

2. Tectônica

2.1. Introdução à *tectônica*: por uma autonomia da arte

Uma das dificuldades de lidar com o real é a multiplicidade de interpretações que ele admite. Mais ainda diante de objetos de arte pertencentes a outros períodos e outras culturas, que nos desafiam a destringer seu valor cultural e histórico e, sobretudo, sua potência estética. Objetos de outros tempos testemunham sociedades nas quais o homem dava expressão a um impulso artístico, muito mais do que a simples construção de um utensílio com um material determinado para cumprir uma finalidade. A busca de um modo para classificar tais objetos levou à noção de tectônica, “que trata do produto das habilidades artísticas do homem, não com seu aspecto utilitário, e sim com essa parte que revela uma tentativa consciente por parte do artesão de expressar leis e ordens cósmicas ao moldar o material”.¹²⁷ Tal definição também diz respeito à dificuldade da história da arte de dar conta de seus objetos, uma vez que a história da arte é interpretação, e a interpretação está vinculada à linguagem. Exige que o historiador se envolva com a obra, porque “a linguagem não é só verbo e escrita, é também um método, uma tática de pensamento, um projeto de compreensão”.¹²⁸

Um dos teóricos da arte que se preocupou com a questão da linguagem foi Konrad Fiedler. Em seu estudo sobre a atividade exercida pelos artistas plásticos, *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit* (Sobre a origem da atividade artística, 1887), avalia que “todo o nosso domínio da realidade repousa em operações mentais e, portanto, coincide com as formas sob as quais essas operações se manifestam”.¹²⁹ O pensamento “enunciado na linguagem nasce com a linguagem e na linguagem, está indissolúvelmente ligado e é idêntico a ela, embora a vida espiritual do homem produza outras formas de existência além da linguagem”.¹³⁰ A linguagem como movimento ou gesto sonoro não anuncia uma realidade preexistente. Expressa, sim, uma realidade formada pela linguagem,

¹²⁷ SEMPER *apud* HERRMANN, W. “Semper and the Archeologist Bötticher”. In: *Gottfried Semper. In Search for Architecture*, 1989, p. 151.

¹²⁸ BRITO, Ronaldo. “Fato estético e imaginação histórica”. In: *Cultura: substantivo plural*, 1996, p. 197.

¹²⁹ FIEDLER, K. “Sur l’origine de l’activité artistique” (1887). In: *Essais sur l’art*, 2002, p. 98.

¹³⁰ FIEDLER, K. *Aphorismes* (1895), 2004, p. 71.

uma *forma*; nas artes plásticas, a *forma* é a complexidade da natureza representada segundo as leis da faculdade de representação visual.

Como fato cultural, a linguagem articulada se distingue da fabricação de utensílios: diz respeito a matizes e nuances próprias de uma sociedade e uma época. Como manifestação de humanidade, é um diálogo entre o homem e seu entorno; revela seu domínio sobre o meio ambiente, permite comparar e estabelecer relações entre sistemas diferentes como a arte, a religião, o direito ou qualquer outro código formado pela articulação de signos.

Por isso mesmo, a interação entre pensamento, linguagem e ação tem sido motivo de estudos e indagações filosóficas. Em relação à arte, talvez o disparador tenha sido o desespero provocado pela tentativa de traduzir em palavras aquilo que pertence ao domínio da experiência visual. Ou a dificuldade da tradução de uma experiência vivida – que se apresenta como simultaneidade –, em um sistema sequencial, a escrita. Com Humboldt, a linguagem virou objeto de pesquisa científica: aprendemos a “conceber a linguagem como a forma mais acabada dos movimentos de expressão”.¹³¹ O desafio é traduzir a experiência vivida em linguagem, refletir verdadeiramente fatos e estados da experiência sem cair numa sucessão de sensações. Porém, a palavra não elimina nem transubstancia a sensação em um vocábulo. Além da denominação, a sensação continua a subsistir: na consciência, obtemos duas coisas em vez de uma. De modo semelhante, a representação de um objeto visível não é a reprodução de um objeto preexistente e sim uma modalidade de desenvolvimento da visão.

Nas colocações de Fiedler encontramos questões que preocupavam Carl Einstein e que ele compartilhou com Kahnweiler na carta datada de junho de 1923. Como falar de algo cujo núcleo é poético sem lidar com a língua? Houve experiência da obra na linguagem? Essa linguagem está à altura da dimensão poética da obra? Como dar conta do desafio de não tornar a linguagem o lugar da cristalização do conceito?

A multiplicidade de significados atribuídos a um termo e a fronteira difusa entre eles exige, portanto, enfrentar a distinção entre os conceitos veiculados pelas

¹³¹ FIEDLER, K. *Aphorismes* (1914), 2004, § 104, p. 69.

palavras. As possíveis leituras de um edifício conforme se fale de sua construção, estrutura ou tectônica admitem, embora o edifício seja o mesmo, diferentes visadas segundo materiais e realização, sistema de distribuição de cargas (viga e pilar, arco, abóbada, cúpula, placa dobrada) ou qualidades expressivas em relação a um sistema de forças. Tanto o raciocínio de Fiedler quanto a definição de história da arte como confronto das invenções que modelaram o imaginário através dos séculos, de Carl Einstein, exigem pensar a diferença entre “forma artística” e “construção”. A princípio, a tectônica estabelece articulações e tensões entre ambas as práticas. Talvez porque, embora tanto a pintura como a escultura possam representar o espaço, naquela época a maioria acreditava que o espaço era criado e experimentado na arquitetura, ou que o desenvolvimento da arquitetura era o desdobramento da sensação de espaço.¹³² Ou simplesmente porque a noção de tectônica atravessa o pensamento alemão desde o século XIX. Ou ainda, porque Carl Einstein defendia uma arte capaz de representar a experiência do espaço.

