

CHORA – O ESPAÇO DA REPRESENTAÇÃO ARQUITETÔNICA

Alberto Pérez-Gómez*

RESUMO

Talvez tenha chegado a hora de tentar diferenciar entre arquitetura e construção em termos diferentes daqueles utilizados pela estética do século dezoito - alcançar além das exauridas distinções filosóficas entre o bom e o belo, e articular o status específico da arquitetura como materialização da sabedoria, enquanto permanece no contexto de um mundo totalmente utilitário e construído - nosso mundo tecnológico.

Palavras-chave: espaço arquitetônico; teatro; Platão

ABSTRACT

The time may have come for us to attempt to differentiate between architecture and building in terms other than those of eighteenth-century aesthetics – to reach beyond the exhausted philosophical distinction between the good and the beautiful and to articulate the specific status of architecture as embodying wisdom while remaining in the context of a thoroughly utilitarian, constructed world – our technological world.

Key-words: architectural space; theater; Plato

* Professor da Universidade McGill, Montreal, Canadá.

O que a arquitetura representa no contexto da vida cotidiana? Dado seu contexto tecno-político, será ao menos possível que este comprovado instrumento de poder pode representar outra coisa além de um desejo machista e egocêntrico ou de forças repressivas econômicas ou políticas? Será possível que, apesar de suas origens em comum com formas de representação tecnológicas ou instrumentais, ela pode, contudo, permitir a ação humana participativa e uma afirmação da vida-em-direção-à-morte por meio da simbolização como “presença” na obra construída, ao invés de manifestar a própria negação da capacidade humana de reconhecer significado existencial em artefatos privilegiados, como nas obras de arte? Poderia ela, então, incorporar valores diferentes daqueles enraizados na moda, na experimentação formal ou na publicidade, e ser moldada em formas diferentes, sem aquele brilho sedutor que caracteriza todos os mecanismos da atual dominação tecnológica?

Ao nos aproximarmos do fim do milênio, talvez tenha chegado a hora de tentar diferenciar entre arquitetura e construção em termos diferentes daqueles utilizados pela estética do século dezoito - alcançar além das exauridas distinções filosóficas entre o bom e o belo, e articular o status específico da arquitetura como materialização da sabedoria, enquanto permanece no contexto de um mundo totalmente utilitário e construído - nosso mundo tecnológico. Se pudermos fazer essa distinção, é crucial, para a sobrevivência de uma sociedade cujos valores estão manifestos nos grandes artefatos e obras de arte que constituem nossa tradição cultural comum, que a causa da arquitetura se perpetue. Nós devemos agora, urgentemente, reconsiderar a possibilidade de uma ética radicalmente diferente como base de todas as ações humanas, em função do mundo tecnológico que criamos. É um mundo que controlamos tanto, que podemos efetivamente destruir a vida humana digna por meio da engenharia genética ou poluir mortalmente o universo, mas individualmente - ambos homens e mulheres, apesar da falsa retórica política que diz o contrário - nós parecemos ter, de fato, regredido em relação à possibilidade de tomar decisões efetivas sobre nossa existência pessoal

e nosso destino. Neste contexto, nós simplesmente não podemos nos dar ao luxo de desistir de nossa busca para identificar o que constitui uma ordem significativa para a vida humana - cuja promoção e perpetuação tem sido a inveterada preocupação da arquitetura - nem podemos simplesmente aceitar indicadores de mercado, sucesso pessoal, modismos estéticos, algum vago misticismo formal, indícios de estímulo frívolo, ou mera “diferença” como critério para uma prática adequada e propriamente significativa na idade do niilismo.

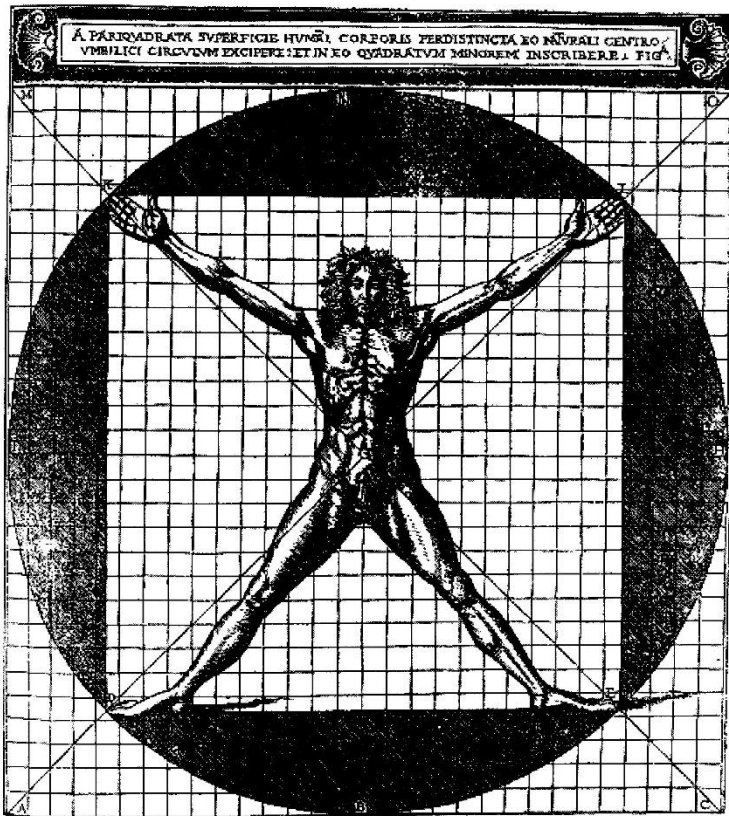


The origins of architecture, according to Vitruvius (Cesariano edition, 1521).

As origens da arquitetura, de acordo com Vitruvius (Edição Cesariano, 1521)

Perto do alvorecer de nossa tradição arquitetônica, Vitruvius identificou as origens da arquitetura com as origens da linguagem.¹ Numa passagem comovente que re-cria os primórdios da humanidade, o escritor romano descreve como árvores adensadas, sacudidas por tempestades e ventos, tendo seus galhos esfregados uns nos outros, pegaram fogo. Os homens, num primeiro momento, fugiram como animais, aterrorizados pela fúria das brasas. Eventualmente, eles se aproximaram do fogo mais brando e perceberam que este os aquecia. Eles logo adicionaram mais lenha ao fogo e aprenderam a mantê-lo aceso. Como resultado deste evento social, eles permaneceram juntos e proferiram suas primeiras palavras, aprendendo a nomear o ato reconciliatório que os mantinha vivos. Com esta poética nomeação inicial surgiu a *poiesis* da arquitetura, a possibilidade do fazer. Deve-se notar que eles não roubaram o fogo dos deuses. Esta ação arquitetônica foi um ato de afirmação acontecendo em um espaço que era, desde o princípio, social - ou seja, cultural e lingüístico.

Seguindo este raciocínio, Vitruvius também insiste que arquitetos *sine litteris* não são bons. Nas passagens iniciais do *Livro I*, ele estabelece que a arquitetura consiste em *fabrica et ratiocinatione*, termos que foram traduzidos como “prática e teoria” (Morgan) ou “artesinato e tecnologia” (Granger). Estas traduções modernas são obviamente problemáticas. Vitruvius está simplesmente aludindo àquilo que é feito (de fabrica), e aquilo que o nomeia, que “dá sentido” - *ratio* ou *logos*. Essa *ratio* é condensada em proporções matemáticas, a menos ambígua das “nomeações” potenciais, o mais claro exemplo de que a arquitetura incorpora *ta mathemata* como o invariável, uma ordem que permite ao homem habitar nesta terra. Para Vitruvius, este é o conhecimento crucial que o arquiteto deve possuir para guiar sua prática. Proporções numéricas se referem, em última instância, à ordem perceptível do mundo supra-lunar, uma ordem imutável que funcionou como paradigma para as ordens humanas e que precisava ser trazida à tona no mundo sublunar, caracterizado por constantes imprevisibilidades e mudanças. Não é de surpreender que a presença de proporções arquitetônicas na arquitetura



Vitruvius, Man at the centre of cosmic geometry (Cesariano edition, 1521).

Vitrúvio, o homem no centro da geometria cósmica (Edição Cesariano, 1521)

sublinhou a tradição de textos teóricos até o fim do século dezoito. O próprio Vitruvius propôs que a obra construída se chamasse *significat*, a arquitetura que significa.²

Essa distinção, se tomada superficialmente e sem considerar o horizonte semântico das palavras do próprio Vitruvius, parece condenar a arquitetura da modernidade, particularmente depois de Durand e da Revolução Francesa, a uma necessária insignificância. Conforme eu já elaborei, em outra oportunidade, com respeito à história da

teoria arquitetônica, um dos eventos mais importantes da história da epistemologia foi a desintegração, no começo do século dezanove, da imagem cosmológica fundada na transcendência divina.³ Não foi muito antes de Nietzsche questionar a antiga distinção entre natureza e cultura. Tendo perdido seu referencial cosmológico, será que uma arquitetura radicalmente secular estaria condenada a se tornar homogeneizada, com construções tecnológicas ou, na melhor das hipóteses, a fingir operar, de forma legítima, num espaço fora da linguagem?

Hoje, o *significatur* da arquitetura não pode mais ser um *logos* discursivo, com sua ênfase na clareza e na “verdade como correspondência”; não pode ser uma cosmologia, uma estética formal, ou uma lógica funcional e tecnológica. O significado é um discurso poético, e se prestarmos bastante atenção aos trabalhos significativos dos últimos dois séculos, nós perceberemos que o arquiteto, realmente, tornou-se um “escritor” - implicitamente ou explicitamente, um narrador de eventos - revelando modos “fictícios” de habitação ao desconstruir e deturpar a linguagem da tecnologia, por meio de suas construções e palavras. Este é um esboço antecipado da minha polêmica conclusão, um argumento que necessita uma cuidadosa elaboração.

