadas a diversos campos. [...] As relações metafóricas entre a caixa, ou a arca, e a arquitetura manifestam-se por analogia, na evidência das semelhanças qualitativas que

existem entre os dois artefatos e que determina a sua ligação, ou simplesmente "tradução" ou transposição imaginária; ou seja, perceber a identidade genérica é entender a metáfora por analogia. [...] A intuição e a imaginação poética permitem, por analogia, entender a arquitetura como caixa e relacionar com ela distintos universos que abrangem um conjunto dentro da produção de objetos úteis e de objetos inúteis, de diversas criações utilitárias, artísticas e arquitetônicas, o próprio homem e o mundo. (Pinto, 2007, p.25-7, grifo meu)

A Intuição, a imaginação poética, a analogia, nos autorizam a tratar por caixas arquiteturas que nem seus projetistas, nem seus comentadores "autorizados", jamais afirmaram como tal. Não estou bem certa de que esse tratamento resulte em alguma utilidade para o mundo. Mas isso tampouco é problema, porque compartilho a opinião de que a critica de arquitetura não tem utilidade alguma, nisso se parecendo, aliás, com arte. A ausência de "utilidade" precípua é tão ofensiva ao pensamento produtivista contemporâneo que tende a balizar o que se entende ou não por um trabalho de pesquisa. Felizmente, os teóricos da física, da relatividade em diante, parecem não se incomodar com isso, e serem respeitados. Já os arquitetos, quase sempre precisamos dizer a que viemos. Ou não. Feita a ressalva, voltemos voltar às caixas metafóricas.

Embora Cruz Pinto esclareça que as caixas tendem a ser prismas paralelepipédicos, ele tampouco exclui completamente, de suas muito interessantes e eruditas análises, os cubos e as esferas, em especial no capitulo de sua tese-livro dedicado à "caixa cosmológica". Aqui nos bastarão as caixas-paralelepípedos. Nesse sentido, elas também seriam possíveis metáforas dos blocos unitários de materiais primordiais, como tijolo, pedra e madeira, que sofreram pouca (mas significativa) transformação. Exceto que as caixas exibem uma inerente oqueidade, que não pode ser esquecida, por ser fundamental para torna-la habitáculo, arquitetura.

LUZ E SOMBRAS

Outro termo fundamental ao caleidoscópio deste texto é a sombra. Tanto a literal, quanto aquela postulada pela psicologia analítica. Mas para falar de sombras, quando o assunto é a arquitetura moderna, primeiro é preciso fazer referência (e talvez desconstruir) a luz. Pois mesmo sem muito nos darmos conta disso, a tradição historiográfica acumulada a partir do século 18, e em especial, a partir das vanguardas do começo do século 20, conforme estabelecida primordialmente por autores europeus, exige que o moderno seja apenas, e necessariamente, expresso como luz e transparência, e ambas em abundância. Assim, praticamente excluem – ou delegam a um vago limbo – outras modernidades, opacas e sombreadas, cujo status como representantes plenas da tal modernidade resta automaticamente questionado – o que faz com que se exija um duplo esforço para como tal serem aceitas.

Para corroborar o status da luz como emblema da modernidade, em vez de citar os clássicos, vamos já passar aos repetidores. Por exemplo: o designer Pieter de Bruyne entende que "a história da arquitetura começa com o desafio da escuridão: os primeiros humanos se aventuram, com uma tocha na mão, no "interior" naturalmente formado de uma caverna" (De Bruyne, 1993, p.318]. Vencer a escuridão seria o desafio - mas a escuridão seria também abrigo, conforto, tranquilidade interior em contraste com os perigos do mundo exterior. Se esse conto

mítico for aceito por seu valor de face, outros autores podem se sentir autorizados a extrapolá-lo, como o faz por exemplo Charles Moore et al:

> *Tradicionalmente, os ambientes das casas não tinham uma grande quantidade de luz pois diversas causas militavam contra isso [...]. A fonte de luz natural em um ambiente, no entanto, tem sempre um grande poder evocativo, e as imagens da luz perpassando uma veneziana caindo sobre um piso polido, ou iluminando os lados de uma janela profunda, ou deslizando sobre uma parede branca, como nas salas das pinturas de Vermeer, colorem fortemente nossa lembrança dos lugares. O que mais nos lembramos, é claro, não é da fonte de luz em si mesma, mas as superfícies nas quais a luz cai: o piso polido, as folhas das janelas, a parede. […] (Moore; Allen; Lyndon,1974,p.76)*

Dessas considerações, esses autores extrai sua fórmula da "boa arquitetura" (moderna, tardo moderna, eterna):

> *Boa arquitetura só é possível quando se deseja experienciar todas as propriedades da luz. Ela requer a capacidade de percepção de sutis graduações de luz, as quais provavelmente não estão sempre conscientemente presentes, embora possam ser estimuladas por realizações arquitetônicas bem sucedidas. Nesse processo, tanto os requerimentos psicológicos como aqueles puramente técnicos devem ser tomados em conta" (Moore; Allen; Lyndon,1974,p.76)*

Aparentemente a sombra não está entre as questões suscitadas pela busca da luz, exceto enquanto contraponto a superar, mas nunca em si mesma. Em tom menos prescritivo, e muito mais poético - apoiado em sua fina obra e pessoa - esclarece o arquiteto espanhol Alberto Campos Baeza:

> *A luz não é algo vago, difuso, que se dá por óbvio porque está sempre presente. (...) [Porém,] a luz, como a gravidade, é algo inevitável, afortunadamente inevitável, já que definitivamente, a Arquitetura marcha ao longo da História graças a essas duas realidades primigênias: luz e gravidade. (...) E se a luta para vencer, por convencer a gravidade segue sendo um diálogo do qual nasce a Arquitetura, a busca da luz, seu diálogo com ela, é o que eleva esse diálogo a níveis mais sublimes." (Baeza, 1993).*

Talvez se pudesse enunciar, de maneira igualmente correta, que não é a luz, e sim sua ausência, a sombra, ou a não-luz (assim como a presença da gravidade) o que de fato moveria primordialmente a ação edificatória, a que chamamos de arquitetura. Aqui, como em todo ato falho, a troca dos termos também não é desprovida de significado, muito ao contrário. Se assim for, talvez seja a gravidade, e a não-luz, ou a sombra que define a natureza da busca projetual do espaço arquitetônico. Tanto como essa busca ocorre nas variadas culturas tradicionais, antigas e clássicas, como ainda segue ocorrendo, mesmo que subrepticiamente, em uma ampla variedade de manifestações modernas e contemporâneas.

Em algum momento de meus estudos anteriores acreditei que essa ênfase na questão da sombra como foco primordial da arquitetura era um apanágio da nossa condição tropical, sendo portanto nossa glória e peculiaridade. Hoje em dia, depois de conhecer e estudar mais (e portanto, ao reconhecer melhor a vastidão da minha ignorância) creio perceber que o gosto pela sombra não é de forma alguma um

resultado, ou um sub-efeito mecânico-funcional, do clima. Talvez seja, apenas e mais poderosamente, uma outra maneira de vivenciar o mundo. Uma maneira que não luta contra, que não ignora nem despreza a sombra, mas dela faz sua aliada. Ou ainda mais extensamente, talvez seja uma maneira não bipolar de ver a realidade, uma maneira que não enxerga o feio como o oposto ou a ausência do belo, nem a sombra como o oposto ou a (incompetente) ausência de luz.

Naturalmente, a citação de praxe ao tema das sombras criativas e buscadas só poderia ser a do pequeno mas poderoso texto "Elogio das Sombras", de Junichiro Tanizaki:

> *[No Japão], quando fazemos um lugar para vivermos, primeiro estendemos um guarda-sol que lança uma sombra sobre a terra, e na pálida luz das sombras montamos uma casa. Claro que também há telhados nas casas ocidentais, mas são menos para deixar fora o sol do que para isolar o vento e umidade; mesmo de fora é evidente que são construídos para lançar a menor quantidade de sombras possível e expor o interior o mais possível à luz. [..] Com certeza há todo tipo de motivos – climáticos, dos materiais de construção – para os amplos beirais japoneses. O fato de não usarmos vidro, concreto, tijolos tornava necessário que [os beirais] fossem amplos para manter longe o vento e a chuva. Um ambiente iluminado sem dúvida também poderia ser mais conveniente para nós, do que uma sala escura. Entretanto, a qualidade que denominamos como beleza precisa sempre crescer a partir das realidades da vida. Nossos ancestrais, forçados a viver em ambientes escuros, vieram a descobrir a beleza das sombras, fazendo delas seu objetivo. (Tanizaki, 1977, p.30)*

Da lanterna de Diógenes buscando a honestidade e combatendo a sombra dos tiranos, à atribuição do nome de iluminismo aos filósofos já modernos, que novamente desejam ampliar as ideias e confrontar as tradições, a formação clássica europeia quer sempre iluminar e combater as sombras, para compreender e atuar. Trata-se, é claro, de um nobre objetivo; que entretanto, deixa quase sempre de lado, ou ignora, as "realidades da vida". Entre elas, o enorme poder subversivo-atrativo das sombras, especialmente quando são sistematicamente temidas ou afastadas, ignoradas. Ou quando, para usar o termo em outro sentido, as sombras são "sublimadas".

Como meus conhecimentos sobre psicologia analítica são excessivamente superficiais, vou tentar abordar o assunto da sombra na psicanálise não diretamente dos livros de Carl Gustav Jung, mas pela mediação de um dos autores estudiosos e divulgadores de sua obra, e que por assim dizer, "traduzem" as contribuições do Doutor Jung para o desfrute de leigos interessados. Como por exemplo Murray Stein, explicando em poucas palavras um assunto tão vasto, como é a compreensão de Jung sobre a "sombra":

> *O que a consciência do ego rejeita torna-se sombra; o que ela positivamente aceita, aquilo com que se identifica e absorve em si, torna-se parte integrante de si mesma e da persona. A sombra é caracterizada pelos traços e qualidades que são incompatíveis com o ego consciente e a persona.[...] Persona e sombra são usualmente o oposto mais ou menos exato uma da outra e, no entanto, são tão chegadas quanto o podem ser dois gêmeos. [...] [Stein,2006, p.100]*

Segundo Jung, o ego tende a identificar-se com a persona e ignorar a sombra. Com isso, evita conflitos sociais com os demais indivíduos do mundo, conforma-se, vai com a corrente, aceita o que há porque todo mundo diz que assim é. Então, se estivermos empenhados em buscar nossa individuação, precisamos nos dispor a contemplar o que está na sombra: "O desejo radical do ego de separação / individuação está frequentemente radicado na sombra, por ser tão ameaçador para a vida do grupo e o bem estar do indivíduo". (Stein, 2006, p.107) A necessidade primordial da sobrevivência insta nossa acomodação com as ideias prevalentes do grupo social que frequentamos, com o qual nos identificamos, e no qual nos amparamos. Tendemos a superficialmente crer no que o grupo acredita, agindo externamente como "bons/boas meninos/as". Vivemos na persona, e recalcamos a sombra.

> *Todo ego tem uma sombra. Isso é inevitável. Ao adaptar-se e enfrentar-se com o mundo, o ego, de um modo inteiramente involuntário, emprega a sombra para executar operações desagradáveis. [...] Se a trajetória das vontades, preferencias e intenções do ego for seguida com suficiente profundidade chega-se às regiões da escuridão [...] Ai uma pessoa é puramente egoísta e decidida a satisfazer a todo o custo os desejos pessoais de poder e de prazer. Esse núcleo de trevas no âmago do ego é a própria definição de maldade humana tal como é representada no mito e na ficção.(Stein 2006, p.98-9)*

Entretanto, para que os indivíduos possam se realizar por completo (ou, pulando metaforicamente para uma outra escala e tema: para que a historiografia da arquitetura moderna possa vir a ser, um dia, realmente "universal"), seria fundamental buscar compreender e integrar a sombra (e no contexto deste texto, que trata de arquitetura, seria fundamental encarar o terror do sublime, a superficialidade exterior e a oqueidade interior das caixas, o prazer do feio, o elogio das sombras, etc.). E ao fazê-lo, surpreendentemente, o aparentemente terrível perigo que se oculta na sombra (ou no outro, no inominado, naquilo que não consta porque foi excluído ou ignorado) torna-se quimérico:

> *"O que o ego quer na sombra não é necessariamente mau em si e de si; com frequência a sombra, uma vez enfrentada, não é tão perversa quanto se imaginou". (Stein, 2006, p.99).*

Entretanto, o que mais frequentemente ocorre é que, em vez de se buscar uma integração saudável com o "mal" (ou a sombra) em si mesmo, o ego prefere projetar o "mal" (ou a sombra) nos outros. A nossa modernidade, a europeia, a da luz, a que combate as sombras, esta é a correta, inclusive porque supostamente derivaria da ascensão do "homem" ao status de "usuário social-coletivo". Já a nossa modernidade, feita de individualidades, de experimentos falhos, de sombras, de imperfeições e incompletudes, resta classificar como outra, como "sombra": os tristes trópicos.

Mas quando já nada parece assim tão simplesmente bipolar, e se busca algo mais, é possível talvez chegar-se aos poucos na compreensão de que Persona e Sombra, embora entes imaginários opostos, não são coisas em si mesmas incompatíveis, mas recursos de sobrevivência em um mundo hostil. Como o Sublime e o Belo, como o Belo e o Feio, podem ser considerados "um par clássico de opostos, figurando na psique como polaridades do ego" (Stein, 2006, p.112). E

paradoxalmente, sua solução integrada pode vir a estar, nem no conflito encarniçado, nem na integração bipolar - mas no vazio:

> *Uma solução surgirá se o ego puder livrar-se de ambos e criar um vazio interior no qual o inconsciente possa oferecer uma solução criativa na forma de um novo símbolo [...] que incluirá algo de ambos – não simplesmente um meio termo mas um amálgama que requer uma nova atitude por parte do ego e uma nova espécie de relação com o mundo. (Stein, 2006, p.113)*

CAIXAS FEIAS DE LINA[2]

A percepção dos temas da sublimidade e a desmesura podem ajudar a ativar uma outra compreensão sobre certas arquiteturas resolvidas por caixas. Caixas que, aparentemente, já se tornaram quase o único lugar possível da vida urbana, pois os espaços entre elas são cada vez menos habitáveis exceto por habitáculos (quiosques, automóveis ou outros edifícios) e a vida coletiva social cada vez mais se resolve no interior dessas caixas, mais ou menos bem desenhadas, fina ou precariamente envelopadas. Caixas que podem ser são puros espaços ocos ou elaborados labirintos, mas estão sempre envoltas em uma ou mais, simples ou sucessivas e finas peles, que as tornam potencialmente misteriosas.

Lina Bo Bardi desenhava caixas. Quase sempre retangulares, embora às vezes circulares, eventualmente, piramidais. Quase sempre caixas escuras, não transparentes - as exceções confirmam a regra, e muitas vezes só ocorrem à revelia. Como num brinquedo infantil, suas caixas tem sempre algum furo, que permite olhar para dentro, ou para o ratinho olhar para fora. Isso não muda essencialmente sia condição de caixas, e como tal, por definição, estão fechadas por íntegros envelopes. Suas caixas são sublimes, inclusive porque são desmesuradas: senão no tamanho, certamente por negarem as mesuras. Nunca são relativas, são sempre absolutas, nunca são acomodadas, são sempre radicais.

Seja sua casa caixa: que só pode ser chamada “de vidro” porque mais da metade de sua área quase não é. A metade sombra, que não se vê, que se oculta ancorada na terra, que está virada de costas, que tem pequenos olhos-janelas observando pátios calados, quando a casa era habitada era muito mais oculta do que hoje (quando se transformou em objeto-mudeu): então, nenhum olhar de fora profanava essa intimidade.