Embora fora do campo da arquitetura e com compreensões diferentes, a expressão “tectônica” aparece em dois textos publicados em 1915, *Negerplastik* de Carl Einstein e os *Conceitos Fundamentais da História da Arte* de Heinrich Wölfflin. A princípio, o termo poderia causar estranheza por pertencer à tradição de outra disciplina. August Schmarsow, historiador da arte e fundador do *Deutsches kunsthistorisches Institut* em Florença (1890), também buscou formular as bases para o estudo das artes visuais. Porém, ele questionou duramente a transposição do termo. O argumento de Schmarsow, apresentado na conferência intitulada “Das Wesen der architektonischen Schöpfung” (A essência da criação arquitetônica) pode ser resumido na questão do tratamento histórico da

¹³² A preocupação com o espaço foi central na história e na crítica da arquitetura no começo do século XX. Interessa aqui, para incluir a formulação de Carl Einstein, “a história da arte como luta das representações do espaço”, no debate da época. Para uma ideia do significado e contexto da noção de *Raumgestaltung* (formação de espaço), e pelas afinidades com os pensamentos de Fiedler, Riegl e Wölfflin, consultar SCHWARZER, M.W. “The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow’s Theory of Raumgestaltung” (In: *Assemblage n° 15*, 1991, pp. 48-61). Entre os autores que escreveram sobre arquitetura e espaço na virada do século XX, figuram BERLAGE, H. “Raumkunst und Architektur”, 1907; CORNELIUS, H. “Elementar gesetz der künstlerischen Raumgestaltung”, 1908; SCHERER, J. “Gedanken über Raumasthetik”, 1913; SPECHT, B. “Raumkunst”, 1895.

arquitetura, que na época seguia duas tendências. Uma, a da estética tradicional, que não considerava a arquitetura como pertencendo às Belas Artes por questões relativas ao seu propósito; portanto devia ser classificada junto à tectônica e as artes manuais. A outra, que enxergava a arquitetura segundo a noção de Gottfried Semper de *Bekleidungskunst*, a “arte da vestimenta”, o que levou, na sua opinião, a uma ênfase na fachada. A polêmica era permeada pela discussão daquela época na Alemanha em relação a dois processos relacionados, inseparáveis um do outro embora operem de modo distinto – arte e ciência do espaço – assim como pela abordagem historiográfica baseada na psicologia.¹³³ Schmarsow levanta a questão da essência original de uma obra de arquitetura, preservada nos planos, alçados e cortes arquitetônicos, acessível ao especialista treinado:

é a enorme pilha de pedras lavradas, as vigas bem articuladas, e as abóbadas firmemente arqueadas que constituem a obra arquitetônica de arte, ou a obra de arte passa a existir somente naquele instante quando a reflexão estética começa a transpor-se no todo o e entende e aprecia todas as partes com uma visão pura e livre?

No momento em que enxergamos essa valorização visual como o elemento verdadeiramente essencial – um desempenho que, como a performance musical, pode ser repetido à vontade –, então a estrutura técnica e todas as despesas materiais são reduzidas a um segundo plano; elas tornam-se meios para um fim estético. (SCHMARSOW, August. “The Essence of Architectural Creation” (1893). In: MALLGRAVE, H.; IKONOMOU, E. (orgs.) *Empathy, Form and Space*, 2004, p. 285. Tradução nossa.)

Schmarsow considerava o corpo – e não apenas a visão – como central na experiência do espaço, e a profundidade como a dimensão principal da criação espacial na arquitetura: “a criação espacial nunca se destaca do sujeito, indica sempre uma relação entre observador e criador”.¹³⁴ Se bem que essa frase tomada isoladamente permitiria aproximar o pensamento de Schmarsow e Einstein, suas abordagens diferem substancialmente no que concerne o espaço: para Schmarsow é uma intuição *a priori*, para Einstein um resultado da experiência.

¹³³ Os argumentos de Schmarsow foram apresentados na palestra proferida no 8 de novembro de 1893, “Das Wesen der architektonischen Schöpfung” (A essência da criação arquitetônica). SCHMARSOW, A. “The Essence of Architectural Creation”. In: MALLGRAVE, H.; IKONOMOU, E. (orgs.) *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, 2004, pp. 281-297.

¹³⁴ SCHMARSOW, A. “The Essence of Architectural Creation”. In: MALLGRAVE, H.; IKONOMOU, E. (orgs.) *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, 2004, p. 288.

Uma possível razão dessa diferença é que Schmarsow se preocupa com a origem da criação espacial e a projeção de uma intuição espacial para além de qualquer contingência, considerando a arquitetura e suas qualidades de extensão e proporção como a criadora de espaço. Schmarsow desenvolve mais tarde sua questão em “Über den Werth der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde” (Sobre a importância das dimensões na criação espacial do homem, 1896), um estudo sobre as dimensões e princípios predominantes da criação espacial segundo se trate de pintura, escultura ou arquitetura. Por sua vez, Einstein se interessa pela arte do espaço, ou seja, a expressão e representação da experiência sensível do espaço na pintura e escultura, independentemente da materialidade dessa expressão. Contudo, o que Einstein chama de *tektonisiert Intensität*¹³⁵ em *Negerplastik* se aproxima bastante de uma passagem do texto de Schmarsow:

Ao discutir sobre o exterior de um edifício e sua estrutura essencialmente tectônica, somos capazes de abstrair muito menos das condições da armação construtiva a da manipulação técnica dos materiais construtivos, porque essas condições reais têm um efeito muito mais direto na relação de forças. Quanto mais as formas articuladas e partes tectônicas se desviam da regularidade abstrata na sua forma básica (como ditado pela sua função dentro do todo), e quanto mais elas se aproximam da forma escultural, mais elas são animadas e saturadas com a sensação humana da força. (SCHMARSOW, A. “The Essence of Architectural Creation”. In: MALLGRAVE, H.; IKONOMOU, E. (orgs.) *Empathy, Form and Space*, 2004, p. 294. Tradução nossa).