Significativas para mim são obras na tradição de Lequeu, Gaudi, Le Corbusier, Hejduk, Lewerentz e Aalto. Esta lista, não mais que uma amostra impressionista, não pretende ser exaustiva. Minha intenção é, contudo, demonstrar como estas obras fazem referência à mais autêntica tradição da arquitetura e, ao mesmo tempo, também respondem às demandas de nosso próprio tempo, “no fim do progresso” e da história linear - um tempo qualificado, por Heidegger, como tarde demais para os deuses e cedo demais para o “ser/estar” e, por alguns historiadores culturais, como pós-modernidade. Certamente, como vários críticos apontaram, o dilema diz respeito, fundamentalmente, a uma arquitetura para uma época cultural que é definida por um novo começo e, mesmo assim, não pode fingir superar a modernidade e deixar para trás suas raízes fundamentais na historicidade, mas pode, somente, vi-

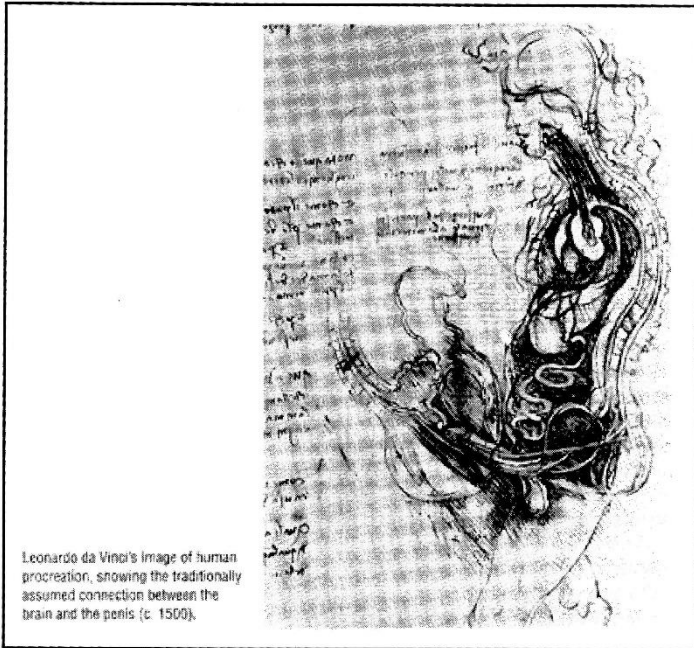
rar-se e redefinir seus termos críticos, tais como o significado do passado e futuro, reconstituídos numa nova forma de tempo que foi antecipado por artistas e escritores dos últimos dois séculos.

Para lançar luz sobre este dilema, seguirei a aparentemente oblíqua rota da interpretação histórica – por certo, nosso único meio legítimo para a articulação da prática. Discutirei o entendimento grego original do “espaço” da arquitetura no alvorecer da razão discursiva, elaborarei em suas conotações pré-socráticas, e traçarei um rápido esboço histórico da questão, eventualmente retornando à primeira questão: Como pode a arquitetura do final do século vinte “representar” e, ainda, aspirar à recuperação de seu status como uma arquitetura da “presença”?

Para os propósitos desta meditação, começarei com Platão e trabalharei para frente e para trás no seu *Timeu*.⁴ Platão, evidentemente, marca a origem de nossa tradição científica. Todos sabemos de sua predileção pelas idéias, em detrimento dos objetos da experiência pessoal, que são meramente suas sombras, e de sua opinião depreciadora dos artistas, cujo trabalho é, meramente, a cópia da cópia. Mesmo assim, a opinião de Platão é infinitamente mais complexa que isto. É verdade que ele lutou pela causa da “verdade como correspondência” - ou seja, da presumível identidade entre verdade e Ser, que marcou dois milênios de filosofia e de ciência depois dele, e que levou ao “enquadramento” (Heidegger) e à objetificação perspectiva (ou seja, ao progressivo recolhimento do “ser/estar” até seu presente ocultamento). Por outro lado, Platão também entendeu que, como o próprio sol, a verdade e o bem absolutos - *agathon* - jamais poderiam ser contemplados diretamente e feitos objetos de conhecimento puro, porém, antes, teriam que ser experimentados como a “iluminação” que permite às coisas do nosso mundo serem o que são. Todo artefato ou obra de arte que permitisse a experiência dessa “iluminação” seria, então, altamente apreciado. Tanto Hans-Georg Gadamer quanto Eric Voeglin acrescentaram muito a nosso conhecimento de Platão, e usarei seus esclarecimentos no meu argumento.⁵

O *Timeu* foi a primeira sistematização do universo, apresentada de modo inteligível num discurso que parece, em geral, autônomo em relação ao mito. A formulação platônica de um universo geométrico tornou-se fonte de inspiração para as imagens cosmológicas do mundo ocidental até Newton, e este universo foi, assim, aceito como a estrutura da *physis* (natureza), o macrocosmo que o microcosmo arquetônico deveria imitar e cuja estrutura matemática (ratio, proporção) era um símbolo que assegurava obras significativas. O “ser/estar”, simbolizado pelas proporções matemáticas, é incorporado, intencionalmente, em artefatos feitos pelo homem, como máquinas para a guerra e a paz, edifícios, jardins e relógios solares. O objetivo era propiciar uma vida virtuosa e, finalmente, seduzir Fortuna (destino) e emoldurar as instituições humanas (e o poder!) com a verdadeira ordem. Medir o tempo e o espaço, harmoniosamente, era o modo privilegiado de participação humana na ordem do real.

A articulação da realidade do próprio Platão, contudo, não é uma simples dualidade entre o “ser/estar” e o vir-a-ser. Na medida em que ele refina seu discurso no *Timeu*, começando na seção 16, ele sente a necessidade de introduzir um terceiro termo, para fazer justiça a sua experiência do mundo da atividade humana. Depois de identificar esta terceira forma distinta, ele, imediatamente, reconhece que esta é “difícil e obscura” de descrever. “Em termos gerais, ela é o receptáculo e, como tal, aquela que nutre todo o vir-a-ser e toda a mudança”.⁶ Antes de nomear este terceiro termo de chora (espaço, lugar), ele se aventura a defini-la em relação ao nosso conhecimento comum do mundo, da matéria e da geração. Em primeiro lugar, somos ensinados que este termo é o recheio do mundo, aquela substância primordial que constitui tanto homens quanto natureza, dado que “os nomes fogo, terra, água e ar realmente indicam diferenças de qualidade, não de substância”.⁷ Como tudo no mundo está em processo de mudança, e aquelas quatro substâncias mais elementares não são nunca estáveis, não devemos nos referir a elas como “coisas” e, sim, como qualidades. O receptáculo é, então, comparado a uma massa



Leonardo da Vinci's image of human procreation, showing the traditionally assumed connection between the brain and the penis (c. 1500).

Imagem da procriação humana de Leonardo da Vinci, mostrando a tradicionalmente aceita conexão entre o cérebro e o pênis (c.1500).

de material plástico neutro sobre o qual diferentes impressões são estampadas. Esta prima materia não tem um caráter próprio definido, mesmo assim, é a realidade fundamental de todas as coisas.

Para explicar isto, Platão introduz o exemplo de um ourives que molda diferentes formas geométricas com ouro, continuamente remodelando uma forma na outra. O nome mais apropriado para a obra do artesão é “ouro”, e, não, “triângulos”, “quadrados”, ou qualquer coisa semelhante. “O mesmo argumento se aplica ao receptáculo natural de todos os corpos. Pode ser sempre chamado pelo mesmo nome porque nunca altera suas características. Podemos, por certo, utilizar a metáfora do nascimento e comparar o receptáculo à mãe, o modelo (o “ser/estar”) ao pai, e o que eles produzem entre si a sua descendência”.⁸ Partindo da antiga e errônea concepção de genética, Platão assumiu que a mãe era uma metáfora apropriada para seu receptáculo neutro, pois os traços biológicos eram tidos como atributos

exclusivos do sêmem masculino. É interessante, também, notar que, ao descrever o esperma - a semente e substância viva masculina, a qual (ele acreditava) jorrava entre a cabeça esférica e espaçosa, berço das idéias, e o pênis - ele também descreve uma substância praticamente idêntica à massa/receptáculo em questão, neutra e plástica, composta de triângulos lisos e sem defeitos, capazes de produzir “o mais puro fogo, água, ar e terra.” Enganos genéticos à parte, esta prima materia é andrógina, um receptáculo de todas as “coisas visíveis e sensíveis” que é, ele mesmo, “invisível e disforme, tudo contendo, possuído na mais confusa forma de inteligibilidade, mesmo assim bastante difícil de apreender”.⁹

Platão conclui, portanto, que devem haver três componentes na realidade: primeiro, “a forma que não muda, não criada e indestrutível, imperceptível à vista ou aos outros sentidos, o objeto do pensamento” (o “ser/estar”); em segundo, “aquilo que tem o mesmo nome da forma e se assemelha a ela, mas é sensível, veio a existir, está em constante movimento e é apreendido pela opinião, com a ajuda das sensações” (o vir-a-ser); e, terceiro, *chora*, “que é eterno e indestrutível, que providencia um lugar para tudo que vem a existir, e que é apreendido, sem os sentidos, por uma espécie de entendimento espúrio, e, por isto, é difícil acreditar nela - nós olhamos para ela numa espécie de sonho e dizemos que tudo que existe deve estar em algum lugar e ocupar algum espaço, e que o que não está em nenhum lugar no céu ou na terra não é, absolutamente, nada”.¹⁰ No parágrafo seguinte, Platão identifica este receptáculo ao espaço do caos, “um tipo de implemento misturador”, que separa, ele mesmo, os quatro elementos básicos para constituir o mundo como o conhecemos. Ligado, etimologicamente, ao indo-europeu *chasho*, o caos mantém suas conotações de fosso primordial, abertura, ou abismo, assim como de uma substância primordial.