Por isso mesmo, e só assim, foi possível abrir na outra face da caixa um grande rasgo, envidraçá-lo e descortinar o horizonte. Mas tanto quanto na casa da senhora Farnsworth, a transparência do vidro só era absoluta nas fotos ou nas visitas guiadas: quando viva, suas casas estavam sempre veladas por cortinas brancas, de voal ou de plavinil. E na Casa de Vidro, além dessas camadas internas de opacidade, a exuberância de uma natureza laboriosamente construída ajudou a velar a caixa por fora. A casa de vidro é uma caixa fechada, ou ao menos, não é uma caixa que se deixa estar desnuda.

É caixa seu primeiro MASP na rua 7 de abril. Caixa fechada para bem acomodar a exibição de arte, como a arte deve ser mostrada: em total intimidade, protegida da luz natural, iluminada de maneira controlada e sem excessos - exceto quando se descortinava para ser fotografada. As exigências excessivas de luz para as fotos de

[2] Uma versão anterior deste trecho foi publicada em Zein, 2011.

caráter clássico-modernas eludem o fato de que o Museu, quando vivo, era feito de penumbras, exceto em dias de festa.

É caixa o Museu de São Vicente: caixa fechada que apenas se desvela para o mar, de onde quase ninguém a pode ver de volta, e apenas porque, sendo uma fachada sul, nem mesmo o sol a iria penetrar.

É caixa a casa de Valeria Cirell, caixa-cubo fechada, revestida, isolada, sombreada, fresca e íntima. E também o Pavilhão da Bahia sob a marquise do Ibirapuera, fechado por cortinas escuras, como nas exposições que Lina organizou no Teatro Castro Alves, em Salvador.

É caixa o MASP-Paulista, que não ia ser de vidro: desde os primeiros estudos a pinacoteca era protegida por fechamentos opacos, lisos ou rugosos ou vegetados, solução opaca na qual Lina insistiu até quase a obra terminada. Finalmente veio o vidro, que só compareceu quando se impôs pela leveza estrutural, pela estanqueidade e pela economia – não pela transparência. Vidro como fechamento, velado por persianas, que protegem a intimidade da arte, persianas que nunca é possível ou adequado abrir, sem prejuízo da função museu. Como bem sabia Lina.

E também há as caixas-torres do Sesc-Pompéia, rasgadas por furos inusitados mas discretos que em momento algum dissolvem a integridade das caixas, ao contrário, ajudam a sutilmente revela-las. Ou a caixa do Teatro Oficina que se desboca mas não perde a pose de biscoito fino; ou a caixa elevada do Pavilhão do Brasil em Sevilha…

Dentro dessas caixas desmesuradas e sublimes está sempre o vazio, e quase sempre, reinam as sombras totalmente ou em contraponto. Sombras que aguardam, prenhes de possibilidades. Que podem ser pervertidas; mas que igualmente, podem ser gloriosamente recuperadas.

CAIXAS INTROVERTIDAS PAULISTAS[3]

A ideia de “não-luz” também parece permear todo um plantel de exemplos modernos paulistas na década de 1960-70, em especial, mas não exclusivamente, no âmbito residencial. Casas e edifícios muito compactos e centrípetos, que propõem uma noção espacial que enfatiza a intimidade, e nas moradias, certa tranquilidade interior. Caixas que parecem perceber a cidade como meio ambiente alheio, hostil e conturbado, ao qual se contrapõem, à maneira de microcosmos que se desejam mais perfeitos, numa crítica muda e individualista. Muito embora, especialmente nas arquiteturas mais públicas, os acessos sejam francos. Mas uma vez adentrado o espaço ele se comporta como caixa, contentor, espaço sombreado, com poucas e escolhidas aberturas para, cuidadosa e intencionalmente visualizar algo que está naquela linha do olhar. Paradoxalmente, os espaços interiores resultantes podem ser bastante radicais e mesmo, bastante “públicos”: embora sendo de usufruto exclusivo de seus habitantes, os arranjos internos tende a desfazer a estanqueidade entre os diversos ambientes, eliminar as separações entre os diferentes setores e ambientes. Resultam, com frequência, em vazios quase unificados, totais, panópticos, de pouca ou nenhuma privacidade visual, auditiva, sensorial e olfativa. Espaços que tendem a ser mais perturbadores que úteis, mais artísticos que funcionais.