Schmarsow critica Wölfflin enquanto historiador; argumenta contra o uso de termos como pictórico, escultórico e tectônica quando empregados independentemente dos meios materiais da obra em *Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen* (Conceitos básicos comuns à ciência da arte e à filosofia da cultura, 1919).¹³⁶ Exemplo de uma discussão travada vinte anos antes, da teleologia predominante na época e dos conflitos existentes na tentativa de fundar uma ciência da arte, o artigo de Schmarsow coloca a teoria de Wölfflin em um contexto mais amplo. Ambos os historiadores, pertencentes ao mesmo meio cultural, abordam de modo distinto os princípios fundamentais para a nova ciência da arte. Enquanto Schmarsow centra sua

¹³⁵ Traduzido ao português como “intensidade arquitetada”. In: EINSTEIN, C. *Negerplastik* [1915], 2011, p. 51. Voltaremos sobre essa questão mais na frente.

¹³⁶ SCHMARSOW, A. *Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen* (Conceitos básicos comuns à ciência da arte e à filosofia da cultura, 1919). Traduzido para o francês como “La science de l’art et la philosophie de la culture et leurs concepts fondamentaux communs I et II” (1919). In: *Trivium* [en ligne] 6, 2010, pp. 8-9. Disponível em <http://trivium.revues.org/3639>. Acesso em 27/07/2010.

pesquisa no espaço e busca estabelecer “ideais tipo” – meios mentais cuja função seria dominar os dados empíricos – com suas categorias, Wölfflin formula diretrizes para analisar formalmente as diferenças e transformações entre as artes de dois períodos. O fato de Schmarsow entender os ideais-tipo como características constantes comuns que aspiram tornar-se um ideal superior, coloca tanto o debate sobre a história da arte quanto os *Conceitos Fundamentais* sob outra luz.

Schmarsow, abertamente contra Wölfflin, desqualifica sua teoria: uma “construção histórica dogmática. O próprio início de sua série conceitual é uma armadilha”.¹³⁷ Avesso à liberdade com a qual Wölfflin aplica os termos pictórico e escultórico independentemente do substrato material utilizado, Schmarsow alega que a variedade de conceitos incluídos em um mesmo termo pode “degenerar em uma confusão conceitual desconsiderada”; denuncia “a transgressão dos limites de um domínio científico pela passagem a um outro domínio” e arremete com o mesmo ímpeto contra a noção de tectônica aplicada à pintura e à escultura.¹³⁸ Confrontando a ciência da arte com a filosofia da cultura, preocupado com a relação entre obras de arte, cultura e ontologia da arte, tanto quanto com estabelecer categorias baseadas em um ideal-tipo compartilhado, Schmarsow acusa Wölfflin de definir a essência de uma atividade humana através das exceções. E inclui nessa empreitada, sem mencionar o nome, a seu discípulo Carl Einstein.

O texto de Schmarsow é pesado, e a citação, enfadonha. No entanto, colocado lado a lado com os textos de Einstein e Wölfflin, esclarece as diversas posições em relação às categorias de análise e modos diferentes de definir uma ciência da arte. A questão principal parece ser o debate entre uma história da arte cuja referência e ideal é a Antiguidade grega, carregada de ideologia, e outra que visava uma história aberta, cuja escrita decorre das próprias obras. Se bem que as visadas e abordagens de Schmarsow, Wölfflin e Einstein se aproximam, existem diferenças consideráveis. Schmarsow entende o espaço como uma forma intuída que surge através da experiência do sentido da visão: todas nossas percepções se

¹³⁷ SCHMARSOW, A. “La science de l’art et la philosophie de la culture et leurs concepts fondamentaux communs I” (1919). In: *Trivium* [en ligne] 6, 2010, pp. 8-9.

¹³⁸ SCHMARSOW, A. “La science de l’art et la philosophie de la culture et leurs concepts fondamentaux communs I” (1919). In: *Trivium* [en ligne] 6, 2010, p. 9. Disponível em <http://trivium.revues.org/3639>. Acesso em 27/07/2010.

ordenam a partir dessa forma intuitiva. Ele conclui que nosso sentido espacial e nossa visão fantástica do espaço (*Raumphantasie*) almejam uma criação espacial, que chama de arquitetura. Wölfflin formula diretrizes segundo as quais classificar as criações artísticas de dois períodos consecutivos valendo-se do par forma fechada / forma aberta, que dizem respeito à rigidez ou afrouxamento do que ele chama de “estilo tectônico” na pintura, escultura e arquitetura.¹³⁹ Por sua vez, Einstein introduz a autonomia da linguagem e libera a *forma* da sua materialidade; reconhece a intensidade arquiteturada (*tektonisierte Intensität*) na escultura e enxerga estruturas tectônicas na pintura; contraria hierarquias e teleologias, abrindo assim novas possibilidades para a história da arte.

Por todos os lados surge a verdadeira antítese do “pictórico”, que não é o “linear” e sim o “escultórico”. Porém, esse conceito carece de raciocínio. Ele se introduz posteriormente por portas traseiras, mas sempre no sentido incompleto e impróprio da visão “escultórica”, do efeito “escultórico” da superfície, portanto, limitado às duas dimensões do plano; não consegue introduzir aquilo que, pelo viés ilusionista do desenho em perspectiva, do modelado em *ronde-bosse*, dos contrastes de claro-escuro, pode remeter à terceira dimensão. O conceito pleno e íntegro de “escultórico” falha porque não deriva da arte plástica formadora de corpo, que é a escultura [...]