O que podemos fazer com tudo isto? Platão não está descrevendo nada além do espaço da criação e participação humana, postulando

do uma coincidência entre topos (lugar natural) e *chora*, nomeando o último, contudo, como uma realidade distinta, a ser apreendida no cruzamento, no chiasma, do “ser/estar” e do vir-a-ser. Esta revelação é a prerrogativa dos artefatos humanos, e, no contexto particular da tradição de Platão, era a província da poesia e da arte.

Chora é tanto espaço cósmico quanto espaço abstrato e é, também, a substância do fazer humano. Na arquitetura, poderia minar a comum distinção - a qual data somente do século dezenove! - entre o espaço contido e o material que o contém. *Mais importante, apontaria para o fundamento invisível que existe além da identidade lingüística entre ser e vir-a-ser, enquanto também tornando, em primeiro lugar, a linguagem e a cultura possíveis.* É a “região” daquilo que existe. O problema, como Platão enfatiza, é que sua presença e realidade só podem ser absorvidas com grande dificuldade – de forma oblíqua, mais precisamente - através de um tipo de “entendimento bastardo”.

Antes de Platão, não havia nome para esse terceiro termo. Na verdade, a ausência dessa consciência caracteriza o mundo do mito. No contexto específico da Grécia antiga, podemos sustentar esta conclusão observando o par de deuses Hestia e Hermes. Jean-Pierre Vernant argumenta que, entre os seis principais casais de deuses que aparecem na base da grande estátua de Zeus, em Olímpia, somente o casal Hermes e Hestia não podem ser relacionados pela genealogia.¹¹ Esse par, por certo, parece representar uma articulação religiosa de espaço e movimento, de centro e caminho, de imutabilidade e mudança. Enquanto Hestia refere-se à domesticidade, à feminilidade, à terra, à escuridão, à centralidade e à estabilidade - todas qualidades de “espaço” interior - Hermes é identificado com os valores masculinos de limiar e de mobilidade, de estados variáveis, de abertura, e de contato com o mundo externo, a luz e o céu - qualidades associadas ao exterior, aos espaços públicos de ação. O que deve ser enfatizado é que o par revela como, nesse contexto cultural, o espaço e o movimento não eram separados como conceitos independentes e abstratos. Ambos estavam sempre presentes, ao lado de outros aspectos,

na concreta experiência da realidade como “Nós”, ao invés de um filosófico e científico “isto”.

É difícil, para nós, conceber uma realidade externa personificada, intencional, e, portanto, totalmente imprevisível, idêntica e contínua ao ser, necessitando constante agrado por meio de ações humanas para assegurar a sobrevivência do mundo de um instante a outro. Entretanto, esse é precisamente o contexto do ritual. Pode-se argumentar que a realidade externa - ou seja, a natureza - estava tão absolutamente articulada por meio do mito, como uma construção cultural, que havia uma homologia entre “montanha” e “pirâmide”, entre *tholos* e caverna. Ainda assim, esses atos de construção ritual eram parte de uma ordem dada a priori, eles eram afirmações do “dado” – por certo, um presente – por meio de um ato propiciatório no infinitamente espesso presente, ao invés de projetos orientados para um produto. Essas reflexões serão de grande ajuda quando retornarmos ao problema do significado potencial da arquitetura no contexto de nosso mundo tecnológico - um significado que talvez assinale, no fim da metafísica ocidental, um ricorso da história que, enquanto reconhece uma distância do primeiro começo, seriamente reconhece o colapso da natureza na cultura como o local da ação “política”.

Um ritual da Grécia antiga, bastante conhecido, tornou-se o precedente histórico da arte e da arquitetura ocidentais. O próprio Aristóteles nos dá uma dica ao declarar que, tanto a tragédia quanto a comédia, num primeiro momento meras improvisações, originaram com os líderes do ditirambo.¹² O ditirambo era, originalmente, um ritual de primavera dedicado a Dioniso. A palavra, em si, significa um salto, uma dança inspirada e, em sua forma original, era mesmo um trazer-de-volta à vida, um levantar e chamar que tomou a forma de *dromena*, “coisas feitas”, tais como a música e a dança.¹³ Claro, não é surpresa alguma que as grandes tragédias de Ésquilo, Sófocles e Eurípides eram encenadas em Atenas no começo de abril, num festival em homenagem a Dioniso.

A origem das obras de arte ocidentais no ritual, como manifestas no teatro grego, traz muitas lições para a arquitetura. Os dramas

eram encenados, freqüentemente, não no palco, mas na *orchestra*, particularmente nos primeiros estágios do desenvolvimento do *dromenon* em drama. O *chorus*, aquele grupo de homens dançando e cantando, encarregados de lamentar o destino, estava sempre no centro da ação. Para muitos observadores modernos, seu exato papel é difícil de compreender e digerir. O foco do evento era a plataforma de dança circular, freqüentemente denominada, também, de *chorus*, um *chorus* que, originalmente, significava um grupo de dançarinos e que, eventualmente, tomou seu nome do *orchesis*, que também significa dança.¹⁴ Temos evidências, em textos romanos do século dois A.D., que tais eventos, combinando poesia, música, e dança em sua moldura arquitetônica, eram tidos como catárticos. Por certo, tanto a *katharsis* quanto a *mimesis* parecem ter sido empregadas bastante cedo com relação à arte. *Katharsis* significava uma purificação ou uma reconciliação entre a escuridão do destino pessoal e a luz da *dike* divina, como expresso na tragédia.¹⁵ *Mimesis*, também em relação a *choreia*, significava, não imitação, mas a expressão de sentimentos e a manifestação de experiências por meio do movimento, de harmonias musicais e dos ritmos da fala - um reconhecimento, por meio da presença corporal, de sua localização intermediária entre Ser e vir-a-ser.

Devemos, nesse momento, ler a descrição do teatro de Vitruvius, nos seus *Dez Livros*, tanto do evento da tragédia quanto da origem mítica das artes construtivas. Com relação à última questão, devemos retomar alguns aspectos pertinentes que aparecem no mito de Dédalo, que personifica o primeiro arquiteto ocidental.¹⁶ Um dos principais projetos de Dédalo foi o desenho de um chora, ou plataforma de dança, em Cnossos. Esse seguiu seu mais importante projeto, a construção do labirinto; ambos eram, sem equívoco, locais para dança e drama. Enquanto a figura do labirinto tornou explícita a co-presença mítica do caminho (Hermes) e do espaço (Hestia), e tornou-se um símbolo privilegiado de cidades (e de arquitetura em geral) na tradição ocidental, a mesma co-presença permaneceu implícita no *chora*,

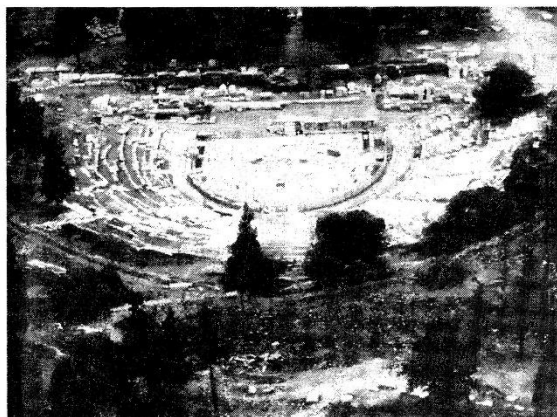
ou plataforma de dança. Apesar de uma excursão no tema do labirinto ser sempre tentadora, é crucial para nós, apenas, lembrar que o labirinto é um símbolo condensado da vida humana (uma entrada, um centro) e da presença da ordem na aparente desordem, e que se originou nos jogos troianos, como uma dança que, de acordo com a *Eneida*, era encenada em Tróia, em duas ocasiões - para celebrar a fundação da cidade e para honrar os mortos.¹⁷ O labirinto é, assim, uma coreografia congelada que permanece presente, porém invisível, na *orchestra* do teatro grego.¹⁸

Enquanto o ritual permite ao homem primitivo agradar ao mundo exterior e habitar numa totalidade, o teatro grego emoldura a transformação da mesma tarefa, agora no domínio da arte. A introdução do anfiteatro representa, marcadamente, a profunda transformação epistemológica sinalizada pelo advento da filosofia. Este se torna um lugar para ver, onde a distante contemplação da epifania teria o mesmo efeito catártico no observador que aquele alcançado antes, por meio da participação ativa no ritual. Essa distância é, claro, semelhante àquela distância teórica introduzida pelos filósofos, que permitiu a participação no todo do universo por meio do entendimento racional, como um desvendamento do logos discursivo. Esta, devemos relembrar, é a mesma distância que criou as condições para um eventual encobrimento do “ser/estar”, para a objetificação e sistematização que resultou na substituição do mundo por sua “imagem” científica, conduzindo à racionalidade instrumental e à crise da representação que nos confronta hoje.