[3] Parte deste trecho do texto teve uma versão anterior publicada em Zein, 2006.

O uso extensivo do concreto armado e protendido sem revestimentos como material quase exclusivo de eleição resulta na criação de atmosferas de muitos tons de cinza, com alguma parca parede tratada em tons primários ou secundários.

Não podendo ser total, a sombra ou escuridão dessas casas, escolas e equipamentos públicos paulistas, ditos brutalitstas, são sempre matizadas pelo acesso muito controlado da luz natural, que quase sempre ocorre segundo alguns arranjos paradoxais: enquanto podem ocorrer uma entrada franca e direta de luz em alguns poucos pontos muito interiorizados, em geral as bordas das caixas se mantem sombreadas e quase opacas, para quem de fora as observa, mesmo quando estão envidraçadas, pois nesse caso se protegem com amplos beirais e empenas laterais. Adotam estratégias indiretas de acesso da luz natural, frequentemente dissociando o acesso de luz da possibilidade de visualizar a paisagem circundante, despindo a luz natural de seu caráter de veículo de contato com o mundo natural. A luz é admitida, sob estrito controle, trabalhada como matéria qualificada, nunca de maneira genérica. Reinam as sombras.

QUASE CAIXAS DE ARTIGAS

Atento às lições Wright desde o começo de sua vida profissional, seria de se esperar que João Batista Vilanova Artigas sentisse atração pela desmaterialização da caixa. Mas qualquer tentativa de enquadrar em fórmulas prontas e simplistas a obra de um criador inquieto e talentoso como foi Artigas chegará apenas a meias e pseudo verdades. E destas, já há excessivas por ai: este texto de maneira alguma quer contribuir para o estabelecimento de quaisquer outras interpretações padronizadas e limitantes. Se alguma intenção tenho, é oposta: compreender a obra em múltiplas dimensões, sem dela apropriar-me. Ao se observar atentamente a variada produção de cinco décadas de Artigas não parece ser difícil ali encontrar de quase tudo que se queira. Mas apenas porque, possivelmente, tudo sempre já ali estava.

Artigas experimenta com caixas recortadas, caixas duplas e separadas, e caixas compactas[4]. Na maturidade do artista estas engolem aquelas, perfazendo micro-totalidades que internalizam *promenades* em caixas de muros que vão de plenos opacos a fechamentos de densidade visualmente construída. Caixas de perímetros poucas vezes quadrados, na maioria das vezes delineando retângulos equilibrados e excepcionalmente, definindo singulares pavilhões muito estreitos e alongados, esbarrando no *bigness*. Tudo sob a égide da lógica estrutural, mas como se dele quisesse constantemente escapar, se não nos resultados, nas intenções. A inversão das expectativas parece ser um resultado constante: se a caixa se mostra pesada por fora pode se revelar muito leve por dentro, se as fachadas por muros delimitam fortemente as barreiras podem estar elevadas e vazar por baixo; quando abre dois lados, fecha os outros dois; em alguns casos, não abre fachada alguma exceto a quinta. Apesar de densas são caixas penetráveis, complexas mas muito simples, onde o tema interno constante é o labirinto em fita espiral.

Caso que aparenta ser excessivamente conhecido, o edifício da Faculdade de Arquitetura[5] que hoje leva o nome do arquiteto parece ser obviamente uma caixa de volumetria compacta e proporção 1:4:7, sendo o 3 o numero que dos ritmos longitudinais e 5 o dos transversais. Mas embora caixa escura por fora é excessivamente clara por dentro, e a caixa que contem se perde em caixas contidas

[4] Cf. Zein, 2002, p.123-138 (Vilanova Artigas: a obra do arquiteto).
[5] Cf.Zein, 2005, p.134-139.

flutuantes. Nela, as sombras não se revelam facilmente, mas são também onipresentes, embora ocultas. Caixa penetrável de fachadas fechadas, revela-se diáfana em seu miolo vazio, que nenhuma liberdade ocupa de fato, apenas muito raramente.