Wölfflin retoma minha formulação do “pictórico”, que entra assim em jogo. Eu poderia me declarar totalmente a favor se, em vez de estilo “linear”, a questão fosse o estilo “escultórico”. Mas, no que diz respeito ao conteúdo dessa grande oposição, não se trata em absoluto de estilo, e menos ainda de estilo nas artes de superfície; trata-se da diferença essencial entre duas artes autônomas, a escultura e a pintura, e da oposição entre duas ideias de valor, por um lado, a corporeidade como fundamento do valor de existência, por outro, o conjunto de relações com o mundo circundante como espaço dos valores da vida; por um lado, as três dimensões e, por outro, a sua aparência bidimensional.

(SCHMARSOW, A. “La science de l’art et la philosophie de la culture et leurs concepts fondamentaux communs I” (1919). In: *Trivium* [en ligne] 6, 2010, pp. 13-14. Tradução livre.)

A parcialidade formalista da comparação exclusivamente estilista desemboca em um impasse, e se compreenderá rapidamente que tal impasse conduz seus próprios mestres até o absurdo, forçosamente atraindo a territórios escorregadiços os discípulos que seguiram cegamente seu exemplo.

(SCHMARSOW, A. “La science de l’art et la philosophie de la culture et leurs concepts fondamentaux communs II” (1919). In: *Trivium* [on-line] 6, 2010, p. 11.)

Apesar das últimas frases do texto de Schmarsow, os termos pictórico, escultórico e tectônica diferem conforme sejam formulados por Wölfflin ou por Einstein. Em grandes linhas, para Wölfflin as expressões surgem da tentativa de

¹³⁹ Ver WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915), 2006, pp. 167-209.

identificar a transição do Renascimento para o Barroco mediante a comparação de obras pertencentes a cada período. Embora alemães e italianos reajam de modo diferente à forma, e ainda que as questões específicas da forma devam ser tratadas no contexto histórico, Wölfflin trata a tectônica como adequação a uma norma, uma relação intrínseca com a geometria, um modo de compor o quadro; em outras palavras, a experiência do indivíduo submetida a uma ordem geral maior. Para Einstein, pictórico e escultórico dizem respeito à representação do espaço, e a tectônica, ao modo como elementos de natureza diferente se articulam na construção de uma obra. Porém, não se trata apenas de categorias para classificar as obras. O que interessa é o fato de se pensar as categorias segundo distintas representações da experiência vivenciada do espaço, independentemente de sua expressão material. Por questionar a hegemonia da perspectiva renascentista e incluir outras modalidades, ou seja, por exigir uma visão ativa e estimular as camadas psíquicas, possibilitando uma articulação entre obra de arte e sujeito, as categorias deixam de ser descritivas e admitem ser tomadas como operação.

Contudo, a discussão em torno das categorias de pictórico, escultórico e tectônica não esgotou a problemática do espaço. Outras abordagens teóricas também acirraram o debate. Em *Abstraktion und Einfühlung* (Abstração e empatia, 1908), uma psicologia do estilo, Wilhelm Worringer faz a distinção entre uma arte que cria um simulacro reconhecível do espaço tridimensional e uma arte que suprime a ilusão espacial em favor da planaridade e da abstração. De saída, ele considera o espaço como o maior inimigo do impulso de abstração; tal afirmação acarreta a supressão da verdadeira dimensão do espaço – a profundidade – na representação. O diálogo oblíquo com as premissas de Hildebrand se evidencia, por um lado, na transformação da profundidade em uma série de camadas planas e a estruturação espacial da forma enquanto delimitação do espaço; por outro, na luta para conseguir a unidade artística, dada pela tensão entre a apreensão espacial bidimensional e a aparência tridimensional da forma e do espaço.

Ao longo de sua análise das condições sob as quais uma representação se converte em obra de arte moderna, Worringer discute com Alois Riegl e seu *Spätromische Kunstindustrie* (A arte industrial tardorromana, 1901). Valendo-se

de um par de opostos, distingue a história da arte segundo a “história da habilidade” e segundo a “vontade artística”. A estética moderna, uma passagem decisiva do objetivismo para o subjetivismo, seria para ele a instância na qual o estético como ponto de partida cede seu lugar ao sujeito. Além de a noção de empatia não incluir muitos períodos da história da arte, uma análise da arte com esse viés não é outra coisa senão uma abordagem psicológica da arte.

Worringer confina a *forma* a uma “estética da forma”; considera o efeito estético apenas quando a experiência interior está incluída dentro de categorias estéticas universais, expressão que toma emprestada das formas *a priori* kantianas. Qualifica o “instinto de forma” nórdico como limitado, reduzido a um aspecto inexpressivo e esquemático decorrente do individualismo e da restrição da necessidade individual de expressão. A *forma* seria uma negação do indivíduo e o “instinto de forma” seria determinado; portanto, inato a cada região. Tal entendimento, limitado, de forma, seria resultado da confusão existente entre uma “excitação literária”, arbitrária, dependente do indivíduo e realizada mediante meios plásticos ou palavras, e uma “experiência estética”, derivada de uma condição mais elevada da matéria, a *forma*.

Um olhar atento sobre as citações a Riegl ao longo de sua tese deixa entrever diferenças importantes entre ambos os autores, questões mais tarde discutidas por Carl Einstein em *Negerplastik* (1915). Examinar alguns pontos mais detalhadamente talvez nos ajude a diferenciar uma abordagem psicológica da arte, que acarreta uma noção anódina de espaço, do problema de representação do espaço.

Worringer utiliza o recurso de estabelecer um par de opostos para discutir com a *Kunstwollen* de Riegl. Existiriam duas maneiras de lidar com as leis morfológicas: por meio da empatia ou da abstração. Riegl insiste em relacionar os objetos artísticos a seu valor absoluto, que chama de “individualidade material fechada”. Para Worringer, o homem tem duas maneiras – que seriam expressão de uma mesma vontade de arte – de concretizar tal “individualidade material fechada”: ou exclui a representação do espaço e toda adulteração subjetiva, ou aproxima-se de formas abstratas. As duas soluções seriam possíveis em um

mesmo ato, dificultando a distinção entre elas tanto como o traçado de seus limites.