Enfatizando a importância de uma localização saudável para o teatro, Vitruvius escreve: “Quando se encenam peças, os espectadores, com suas mulheres e crianças, se assentam enfeitados, e seus corpos, imóveis de contentamento, têm seus poros abertos, por onde a brisa do vento penetra”.¹⁹ A voz humana dos atores, sendo uma “brisa” e movendo-se “num infindável número de voltas circulares, como as inumeráveis e crescentes ondas circulares que aparecem quando uma pedra é arremessada na água parada,” demanda que os arquitetos aperfeiçoem os acentos ascendentes do teatro, utilizando-se “da teoria



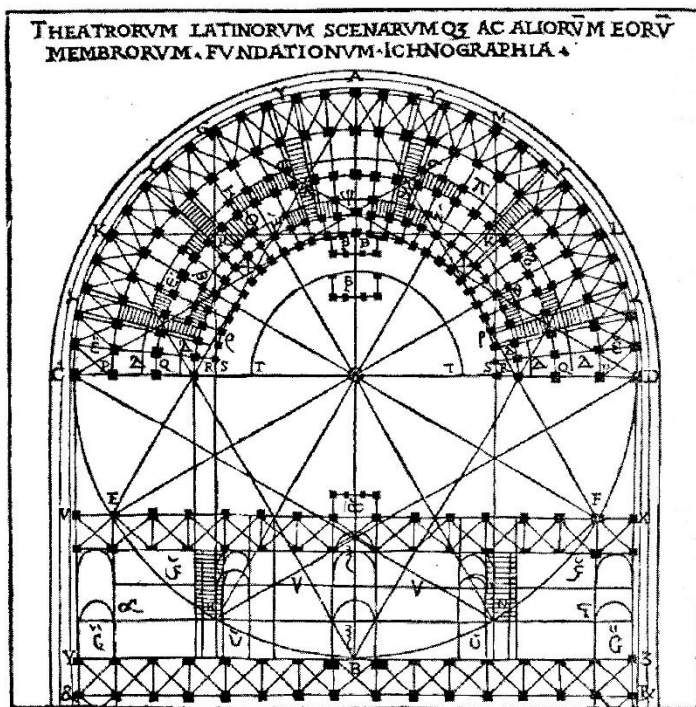
*Plataforma primórdica da dança ritual de Cnossos, Creta
(1500 a.C.)*



Ruínas do Teatro de Dinníse em Atenas (século IV a.C.)

canônica dos matemáticos e dos músicos”.²⁰ É no desenho de teatros que o arquiteto deve aplicar seus conhecimentos de harmonia, e, aqui, Vitruvius introduz o tema dos modos musicais e intervalos, seguidos de tetracordes e de uma discussão sobre os sonoros artefatos de bronze a serem colocados debaixo dos acentos. A planta do teatro é, então, construída de acordo com a imagem do céu, começando com um círculo e inscrevendo quatro triângulos equiláteros, “como os astrólogos fazem numa figura dos doze signos do zodíaco, quando estão fazendo computações da harmonia musical das estrelas”.²¹

Apesar de Vitrúvio estar descrevendo o teatro romano (e não o grego), a descrição de sua realidade como um lugar cósmico, desvendado pelo evento da tragédia, é suficientemente marcante. É aqui que a arquitetura “acontece”, desvendando uma ordem que é tanto espacial quanto temporal. Emoldurada pela arquitetura, a tragédia habita um espaço de transição, seu tema fundamental sendo o evento entre o dionísíaco e o apolíneo. O evento acontece no coro, no espaço, o *chora*, para uma epifania da *metaxy* platônica. Se entendermos, com Eric Voeglin, que esta noção platônica define a existência humana e que não é um fato dado, estático, mas sim “um momento perturbador entre a ignorância e o conhecimento, o tempo e o atemporal, a imperfeição e a perfeição, a esperança e a satisfação e, principalmente, entre a vida e a morte”,²² a questão do significado para o homem envolve



The classical (Roman) theatre as described by Vitruvius (Cesariano edition, 1521).

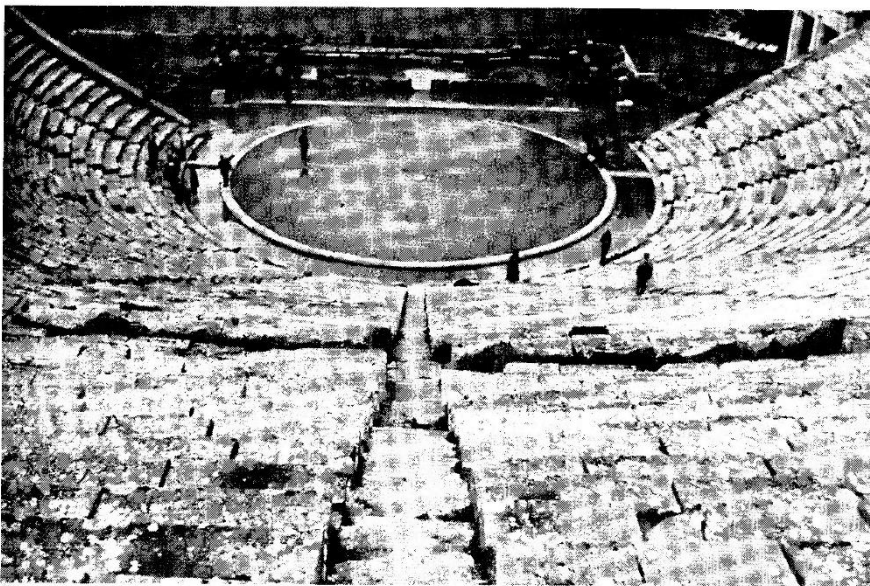
O teatro clássico (romano) como descrito por Vitrúvio (Edição Cesariano, 1521).

participação num movimento com a direção a ser achada ou perdida. A tragédia grega, em sua moldura gestual, o teatro grego, constitui a suprema epifania de pertencer e tornar-se completo (significado) a ser atingido pelo cidadão individual “à distância”. O conhecido efeito que Aristóteles nomeou catarse fala por si mesmo. A re-encenação da tragédia purificava, centralizava e satisfazia os espectadores, e, num mundo onde desordens eram sempre entendidas como psicossomáticas, não surpreende que se achasse que a tragédia possuía poderosos poderes curativos, como demonstra a presença de um grande teatro em Epidauro, no santuário de Asclepius, o curandeiro.

O drama é experimentado como um forte entrelaçamento entre temporalidade e espacialidade. Seu efeito pode ser atribuído à narrativa ditada pelo poeta, em oposição à pluralidade e diversidade dos mitos tradicionais; está em acordo com o entendimento filosófico dos propósitos dos movimentos do cosmo. Catarse, um reconhecimento da presença do “ser/estar” nos eventos da vida cotidiana, não se baseia na prosa ordinária (prosa). A linguagem do drama é uma linguagem poética, a linguagem da metáfora e mantém uma fresta de alta-tensão entre os dois termos do discurso metafórico, expondo a audiência à proximidade da distância. O receptáculo, *chora* - plataforma de dança ou *orchestra* - toma sua forma por meio da *mimesis* do “ser/estar” e do vir-a-ser. Devemos nos lembrar como, em sua *Poética*, Aristóteles coloca a *mimesis* como uma função da arte: rima, ritmo, euritmia e harmonia não passam de atributos daquilo que o espectador reconhece como um fundamento universal no possível, porém improvável, enredo da tragédia, sempre novo e comovente e, no entanto, misteriosamente familiar.

Estamos agora numa melhor posição para entender a natureza de *chora* como obra arquitetônica paradigmática, ainda fazendo referência a sua importância no mito de Dédalo. É, simultaneamente, a obra e o espaço, seu fundamento e sua clareira; aquilo que é revelado, a verdade incorporada na arte, é o espaço entre a palavra e a experiência. É tanto um espaço de contemplação quanto de participação

- um espaço de reconhecimento. Minha tese é que este entendimento liminar da arquitetura como espaço para a dança, como um espaço para a mobilidade poética que distingue seres humanos de outros animais, como uma “coreo-grafia” tecida pela linguagem na forma de narrativa, encontra-se sempre presente na “origem” da obra de arquitetura, numa aproximação de sua significação invisível.



Remains of the Theatre at the Sanctuary of Asclepius in Epidaurus (fourth century B.C.).

Ruínas do Teatro do Santuário de Asclepius, em Epidauró (século IV, a.C.)

Durante a renascença, transformações na teologia e na teoria arquitetônica, e, mais especificamente, em suas concepções sobre o teatro, já refletiam um entendimento diferente do *chora* greco-romano. Artistas renascentistas, como bem sabemos, desenvolveram um interesse pela perspectiva geométrica, ou *perspettiva artificialis*.²³ Na pintura, a apresentação visível da realidade logo representou o espaço geométrico para mostrar a estrutura matemática da profundidade. Este evento foi, decididamente, um revelar ontológico, sempre oferecido com uma “espessura” resistente à visão monocular e à homogeneização. Não existe ponto no

sobre a Seção Áurea (1507). Além das propriedades místicas e cristãs associadas a essa proporção única, Luca enfatiza que a Seção Áurea é a proporção implícita no pentágono, que por sua vez é a superfície básica do dodecaedro, um dos sólidos platônicos, aquele associado à “quintessência”. Nós devemos lembrar que os quatro outros sólidos - o tetraedro, o cubo, o octaedro, e o icosaedro - foram relacionados por Platão, em seu *Timeu*, aos quatro elementos básicos: fogo, terra, ar e água. A quintessência é a origem de todos os outros elementos (como o *chora* platônico), regulados por uma proporção dinâmica que pode ser vista como um regulador empírico de crescimento orgânico e como símbolo último da continuidade ontológica. Esse dodecaedro, a prima materia, é também o receptáculo que circunscreve os outros quatro sólidos platônicos nessa cosmografia. Pacioli acreditava que o conhecimento desta proporção secreta era crucial para arquitetos, que deveriam empregar os corpos regulares e sólidos para gerar suas obras. Uma coleção desses volumes geométricos aparece em seu livro (provavelmente desenhados por Leonardo), invariavelmente representados como sólidos e como estrutura, como enchimento e como invólucro, fazendo referência à tradicional ambigüidade de *chora*, enquanto os dois aspectos são mostrados em perspectiva.

Certamente, enquanto Barbaro reconhecia, juntamente com Pacioli, que, para os arquitetos, a operação construtiva era mais importante que a perspectiva em si - ou seja, a seção através do cone de visão - é evidente que ele e outros arquitetos renascentistas (tais como seus amigos Palladio e Sebastiano Serlio) acreditavam que o teatro possuía um particular poder revelador. Isto é substanciado pela própria discussão da questão por Bárbaro, em sua edição de Vitruvius, e pela eloqüente figura da edição de Cesariano, de 1521, onde o teatro é representado como o edifício cósmico *par excellence*.