Caso mais intrigante, a Rodoviária de Jau nem é apenas flor, nem é apenas teto, nem é apenas percurso urbano. É também caixa incompleta, com algumas arestas bem marcadas, outras apenas sugeridas. Sua condição de caixa não é evidente, mas se revela no percurso de quem vive a *promenade*, em vez de apenas a compreender em corte transversal. Percorrê-la é constantemente encontrar limites, muros, arrimos e imensas vigas, interpondo-se a cada tramo de quem sobe ou desce. Um percorrer feito de obstáculos, sombras, giros inesperados, pequenas aberturas em que a luz se escoa com dificuldade, seja adiante, seja acima, sentindo o frescor ribombante dos ônibus, ou de seus fantasmas. Mas isso só é possível perceber quando não se faz abstração da experiência tátil da sua vivência, quando se admite que apesar de aberta, Artigas se diverte inventando como é possível que também seja fechada. Caixa desmesurada para a cidade que ocupava quando nascia, criando um objeto em escala de acontecimento sublime, de qualidade escultural e arquitetônica própria, íntegra, *bigness*.

OLHOS E PELE[6]

Caixas arquitetônicas podem parecer ser objetos simples. Mas quando aliadas a sombras, à escuridão, à desmesura, à opacidade ou à ausência de transparência podem suscitar terrores e êxtases sublimes. Caixas sublimes nunca são relativas, são sempre absolutas. Em algumas delas, sobre algumas delas, divagamos, perambulando, tocando, sentindo. E embora tudo isto seja apenas por causa disto, nada disso se conclui, está em processo. Ou ainda, parcialmente nas sombras.[7]

[6] "Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty." David Hume, Of the Standard of the taste. Essays, Moral Moral, Political and Literary, XXIII.8 (Apud Abbagnano, 1970, p.9). "Todos os sentidos, incluindo a visão, são extensões do tato". (Pallasmaa, 2011, p.10)

[7] Todas as traduções do inglês são de responsabilidade da autora.

BIBLIOGRAFIA

Abbagnano, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1970.
Baeza, Alberto Campos. *Architectura sine luce nulla architectura est. Opinión: en torno a la luz.* [In] Circo,1993/07. Republicado em: http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1993_007.pdf (consultado em 15/06/2016)
De Bruyne, Pieter. "Architectural Form and Light" [in] Ben Farmer & Hentie Louw, editores. *Companion to Contemporary Architectural Thought*. London & N.York: Routledge, 1993,
Koolhaas, Rem; Mau, Bruce. *Bigness or the problem of the large*. [in] *S,M.L,XL*. New York: The Monacelli Press, 1997.
Kruft, Hanno-Walter. *A History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*. New York: Princeton Architectural Press, 1994.
Moore, Charles; Allen, Gerald; Lyndon, Donlyn. *The place of houses*. NewYork: Holt, Rinehart and Winston, 1974.
Pallasmaa, Juhani. *Os Olhos da pele. Arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011
Pinto, Jorge Cruz. *A Caixa. Metáfora e Arquitectura*. Lisboa: Faculdade de Arquitectura/ACD Editores, 2007
Stein, Murray. Jung. O mapa da Alma. Uma introdução. São Paulo: Cultrix, 2006.
Tanizaki, Junichiro. In Praise of Shadows. London: Jonathan Cape, 1977.
Zein, Ruth Verde. A arquitetura da escola paulista brutalista. Tese de doutoramento. Porto Alegre: Propar-UFRGS, 2005.
Zein, Ruth Verde. Análise das estratégias de luz e não-luz em duas residências da arquitetura brutalista paulista dos anos 1960. [in] Comas, Carlos Eduardo (org). A segunda idade do vidro: transparência e sombra na arquitetura moderna do cone sul americano. Anais do 1º Seminário Docomomo-Sul. Porto Alegre: Propar-UFRGS, 2006.
Zein, Ruth Verde. As caixas sublimes de Lina. Summa+ n.118, novembro 2011, p. 142-3.
Zein, Ruth Verde. *O lugar da crítica. Ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Ritter, 2002,