A representação do espaço com um resto atmosférico destruiria a individualidade material fechada. O objetivo, a busca de um tipo de representação que reproduzisse o objeto, exige evitar a representação do espaço e suprimir a profundidade; portanto, para Worringer, o desafio consiste na transformação das relações de profundidade em relações de superfície. Mas sua tese é, de fato, uma abordagem psicológica da arte e uma psicologia do estilo. Ele classifica os objetos de arte reunidos sob a noção de estilo segundo respondam a uma necessidade humana de abstração ou ao impulso de empatia. Distingue entre a história do impulso de imitação naturalista e a história da arte: embora um objeto responda a um modelo natural, ainda seria “um esforço por libertar o objeto individual do mundo externo [...] para arrancá-lo do curso dos acontecimentos, para torná-lo absoluto”.¹⁴⁰ Contudo, reconhece que a confirmação da tentativa de definir categorias estéticas por meio da psicologia ainda está relacionada a obras da tradição clássica, uma vez que todas as épocas compartilham os fundamentos de sua estrutura psíquica com a humanidade dos períodos chamados de “clássicos”. Reivindica, desse modo, a arte Clássica como paradigma estético. Conclui que “intrinsecamente atraída para as vicissitudes de aparências efêmeras, a alma conhece apenas uma possibilidade de felicidade, a de criar um mundo para além da aparência, um absoluto, no qual pode descansar da agonia do relativo”.¹⁴¹

Embora Worringer cite e acompanhe o pensamento do autor austríaco, o “absoluto” de Riegl não é um lugar de repouso nem um modo de deslocamento para além da finitude. Pelo contrário, indica um estado de imobilidade ativa, bem distante de qualquer passividade. Como exemplo, na pintura italiana, as figuras estariam subordinadas umas às outras numa unidade narrativa “interna” no plano pictórico; a pintura holandesa recusaria essa subordinação ao representar as figuras separadamente, embora relacionadas no espaço, buscando estabelecer uma unidade “externa”, fora do plano pictórico, que inclui o espectador.

¹⁴⁰ WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy* (1908), 1997, p. 21.

¹⁴¹ WORRINGER, W. *Abstraction and Empathy* (1908), 1997, p. 133.

Essas diferenças foram processadas na pintura holandesa do século XVII. Na *Lição de anatomia* (1632), Rembrandt estabelece uma dupla subordinação: entre as posições do Dr. Tulp e os médicos, que manifestam uma atenção absoluta ao professor, e entre o olhar de um dos médicos, situado detrás e notadamente diferenciado do grupo, e o espectador.¹⁴² Rembrandt intensifica o contraste entre o modo como opera o plano pictórico e o modo como opera o espaço. Encaixa as figuras distribuídas em diferentes lugares do espaço dentro de um mesmo plano e, simultaneamente, aumenta a profundidade criada entre cada uma valendo-se da justaposição, do escorço, do modelado pela sombra e do *chiaroscuro*. Luzes e sombras resolvem o dualismo entre a representação do espaço entre as figuras e a representação das figuras e do espaço como unidade. “As figuras são apenas aglomerações mais próximas em pontos definidos do espaço, que refletem a luz em gradações infinitas e mais poderosamente do que o ar vazio.”¹⁴³

Alguns historiadores, entre eles Worringer, acreditam que na arte decorativa da Antiguidade o impulso artístico não estaria no princípio de imitação da natureza e sim na observação e aplicação dos elementos da estrutura orgânica. Seus atributos seriam a regularidade, a organização segundo um centro, o equilíbrio entre forças centrífugas e centrípetas, o equilíbrio entre elementos de sustentação e cargas, a proporcionalidade. Embora distinga entre impulso de imitação e naturalismo, entre elementos orgânicos e inorgânicos, ele destaca a vitalidade das linhas geométricas dos nós do estilo ornamental da Europa do norte: apesar da ausência de vida orgânica, seriam um estímulo para seguir os movimentos. Com a mesma metodologia, aplicando as premissas que identificam os elementos das estruturas orgânicas e inorgânicas e baseando-se na empatia e na abstração, analisa a vontade artística da escultura e da arquitetura.

Embora ele avalie a arquitetura como ideia tectônica, o propósito utilitário, articulado com um material determinado, seria apenas um fator mediante o qual se expressa uma ideia; o desenvolvimento lógico de uma ideia tectônica também expressaria uma gama de condições psicológicas. Em relação à escultura, ele ratifica a ideia do relevo como a modalidade mais original e apropriada para expressar a vontade artística da Antiguidade. Tal compreensão torna a escultura

¹⁴² RIEGL, A. “The Dutch Group Portrait” (1902). In: *October*, vol. 74, 1995, pp. 3-35.

¹⁴³ RIEGL, A. “The Dutch Group Portrait” (1902). In: *October*, vol. 74, 1995, p. 11.

em *ronde-bosse*, representação escultórica livre no espaço, um fator inibidor de uma autêntica *Kunstwollen* pela sua semelhança com um modelo natural que ocupa uma posição arbitrária no espaço. A pouca clareza das aparências da tridimensionalidade seria contrária a uma vontade artística dirigida à abstração e à eternização.