A arquitetura renascentista jamais concebe o espaço, portanto, como uma entidade geométrica. A excitante profundidade perceptível na pintura ou no palco, nunca sujeita a somente um ponto de vista, estaria incompleta sem a *storia*, a eloqüente narrativa poética da

qual Alberti fala em *Della Pittura*. Estas narrativas eram, também, parte integrante dos *tableaux vivants* nas celebrações urbanas, sempre coerentes com os temas e alegorias dos eventos. Esta fascinante profundidade é, portanto, uma modificação do *chora* original, ainda retendo seu caráter como um espaço de transição. É de fato semelhante à quintessência de Pacioli - simultaneamente uma substância, uma estrutura material, e seus conteúdos.

Semelhantemente, o teatro da memória de Giulio Camillo contém comentários a esse respeito. Embora uma reconstrução de sua



The stage of Palladio's *Teatro Olimpico* in Vicenza (sixteenth century).

Palco do Teatro Olímpico de Palladio em Vicenza (século XVI).

forma física seja pouco provável, esse *locus* de conhecimento universal, paradigmático para a arquitetura renascentista, estabelece um relacionamento específico entre o espectador e o objeto da contemplação. Fosse um pequeno anfiteatro no qual o operador pudesse andar, fosse uma *machina* no espaço de uma espiral ascendente, ambos com compartimentos aludindo aos sete planetas e ao conhecimento hierárquico e ordenado do mundo, o espectador ou ocupava o *chora* ou habitava a periferia ambivalente, como os espectadores da imagem do teatro de

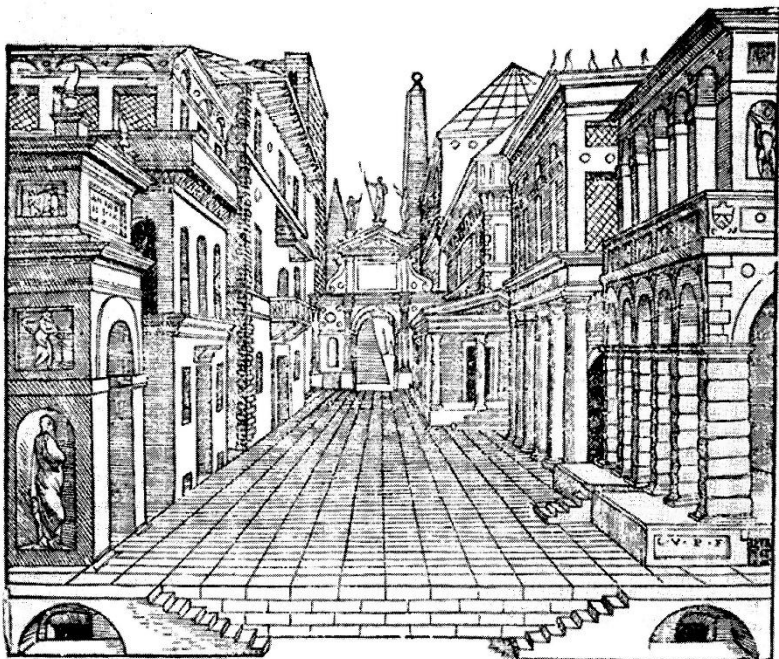
Cesariano. A busca por orientação no teatro, enquanto era um empreendimento contemplativo (à distância), também envolvia um processo alquímico de transmutação do ser e do mundo em direção à obtenção de uma orientação radical, visual e, ainda assim, participatória.²⁴



"Tableau vivant" from Johannes Bochius. *The Ceremonial Entry of Ernst, Archduke of Austria, into Antwerp* (1594).

"Tableau vivant" de Johannes Bochius, A Entrada Cerimonial de Ernst, arqueduke da Austria, em Antuérpia. (1594).

Por isso, eu tenho argumentado que, até o fim da renascença, a revelação da unidade (os três termos da realidade para Platão) era, inquestionavelmente, a província de artistas e arquitetos, e que essa revelação era sempre situacional. De particular relevância era o indefinível terceiro termo, o próprio evento da continuidade ontológica, manifesto durante o renascimento como uma misteriosa profundidade geométrica que era revelada pela obra de arte, mas permanecia encoberto e elusivo na vida diária. A experiência cotidiana, no mundo sub-lunar, parecia estar localizada no *topos*, um espaço natural. Lembremos que, na física aristotélica, o movimento não era um estado; os objetos alteravam sua maneira de ser quando deslocados, uma diferença ontológica existia entre repouso e movimento, e *topos* era o *locus* do vir-a-ser.



Sebastiano Serlio's Tragic Stage, from *Architettura e prospettiva* (1519)

O palco trágico de Sebastiano Serlio, de *Arquitettura e prospettiva* (1519).

Apesar de suas fontes tradicionais e de suas inúmeras contradições, somente Galileu foi capaz de imaginar uma física verdadeiramente diferente, onde o espaço e os corpos poderiam ser objetificados e onde o movimento e o repouso poderiam ser, de fato, somente estados, incapazes de afetar o “ser/estar”. Galileu não somente trouxe o espaço platônico, o *chora* original, do firmamento supra-lunar para a terra dos homens; por meio de sua cosmologia científica, ele também criou as condições para que esse espaço de continuidade ontológica fosse não mais contemplado, mas habitado e manipulado, ocultando o próprio evento misterioso, enquanto permitia que o “ser/estar” fosse reduzido ao puramente ôntico - ou seja, a um mundo de objetos re-presentados. Portanto, Galileu criou as condições para a cultura tecnológica e instrumental em geral.²⁵

As diferenças entre as atitudes renascentista e barroca em relação à cidade, à paisagem, à arte e à arquitetura não precisam ser repetidas. Os arquitetos barrocos se propuseram a mudar o mundo

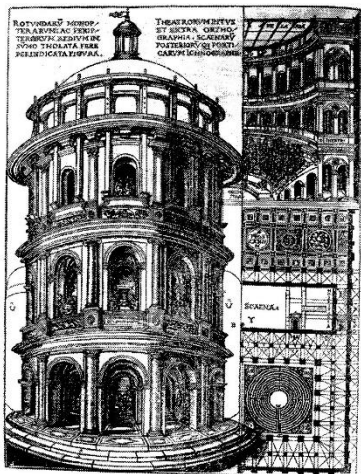


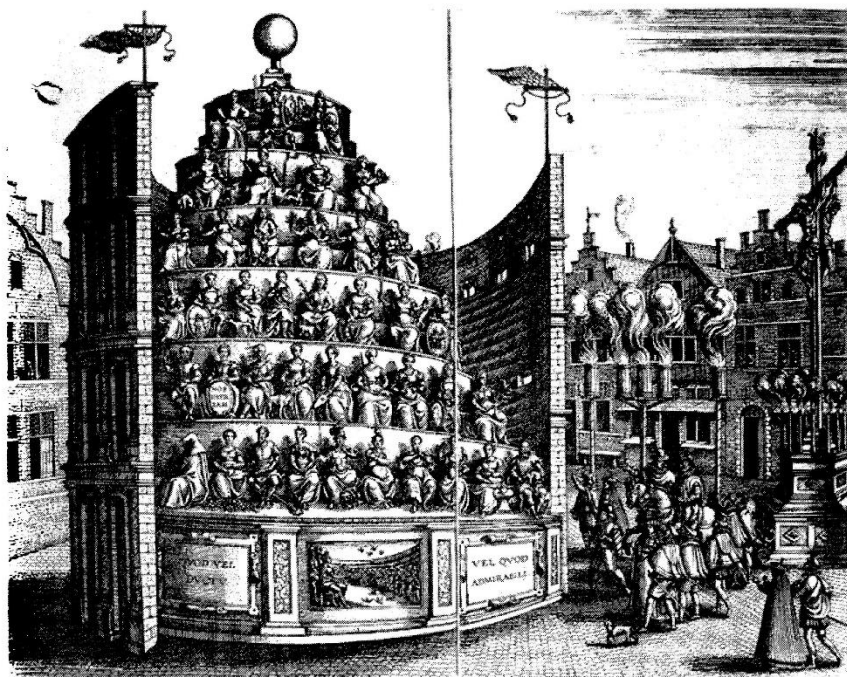
Fig. Theatrum Mundi in the Fifth Book of Cesariano's edition of Vitruvius (1521). Notice the labyrinth as a "foundation" of the theatre.

Reparem no labirinto como
"fundação" do teatro.

O Theatrum Mundi do quinto livro de Vitruvius,
Edição Cesariano (1521).

e alcançaram uma excitante síntese das qualidades do espaço natural e da realidade geométrica de *chora*. O potencial de transformar a totalidade do mundo humano numa entidade cultural auto-referencial surgiu pela primeira vez e, ainda assim, dada à grandiosa presença de um fundamento de significado natural, uma distinção foi estabelecida entre os pontos da epifania, os pontos de fuga da perspectiva nos teatros e nas igrejas, e o resto da experiência. Era nestes pontos teatrais que as representações, sagradas ou profanas, atingiam sua suprema coerência e significado. De forma muito menos ambígua que

no renascimento, o homem agora contemplava o espaço de Deus, representado exclusivamente como uma entidade geométrica. A trans-



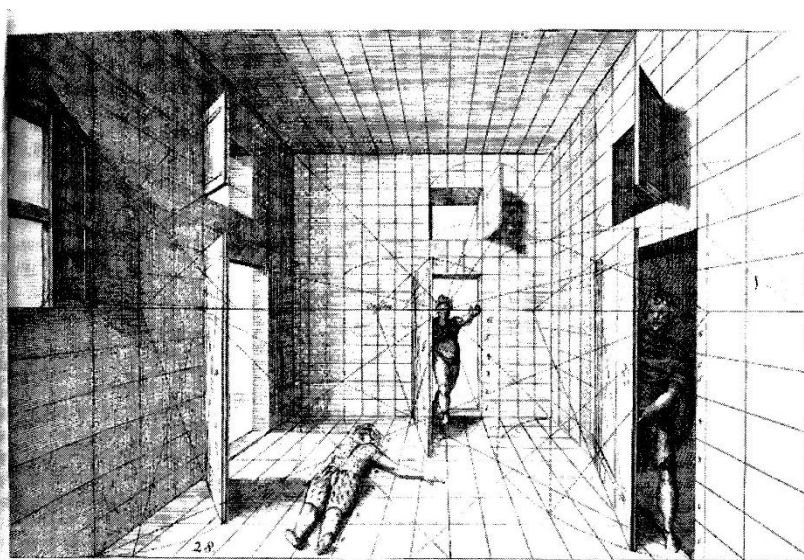
A theatrical ephemeral structure constructed in Antwerp for
The Cerimonial Entry of the Archduke Ernst (1594).

*Uma estrutura teatral efêmera construída na Antuérpia para
A Entrada Cerimonial do arqueduke Ernst (1594).*

formação do mundo em uma imagem tomou uma outra dimensão. Para experimentar essa epifania, os seres humanos, literalmente, tinham de deixar de lado seus corpos e a visão binocular e assimilar-se ao ponto de fuga geométrico – agora, verdadeiramente, um “ponto no infinito”. Nas instituições barrocas, essa epifania ainda poderia ser considerada parte de uma vida ritualizada, incorporada tanto na política quanto na religião, enquanto a obsessão de construir espaços humanos infinitos, ou ao menos indefinidos (para observar a distinção cartesiana), era inegável. Apesar da insistência de Descartes na co-substancialidade entre espaço e matéria e na de que a natureza

abomina o vácuo, seria difícil não notar que, na pintura, é a presença do espaço geométrico, apesar de ainda imbuído de uma luz metafísica misteriosa, que se torna o objeto de representação predominante.

Devemos nos lembrar de que o próprio Descartes parecia bastante desinteressado na mídia da pintura. Em sua *Dioptria*, eleva o caráter de gravuras de metal precisamente porque elas transmitem a forma objetiva das coisas. Para ele, a cor é secundária. Só o desenho linear é capaz de revelar a extensão como a realidade das coisas existentes. Obcecado por construir a visão de acordo com modelos epistêmicos, ao invés de fundamentados na percepção, Descartes pode ser tido como o responsável pela contração e objetificação do espaço, agora erigido num vir-a-ser objetivo, independente de todos os pontos de vista: *chora* foi objetificado, tido como transparente à razão matemática, não mais o limiar entre o “ser/estar” e o vir-a-ser que caracteriza a experiência materializada. Como Merleau-Ponty sugeriu, essa consagração da perspectiva artificialis como o modelo epistemológico primordial fez com que a profundidade perdesse seu



Engraving from Vredeman de Vries, *Perspective* (1600).

Gravura de Vredeman de Vries, *Perspective* (1600).

status de primeira dimensão para se tornar meramente uma das três dimensões, análoga ao comprimento e à largura.²⁶

No século dezoito, todo o mundo era concebido como um palco, e a analogia entre a arquitetura e o teatro tornou-se literal. O arco do proscênio, que separa o palco do espaço da experiência real, parecia desaparecer na *Architettura civile* de Bibiena.²⁷ Sua perspectiva *per angolo* democratizou o teatro; agora todo indivíduo ocupava um lugar no espaço geométrico, e o espaço do homem se tornou uma construção. Como Richard Sennet mostrou, as convenções sociais para as interações públicas nas grandes cidades européias do século dezoito também traíam a teatralidade da vida diária.²⁸ Nas igrejas, molduras de afrescos tenderam a desintegrar-se, enquanto arquitetos do rococó punham abaixo as categorias tradicionais renascentistas de ornamento e estrutura, transformando sua obra num jogo formal subjetivo que não mais endereçava a busca inveterada para erguer estruturas como molduras para rituais que, por sua vez, demandavam ornamentação apropriada. Habitando um *chora* objetificado e um tempo progressivo e linear, ou a humanidade estava na iminência de construir o paraíso num futuro utópico, agora seguindo sua velha busca por transcendência por meio da tecnologia, ou a visão do paraíso no presente, aqui e agora, representado pelos tradicionais esforços artísticos, seria possível somente como um espetáculo através de um intransponível fosso, a distância estética das belas-artes, a origem do bem conhecido paradigma da arte pela arte.

O vazio de Newton era um permeável espaço cósmico, invisível, a não ser pela manifestação de leis impessoais que acontecessem nele. Ele consagrou as instituições de Galileu e Descartes, livre das obstruções do engenhoso material (Descartes) ou qualquer movimento circular “necessário” (Galileu). Esperava-se que a consciência humana se tornasse um receptor cibernético passivo para fazer justiça às verdades, que para Newton ainda eram transcendentais, implícitas na lei universal da gravidade acontecendo no vácuo. Este era o preço a ser pago pela liberdade intelectual e pela democracia: habitar uma

profundidade fina e impalpável - uma profundidade perspectiva que aparece absolutamente prosaica, uma vez secularizada - como se a verdade do mundo fosse, de fato, transportada por algo parecido com uma imagem fotográfica documental, onde se acredita que as linhas

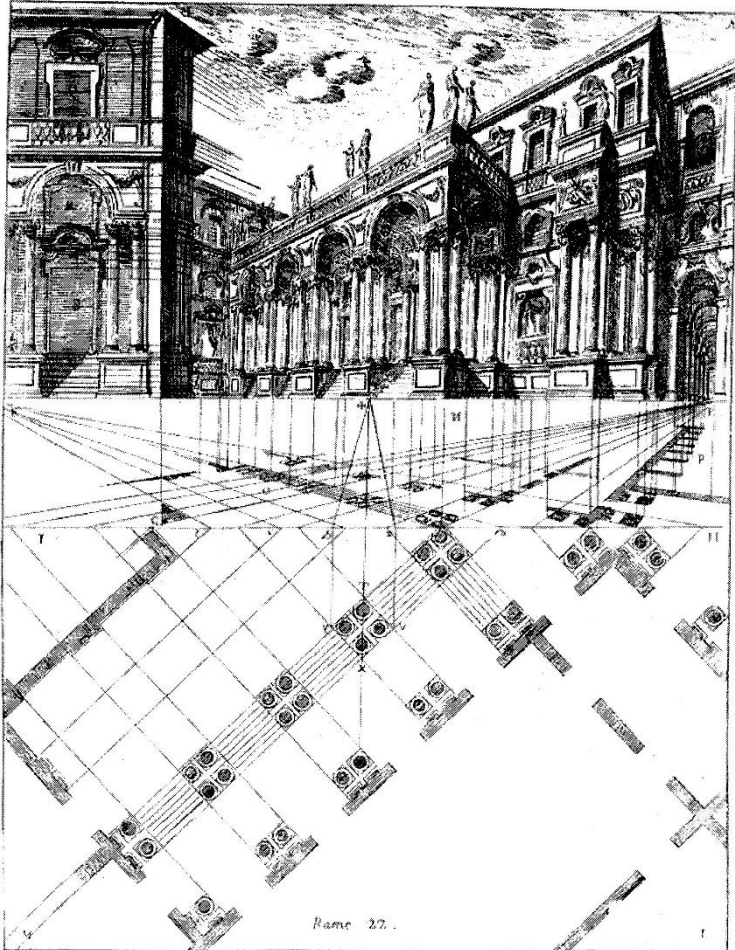


Illustration of *perspettiva per angolo*, from F. Galli da Bibiena, *L'Architettura Civile* (1711).

Ilustração da pespettiva per angolo, de *L'Architettura Civile*,
de F. Galli da Bibiena (1711).

se encontram, literalmente, no infinito, onde a tatilidade é desconsiderada e onde podemos ser seduzidos pela promessa do cyber-espaço e do sexo virtual.

Enquanto tudo isso acontecia, artistas e arquitetos ficaram divididos sobre a natureza de seu trabalho. Alguns deles, conformados com a versão secularizada da utopia que resultou da ciência e da tecnologia, simplesmente construíram nesse mundo prosaico, abraçando os valores tecnológicos da eficiência e da economia, seguros de que o significado não era problema do arquiteto, pois ele, simplesmente, apareceria. No começo do século dezenove, a *École des Beaux-Arts* tentou temperar essa perigosa proximidade com a tarefa do engenheiro por meio de uma redescoberta da tradição arquitetônica, mas a questão crucial do significado da arte pela arte não foi levantada. Neste contexto, a arquitetura só poderia ser o ornamento estilístico adicionado à casca, na melhor das hipóteses irrelevante, ou até criminoso (como Adolf Loos proclamou),²⁹ do ponto de vista social e ético. Numa tentativa de clarificar o status fundamental e a especificidade da arquitetura como belas-artes, foi logo declarado, certamente pela primeira vez, que arquitetura é arte do espaço; sua *raison d'être* intencional, de acordo com Schmarzow, seria a manipulação artística do espaço.³⁰ Chegamos, agora, ao fim de nossa história, ou quem sabe, a um novo começo? A arquitetura possui, finalmente, uma definição própria, “científica”. Sua essência foi nomeada. Era esta clareza fundamental uma confusão? A declaração da essência espacial da arquitetura logo se reduziu à estética e a composições formais, a eixos e a *marche à suivre*, a metodologias de projeto, a tipologias e ao *mécanisme de la composition*. Seu espaço era, de fato, o invisível, sinistro espaço de vigilância e dominação panóptica.