Worringer entende que, para os gregos, a tectônica consistia na animação da pedra: ainda que a pedra tenha substituído a vida orgânica, a construção continuou subordinada a uma ideia orgânica. No desenvolvimento da escultura grega, o princípio tectônico, embora aparentemente tenha desaparecido, não perdeu sua influência reguladora; continuou operando no enfeite do orgânico com elementos inorgânicos, na compressão forçada do objeto a uma regularidade geométrica ou tridimensional, na incorporação da escultura à arquitetura. Mais tarde, Einstein e Kahnweiler qualificam esses recursos de agorafóbicos, e reformulam o princípio tectônico segundo outros parâmetros.¹⁴⁴

A abstração como possibilidade de repouso, de afastamento do caos e da obscuridade; o naturalismo como resultado do impulso de empatia; a arte como resultado de necessidades psicológicas e que satisfaz necessidades psicológicas; a identidade entre matéria e forma; a naturalização das diferentes expressões artísticas segundo pertençam à Europa nórdica ou à Europa latina; um modo de enxergar as possibilidades de *forma* apenas a partir de uma visada clássica e atrelada à Antiguidade clássica; a *forma* concebida como imobilidade, rigidez e fixação; a estética enquanto psicologia de um sentimento clássico de arte – Carl Einstein travará uma luta acirrada com todas essas noções enraizadas na história da arte alemã.

Uma vez que o espaço se tornou parte central do pensamento sobre escultura e pintura nos movimentos artísticos do início do século XX, e em virtude dos cruzamentos das vanguardas artísticas com a arquitetura, retomar questões sobre os termos pertencentes à arquitetura parece ser um bom começo.

¹⁴⁴ Consideramos que comparar a relação entre arquitetura e escultura de Worringer e Schmarsow está fora dos limites da tese em vistas da crítica que Einstein e Kahnweiler fazem a essa relação.

Tendo em vista o uso reiterado que Carl Einstein faz do termo *tectônica* e as discussões tratadas acima, tomaremos a expressão como ponto de partida para destringer os diferentes sentidos que lhe foram atribuídos pelos historiadores e críticos na virada do século XX. Porque embora o espaço seja seu impulso principal, a arquitetura diz respeito a modos construtivos e estruturais, questão que também é válida em relação ao cubismo.

A noção de tectônica, que surgiu no século XIX com os escritos de Gottfried Semper e Karl Bötticher, “não apenas indica a integridade material e estrutural de uma obra, mas também conotações poéticas subjacentes ao modo específico de sua construção”, sem por isso negar o aspecto representativo.¹⁴⁵ Edifício intelectual exaustivamente trabalhado e fundamental para a teoria da arquitetura, *Der Stil*, de Semper, é consequência das reflexões provocadas pela Grande Exposição de Londres (1851) e o impacto que teve o Palácio de Cristal no autor. A obra de Joseph Paxton, um combinado de leveza, repetição ordenada e uma rede de tensões visuais, foi qualificada por Le Corbusier como “um dos grandes monumentos arquitetônicos do século XIX”.¹⁴⁶ Expressão da insatisfação com tendências ecléticas, assim como do confronto entre a arquitetura e as condições da modernidade, o edifício é a “vitória da luz sobre a gravidade”.¹⁴⁷

Kenneth Frampton retoma o termo na década de 1990, em relação à crise da arquitetura: “A tectônica volta à tona como categoria crítica devido à tendência de redução da arquitetura à cenografia.”¹⁴⁸ Argumentando que a arquitetura moderna diz respeito tanto à estrutura e construção quanto ao espaço e forma abstrata, ele propõe um retorno “ao elemento estrutural como substância

¹⁴⁵ FRAMPTON, K. “Rappel a l’Ordre: Em Defesa da Tectônica” (1990). In: Revista *Gávea*, nº 12, 1994, pp. 308-309.

Gottfried Semper (1803-1879), arquiteto e *scholar*, transformou a arquitetura europeia com suas ideias e a levou à beira do modernismo. Entre suas obras encontramos a Escola Politécnica de Zurique (ETH-Zürich, 1858), o Neues Hoftheater de Dresden (1871) e o Burgtheater de Viena (1873). Foi convidado por D. Pedro II para participar do concurso para um teatro para o Rio de Janeiro em 1858. (RYKWERT, J. “Gottfried Semper: architect and historian”. In: SEMPER, G. *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, 1989, pp. vii-xviii).

¹⁴⁶ LE CORBUSIER. “The Crystal Palace. A tribute”. *Architectural Review*, vol. LXXXI, 1937, p. 72.

Disponível em <http://arquitecturamashistoria.blogspot.com/2007/06/le-corbusier-despide-al-crystal-palace.html>. Acesso em 13/3/2012.

¹⁴⁷ LE CORBUSIER *apud* FRAMPTON. “Rappel à l’Ordre: Em Defesa da Tectônica” (1990). In: Revista *Gávea*, nº 12, 1994, p. 318.

¹⁴⁸ FRAMPTON, K. “Rappel a l’Ordre: Em Defesa da Tectônica” (1990). In: Revista *Gávea*, nº 12, 1994, pp. 307-319.

irredutível da forma arquitetônica”. O problema da tectônica ganha ainda outra dimensão quando Frampton, inspirado na situação da pintura denunciada por Clement Greenberg em seu ensaio “Modernist Painting” (1960), interroga a condição da arquitetura com o objetivo de restaurar seu caráter tectônico em uma época em que a arquitetura oscila entre estetização desconstrutiva e enunciado liberal.

Modo de unificar espaço, existência e experiência, ou seja, como verbo, a tectônica não está restrita ao aspecto material da construção, nem ao cumprimento de uma norma ou adequação a ela. Contudo, o dado construtivo nem sempre é valorizado na arte. O que possibilita pensar a tectônica em sua concepção mais ampla. Enquanto problema plástico, exige ser pensada para além de sua expressão material; está relacionada à construção, embora não esteja limitada a ela. Em Einstein, a tectônica nunca é um meio para expressar estados internos ou conteúdos psicológicos. Pelo contrário, a tectônica articula o quadro, a visão e o pensamento, guia o conteúdo da mente, constrói a visão, permite abordar o cubismo para além de uma prática restrita a um grupo de artistas em um período determinado.