Outros artistas e arquitetos adotaram, entretanto, uma estratégia de resistência. Uma vez que o espaço geométrico se tornara o locus da vida política e social, esses arquitetos engajaram-se em recuperar o mistério da profundidade, o evento transitivo de *chora*, implementando estratégias de desestruturação e de rememoração da mate-

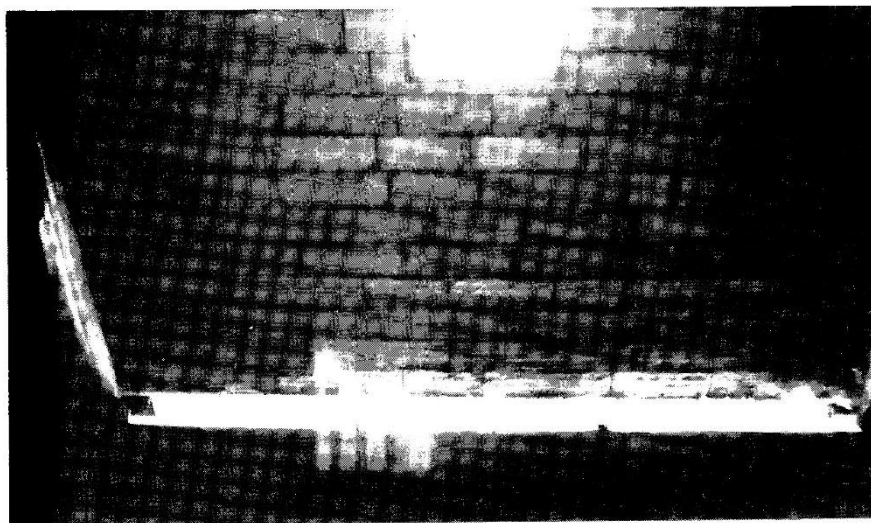
rialização. Piranesi e Ingres são membros precoces deste grupo. Sua busca foi continuada por movimentos artísticos no século dezenove, intensamente informados pela obsessão de Cézanne em abandonar a forma externa dos objetos, que preocupava o realismo e o impressionismo, para restaurar uma nova profundidade - uma verdadeira profundidade da experiência, cujo paradigma é erótico - que o ilusionismo tradicional não podia transmitir. A visão do artista não é mais do exterior, uma mera relação física/óptica com o mundo. Como Merleau-Ponty apontou, em relação a Cézanne, o mundo não posa mais na sua frente através da representação perspectiva; ao contrário, as coisas do mundo dão à luz ao pintor (e ao observador) por meio de uma concentração do visível. No fim, a pintura e a arquitetura são, em geral, as obras artísticas de resistência que, nos últimos duzentos anos, não se relacionam com nada entre as coisas experimentadas, a não ser que não sejam, em primeiro lugar, “auto-figurativas”. Elas são um espetáculo de algo justamente por serem um espetáculo do nada. Obras de Lequeu e de Duchamp, de Gris e de Chirico, de Giacometti, de Le Corbusier, de John Hejduk, e de Peter Greenaway quebram a pele das coisas para mostrar “como as coisas se tornam coisas, como o mundo se torna um mundo”.³¹

Já que o paradigma do ilusionismo renascentista tornou-se problemático, uma vez que o século dezoito começou a habitar o espaço geométrico e homogêneo, as artes da resistência, todas, ficaram recheadas com as preocupações tradicionais da arquitetura. Uma vez que a representação simbólica foi substituída pela representação instrumental, a distância estética só poderia ser exacerbada. Devemos apenas lembrar a cidade do *voyeur* de Walter Benjamin.³² O perigo para a arte e a arquitetura é, de fato, a irrelevância por meio do bloqueio potencial - o bloqueio da participação que está implícito na representação instrumental (por exemplo, estética). Será possível contemplar uma brecha através deste paradoxo, que nos permita uma nova oportunidade de entender *chora* como o fundamento do ser, mas agora, nos termos de uma cultura completamente construída? Estaríamos nós, neste momento, em uma melhor posição para ima-



Internal views of Le Corbusier's Dominican seminary of La Tourette in L'Abresle, France (1959).

*Vista interna do seminário de La Tourette, de Le Corbusier,
em L'Abresle, França (1959)*



Internal views of Le Corbusier's Dominican seminary of La Tourette in L'Abresle, France (1959).

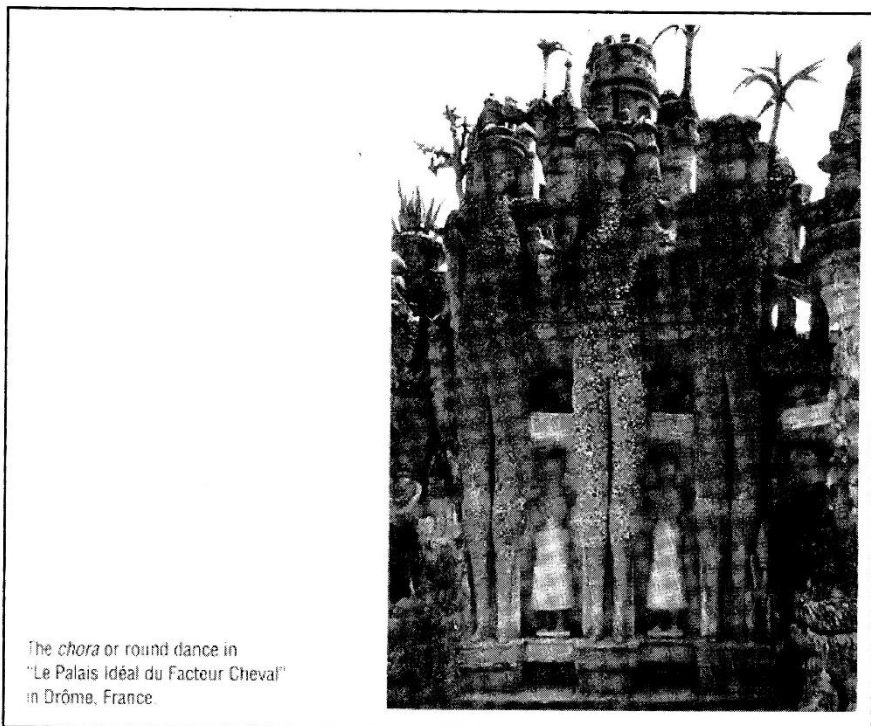
*Vista interna do seminário de La Tourette, de Le Corbusier,
em L'Abresle, França (1959)*

ginar um *ricorso* da história que começasse reconhecendo que a cultura é nossa natureza, enquanto respeitando a presença irreduzível e silenciosa do corpo como nosso fundamento trans-histórico?

Hermes Trismegistus disse que arte era “um grito inarticulado, a voz da luz”. Ao invés de um artifício, ou de uma construção contextual meticulosa fazendo referência a um mundo existente no exterior, a arte vem a nós como as frases de Apollinaire num poema, que parece não terem sido “criadas”, mas “terem se formado”.³³ A arte e a arquitetura parecem acordar poderes adormecidos na percepção ordinária, demandando uma nova relação com as coisas. Eu acredito ser possível relacionar a intermediação, da qual tenho falado, ao referente da obra de arte, no sentido descrito por Gadamer.³⁴ Ele nos faz lembrar do significado grego original do símbolo como um símbolo da rememoração. O anfitrião presenteia o convidado com um pedaço de um objeto partido em dois, guardando a outra parte consigo. Se um descendente do convidado retornar à casa vários anos depois, as duas peças se encaixam e o estranho é reconhecido. Uma história semelhante, de quebrar em dois pedaços, foi contada por Platão, no *Banquete*. Enquanto todos os seres humanos eram perfeitamente esféricos, completos, seu mau comportamento fez com que os deuses os partissem em dois. Desde então, todo ser vivo procura seu/sua outra metade, desejando ser completo novamente por meio da experiência do amor. Estas histórias mostram como a experiência do significado da arte, a experiência do belo, é a invocação de uma potencialmente completa (ou sagrada) ordem das coisas, onde quer que se encontrem.

O significado da arte encontra-se num intrincado jogo de revelar e ocultar. A obra arquitetônica não é um mero suporte de significados, como se este fosse algo transferível. Ao contrário, o significado da obra está no fato de ela estar lá. Acima de tudo, enfatiza Gadamer, esta criação não é algo que possamos imaginar sendo feita deliberadamente por alguém. É, antes, do mundo, e a experiência dela nos assombra. Ao invés de, simplesmente, significar “algo”, a arte e a arquitetura permitem que o próprio significado se apresente.

Nós reconhecemos o significado como novo e, ainda assim, não podemos nomeá-lo; somos convidados a nos calar e, ao mesmo tempo, proclamar o absolutamente familiar. Assim, a arquitetura e a arte, como formas culturais de representação, apresentam algo que somente pode existir em materializações específicas. Elas significam uma inflação do “ser/estar”, revelando a iluminação que transforma o mundo das coisas em objetos, o evento do vir-a-ser transformando-se em ser (vir-a-ser-no-ser). Essa capacidade representativa – que não é redutível à reprodução, à substituição, ou à cópia – distingue a obra de arte e de arquitetura de outras realizações tecnológicas. Sua ordem, como o próprio *chora* platônico, resiste à mera conceituação. Não está ligado a um significado distante que pode ser recuperado intelectualmente. A obra arquitetônica, propriamente falando, preserva seu significado em si mesma. Não é uma alegoria, no sentido de



O *chora* ou dança circular no Palácio Ideal do Facteur Cheval, em Drôme, França.

dizer uma coisa e nos fazer entender outra. O que a obra diz pode ser encontrado somente nela mesma e tem a linguagem por fundamento, embora a ultrapasse.

A obra de arquitetura como *chora* é, de fato, espaço-matéria, obviamente além de qualquer tipologia tradicional de produtos artísticos que tente diferenciá-la da escultura quando construída, ou da pintura e do filme quando questões de profundidade envolvem uma exploração da cor ou da temporalidade. Filósofos da arte têm, geralmente, evitado falar sobre arquitetura, em razão das complexidades envolvidas pelas questões de utilidade e de programa. No entanto, meu argumento é que a arquitetura deve ser entendida como o produto cultural paradigmático da representação após a rejeição do ilusionismo renascentista. É o artefato fragmentário *par excellence*, que pode nos habilitar a identificar nossa natureza opaca sob a lingüística “casa do ser”, revelando o horizonte dos seres que nós reconhecemos (em nossa completude), enquanto aceitamos que não está nunca completamente presente. Nesse ponto, devemos lembrar nossas observações anteriores sobre o fazer ritualístico, perpetuado, por exemplo, no opus tradicional do alquimista. A pedra filosofal, materialização da sabedoria e da orientação radical, nunca foi um “produto” fixo; era o processo que importava. Esta intuição deve agora ser radicalizada se quisermos transcender a estrutura tecnológica.

Por marcar uma intensificação do ser ou da verdade materializada sem objetificá-la, a arquitetura demanda do observador ou habitante. Requer do arquiteto e do habitante uma relação diferente com a realidade externa. Isso é o que Martin Heidegger denominou *Gelassenheit*³⁵ – uma atitude que deve manter-se além da dicotomia entre participação ritual e contemplação intelectual. A própria filosofia renunciou a suas pretensões tradicionais de uma verdade absoluta, no espírito de uma ciência rigorosa. Sabemos, pela última filosofia de Heidegger, que o “ser/estar” não é mais apreensível por meio da pura contemplação ou da pura instrumentalidade. Como evento, talvez a tragédia grega já tenha nos apontado essa promessa, pois distingue-

se da implementação científica do logos que resultou das mesmas origens culturais. Enquanto aceita o corpo e a linguagem tecnológica da qual resultou, a arquitetura procura desestruturá-la; direciona-se ao amor e ao reconhecimento além da sedução ótica, procura demonstrar a misteriosa origem da tecnologia e a impossibilidade de sobrevivência em um mundo de coisas objetificadas, no qual a memória pessoal e coletiva e a possibilidade futura de uma vida humana reconhecível possam finalmente desmoronar no puro presente (cyber-espço) por meio da manipulação da realidade ou do artifício de drogar a consciência humana.

Para transcender o esteticismo, o funcionalismo redutivo e o formalismo convencional ou experimental, a arquitetura deve *consider*, seriamente, o potencial da narrativa como estrutura da vida humana, uma visão poética realizada no espaço-tempo, no entremeio ou *metaxy* implícito na *Gelassenheit*. O arquiteto, em certo sentido, deve agora escrever o texto desses dramas. Essa é, certamente, uma parte crucial da atividade de projetar do arquiteto e, também, o veículo para uma intenção ética na formação da obra. Só aceitando essa responsabilidade, é que será possível a sua obra convidar o indivíduo radicalizado do final do século vinte a exercitar, com sua liberdade, a responsabilidade recíproca de participar da re-criação da obra de arte, que não é mais nem a imitação de uma ordem transcendental, compartilhada ou socialmente válida, nem o produto da imaginação romântica na tentativa de criação *ex-nihilo*. A obra de arquitetura é, portanto, articulada como uma narrativa, projeção metafórica fundamentada na lembrança. De um lado, a percepção do espectador deve permanecer distante – a obra, a representação da profundidade misteriosa, a presença em última instância inominável da iluminação que pode ser construída como um traço de continuidade cultural. Por outro lado, a ruptura com a época cosmológica é marcada pela participação íntima do habitante na re-criação da obra por meio da linguagem, para que origine seu sentido no fosso de alta-tensão

da metáfora. Essa intensificação do “ser/estar” é o que define a obra de arte, independente da media e de sua natureza figurativa ou objetiva. Nela, a humanidade reconhece seu propósito.

Repetindo: durante os dois últimos séculos, todas as formas de arte – incluindo literatura, música, escultura, pintura e, mais recentemente, cinema e outros híbridos – parecem ser, de maneira enfática, sobre espaço, sobre *chora*. É o ser imaginativo (não idêntico, obviamente, ao *ego cogito* cartesiano) que, tanto como criador quanto como espectador, pode habitar, por meio dessas obras, um mundo já além do direcionamento-para-o-futuro da modernidade, no qual a noção de progresso desmoronou e no qual a função narrativa, com seus vetores de lembrança e projeção, permanece como única alternativa para se articular uma ação ética, uma coreografia apropriada a um mundo pós-moderno. *Chora*, um receptáculo vazio que não é um nada, assumido pelo senso comum como o espaço exclusivo da ação, é o significado da arquitetura. Em obras arquitetônicas que transcendem as reduções do modernismo funcionalista e os pastiches do historicismo, contudo, revela-se como infinitamente denso e impenetrável. *Chora* é o local da escuridão, do espaço da *mimesis*, que é nossa natureza e que deve ser preservado pela sobrevivência da espécie.

Referências bibliográficas

- 1 VITRUVIUS, Marcus V. Pollio. *The Ten Books on Architecture*, trad. M. H. Morgan (New York: Dover 1960), II.i.1. Outra tradução, publicada sob o título original em latim, é também utilizada neste ensaio: *De Architectura*, trad. F. Granger (Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1983).
- 2 VITRUVIUS, *De Architectura*, I.i.3.
- 3 PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. *Architecture and the Crisis of Modern Science* (Cambridge, Mass.: MIT Press 1983), cap. 8 e 9.
4. PLATÃO. *Timaeus and Critias*, trad. H. D. P. Lee (Hardmonsworth, U.K.: Penguin Books 1965).
5. GADAMER, Hans Georg. *The Relevance of the Beautiful*, trad. N. Walter (Cambridge, U.K.: Cambridge University Press 1986); e Eric Voeglin, *Plato and Aristotle* (Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press 1957).
6. PLATÃO, *Timaeus*, 66.
- 7 Ibid., 67.

Em sua filosofia mais recente, Merleau-Ponty refere-se a esse elemento primordial como a “carne” do mundo. Esse entendimento fenomenológico radical de uma realidade não-dualista é, em minha opinião, não muito distante da formulação de Platão. Veja Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, trad. A. Lingis (Evanston, Ill.: Northwestern University Press 1968).

8. PLATÃO, *Timaeus*, 68.

9. *Ibid.*, 69; ênfase minha.

10. *Ibid.*, 70-1.

11. VERNANT, Jean Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs* (Paris: Maspero 1965), I, 124.

12. ARISTÓTELES. *Poetics*, trad. S. H. Butcher (New York: Dover 1951), IV, 12.

13. HARRISON, Jane. *Ancient Art and Ritual* (Bradford-on-Avon, U.K.: Moonraker Press 1978), 40.

14. Na Grécia moderna, *κωρα* usualmente traduzido como “hora”, é a palavra para lugar, utilizada também, como nome próprio, para designar a mais importante cidade de algumas ilhas (há ainda uma Hora no Peloponeso, perto de Pylos). Por outro lado, a palavra para dança é *κωρα*, escrita com omicron (o) no lugar de ômega (ω), e com acento na última sílaba. No grego antigo havia, muito provavelmente, uma diferenciação na pronúncia que hoje se perdeu.

15. TARTAKIEWICZ, Wladysaw. *History of Aesthetics*, ed. C. Barrett, trad. R. M. Montgomery (Warsaw: Polish Scientific Publishers 1970), I, 16.

16. PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. “The Myth of Daedalus,” *AA Files 10* (1985).

17. KERN, Hermann. “Image of the World and Sacred Realm,” *Daidalos 3* (1985).

18. É significativo que as fundações do tholos, ou templo circular, em Epidauro, dedicado a Asclepius, o deus da cura, sejam, de fato, labirínticas. O status especial que Epidauro mantinha, na antiguidade, como local de cura é bastante conhecido. O famoso teatro no santuário desempenhava um importante papel no processo de restauração da estabilidade psicossomática dos “pacientes”, que poderiam também submeter-se ao sonho da cura no abaton. O fato de, no templo circular, do qual haviam poucos exemplos na Grécia antiga, a forma circular do céu (e o chorus) ser fisicamente reconciliada com o labirinto do mundo subterrâneo (onde ficavam as três serpentes sagradas associadas ao ritual de Asclepius), torna manifesta a “função” da arquitetura como uma das disciplinas que permitiam a ordem aparecer ou, se ausente, ser restaurada. O tema do labirinto como fundação da ordem arquitetônica, apesar de raramente realizado tão literalmente quanto em Epidauro, era uma idéia fundamental difundida durante a Idade Média e nos tratados do Renascimento e do Barroco. A arquitetura ocupa, portanto, a posição limiar entre a escuridão e a luz, revelando o verdadeiro local da existência humana.

19. VITRUVIUS, *Ten Books*, 137.

20. *Ibid.*, 139.

21. *Ibid.*, 140.

22. VOEGLIN, Eric. *The Ecumenic Age* (Baton Rouge, La.: Louisiana State University Press 1974), cap. 3.

23. Ver Louise Pelletier e Alberto Pérez-Gómez, “Architectural Representation beyond Perspectivism,” *Perspecta 27* (1993).

24. BOLZONI, Lina. *Il Teatro della Memória: Studi su Giulio Camillo* (Padova: Liviana 1984).

25. A discussão mais concisa deste aspecto da revolução científica ainda é Alexandre Koyré, *Methaphysics and Measurement* (London: Chapman & Hall 1968), especialmente os cap I a IV.

26. MERLEAU-PONTY, Maurice. "Eye and Mind," trad. C Dallery, *The Primacy of Perception*, ed. J. M. Edie (Evanston, Ill.: Northwest University Press 1964).
27. GALLI DA BIBIENA, Ferdinando. *L'Architettura civile*, introd. D. M. Kelder (New York: Blom 1971).
28. SENNET, Richard. *The Fall of Public Man* (Cambridge, U.K.: Cambridge University Press 1977).
29. LOOS, Adolf. "Ornament and Crime" (1908), em *Sämtliche Schriften* (Vienna: Verlag Herold 1972).
30. As obras de August Schmarzow sobre estética datam do fim do século XIX e início do século XX. Ver, em particular, "Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung," *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 9 (Stuttgart 1914), 66-95.
31. MERLEAU-PONTY, "Eye and Mind," 181.
32. Ver, por exemplo, o ensaio de Benjamin, "Paris, Capital of the Nineteenth Century", em *Reflections*, ed. P. Demetz (New York: Harvest/HBL 1978).
33. MERLEAU-PONTY, "Eye and Mind," 181ff.
34. GADAMER, *Relevance of the Beautiful*, 31-9.
35. HEIDEGGER, Martin. *Discourse on Thinking* (New York: Harper & Row 1966).