Construir é uma das atividades primárias do desenvolvimento do ser humano, um jeito de ocupar um território desconhecido, um modo de transformação; possui uma originalidade intensa, embora deva ser acompanhado da delicadeza da tradição. Einstein não elude tais contradições, nem escapa de elementos aparentemente opostos. Libera a tectônica de qualquer referência à arte grega, de qualquer intento de normatização, especificidade disciplinar ou catálogo visual envelhecido; penetra esse lugar de conflitos violentos, porque “a tectônica é nossa condição mais humana, e dela cresce a arte autônoma”.¹⁴⁹ Abordar a tectônica e o problema do espaço no contexto alemão do século XIX nos ajuda a entender, não a explicar, a complexidade do pensamento de Carl Einstein.

¹⁴⁹ EINSTEIN, C. “Giorgio de Chirico” (1930). In: *Werke, Band 3*, 1985, p. 64. A questão da tectônica segundo Einstein será tratada nos capítulos 3 e 4.

2.2. Tectônica: entre história da arte e história da arquitetura

De origem grega, a palavra “tectônica” deriva de *tekton*, que significa carpinteiro ou construtor.¹⁵⁰ O termo, que passa de algo especificamente físico como a marcenaria a uma noção mais genérica do fazer, envolve a *poiesis*. Lembremos que Homero menciona a *Tekton* na *Ilíada*, “um homem cuja mão era de grande habilidade e esperteza em qualquer modalidade da fabricação”.¹⁵¹ E, na *Odisseia*, coloca lado a lado a idoneidade do carpinteiro com a habilidade do bardo, capaz de “enfeitiçar-nos com seu canto”.¹⁵²

Originalmente restrito às tarefas e habilidades relacionadas a tais profissões, hoje o termo é utilizado em uma variedade de contextos, como na geologia e biologia. No entanto, o termo foi retomado e discutido em profundidade em razão do interesse despertado pelo neoclassicismo no início do século XIX, no esforço por uma melhor compreensão da arquitetura grega. A noção também foi utilizada na França a partir do século XVIII, embora com outra terminologia, aludindo à necessidade de transmitir qualidades visuais capazes de convencer o observador da solidez do edifício.¹⁵³

Problema-chave na teoria e na prática da arquitetura, com um papel decisivo na estética e na história da arte alemãs, Einstein emprega o termo “tectônica” ao se referir à relação entre forma e força nas pinturas cubistas de Picasso e Braque, Klee, Masson, Arp e Miró. Por sua vez, Clement Greenberg, embora não mencione a palavra “tectônica” em “A Revolução da colagem” (1959), se refere ao baixo-relevo como *construído*, e não *esculpido*, por Picasso.

¹⁵⁰ Arquitecto. Do latim *arquitectus*, e este do grego *arkhitekton*; composto de *árkho*, “sou o primeiro”; *tékton*, pedreiro, carpinteiro (derivado de *tikto*, “produzo”, “dou à luz”. In: COROMINES, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (1961), 2008, pp. 43-44.

Para um panorama geral sobre a noção de tectônica, ver FRAMPTON, Kenneth. “Rappel a l’ordre: em defesa da tectônica” (In: revista *Gávea*, vol. 12, 1994, pp. 306-319); AMARAL, Izabel. “Quase tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar” (In: Revista *Pós*, vol. 16, nº 26, 2009, pp. 147-167); JONES, Susan. “The evolving tectonics of Karl Bötticher: from concept to formalism” (In: *Tectonics: Making meaning*, 2007, pp. 88-91).

¹⁵¹ HOMERO, *The Illiad*, Book V, [59], 1952, p. 30.

¹⁵² “Que pessoa convida um estranho de um país estrangeiro a menos que seja um daqueles que pode fazer serviço público, como um vidente, um curandeiro de mágoas, um carpinteiro ou um bardo que pode nos enfeitiçar com seu canto?” (HOMERO, *The Odyssey*, Book XVII [382], 1952, p. 281. Tradução nossa.)

¹⁵³ SEKLER, Eduard. “Structure, construction, tectonics”. In: KEPES, G. (ed.) *Structure in Art and Science*, 1965, p. 90 e p. 95, nota 1. Sekler se refere a *Examen d’un Essai sur l’Architecture* (1750), de La Font de Saint-Yenne e Charles Etienne Briseux.

Georges Braque, como clara alusão à tectônica, pondera que “Cézanne não construiu, mas erigiu: a construção supõe um preenchimento”; “construir é reunir elementos homogêneos; edificar é ligar elementos heterogêneos”.¹⁵⁴ Distinção que Carl Einstein também reconhece ao empregar as noções de *tektonisiert* e *tektonisch* em *Negerplastik* (1915).¹⁵⁵

As análises das representações do espaço e o uso do termo *tectônica* nos seus escritos sobre arte envolvem a teoria da arte de Carl Einstein com o debate filosófico do espaço e da arquitetura em fins do século XIX. Conceito que simultaneamente estabiliza e constitui o fundo plástico do qual surge a *forma*, a *tectônica* permite recuperar a discussão da *forma* e do *estilo* e assim indagar a respeito das relações entre arquitetura e construção, entre arquitetura, arqueologia e etnologia.¹⁵⁶ Somos levados a pensar as conexões entre a materialidade da arquitetura e representação e, pelas referências ao debate do século XIX em torno de Gottfried Semper, a incluir as aproximações entre arte e etnologia de Carl Einstein como enraizadas nessa discussão. Porém, à diferença de Semper, Einstein utiliza o termo *tectônica* para aproximar produções artísticas de origens diversas e não com fins taxonômicos. E não visa o fazer técnico quando utiliza o termo em relação à escultura e à pintura contemporâneas. O que interessa aqui é a operação à qual submete a noção de tectônica, que, numa primeira instância e valendo-nos do termo que o próprio Einstein utiliza em relação à operação que Picasso faz da história da arte, chamaremos de “destruição dialética”.

2.3. Espaço e arquitetura

Todavia, há algo que o negro rejeita e em direção ao qual o europeu se deixa levar, pelo compromisso que ele aceita: fazer da modelagem, por interpolação, um elemento fundamental, pois esse procedimento puramente plástico tem a exata necessidade de distribuição rigorosa do volume. As faces são de algum modo funções subalternas, já que a forma deve ser destacada, concentrada e

¹⁵⁴ BRAQUE, G. “O dia e a noite (*Cadernos 1917-1952*)”. In: *Serrote*, nº 5, 2010, p. 151, p. 142.

¹⁵⁵ EINSTEIN, C. *Negerplastik* (1915), 1998, p. 72; p. 78. Na mesma edição, Liliane Meffre traduz os termos como *architecturée* (p. 40) e *architectural* (p. 46), em razão de que, em francês, *tectonique* designa “a ciência das placas geológicas”; utiliza o termo em expressões como “estruturas tectônicas” e “elementos tectônicos”, apenas como adjetivo e não como substantivo. Na edição brasileira de *Negerplastik* (2011), Inês de Araújo os traduz como *arquitetada* (p. 51) e *arquitetônica* (p. 58).

¹⁵⁶ Nos referimos aqui à relação entre etnologia e arquitetura segundo tratada em MALLGRAVE, H. “Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory”. In: *Res: Anthropology and Aesthetics*, nº 9, 1985, pp. 68-79.

intensificada, para ser verdadeiramente forma, pois o volume é representado de fato independentemente da massa como resultante e expressão. Apenas isso seria admissível; pois a arte que depende da qualidade envolve uma questão de intensidade; o volume deve manifestar-se na subordinação das imagens como intensidade *arquitetada*.

(EINSTEIN, C. *Negerplastik* [1915], 2011, p. 51. Grifo nosso.)

Com essa análise da dimensão formal da escultura africana, valendo-se de termos relativos à arquitetura, Einstein, por um lado, coloca em tensão o espaço resultante da *visão* e o espaço apreendido a partir dos parâmetros da geometria euclidiana; por outro, introduz a complexa questão da *tectônica*.

O termo admite várias compreensões, talvez a mais divulgada seja a dos *Conceitos Fundamentais* (1915) de Wölfflin: uma forma fechada que responde a um ordenamento rígido, frequentemente associado às bases da arquitetura grega. Entretanto, um texto anterior, também de Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* (Prolegômenos para uma psicologia da arquitetura, 1886), qualifica a tectônica como manifestação concreta da teoria da empatia na arquitetura.¹⁵⁷ A expressão das formas tectônicas enquanto efeito físico permite que ele questione se tal efeito é, de fato, sensorial ou apenas um produto de uma imaginação ativa: uma visada antropomórfica explicaria como apreendemos as formas visuais.

Wölfflin parte da leitura de nossa própria imagem nos fenômenos e naturaliza os elementos básicos da arquitetura – matéria, forma, força e gravidade – uma vez que entende que seriam definidos por nossa própria experiência. As leis formais da estética não seriam outra coisa senão as condições sob as quais nosso bem-estar parece possível. A mente, inconscientemente, adere a uma suposta normalidade: uma alteração atingiria o olho ou os sentimentos antes de ser processada pelo intelecto. Na tentativa de defender a história da arte da influência da estética e de uma simples organização cronológica, Wölfflin embasa sua

¹⁵⁷ Nos *Prolegômenos*, a relação entre fisionomia e arquitetura indica a proximidade de Wölfflin com a teoria da empatia de Theodor Lipps: ambos compartilham a crença de que percepção, sentimento e interpretação estão intimamente ligados. Lipps transformou a tese de Wölfflin, a compreensão das formas a partir da experiência corporal, na teoria do condicionamento da visão do mundo e a arte à experiência corporal. Por sua vez, Wölfflin transformou o entendimento das dinâmicas da percepção de Lipps em um modelo histórico das exigências de dois estilos diferentes, o Renascimento e o Barroco. (BRIDGE, Helen. “Empathy Theory and Heinrich Wölfflin: a Reconsideration”. In: *Journal of European Studies*, n.º 41, vol. 1, 2011, pp. 3-22. Disponível em <http://jes.sagepub.com/content/41/1/3>. Acesso em 25/01/2012).

psicologia da arte no corpo humano como denominador constante dada a capacidade do corpo de sentir.

Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur indaga a respeito da expressividade das formas tectônicas e o modo como expressam a emoção. A percepção é pautada pela organização do corpo humano; a “impressão” arquitetônica não depende apenas do reconhecimento ocular, inclui também uma sensação corporal direta. Assim, a vitalidade das formas arquitetônicas seria julgada segundo o estado físico que induz; em vez de uma autoprojeção, o lance estaria no impulso transmitido pelos nervos ópticos ao sistema motor. Ainda, a representação do caráter nacional, e da época, seria a sensação corporal articulada com a experiência psicológica. Porém, o que em *Prolegomena* reporta uma mudança na expressão dos estilos, em *Conceitos Fundamentais* transforma-se em uma mudança do esquema óptico.

Wölfflin acredita no rigor da psicologia como ciência enquanto fundamento de elucidacões histórico-culturais acerca da forma. A história da arte seria a dedução de leis gerais, baseada na impressão e assegurada pela organização subjetiva e universal do corpo humano. Matéria e Forma seriam inseparáveis, uma vez que toda matéria aspira à forma, embora nem sempre consiga realizá-la; o sentido de forma, para ele qualitativamente inalterado em razão de uma mediação e organização sensorial universal, não dependeria apenas da visão. As variações na intensidade, contudo, não devem ser subestimadas: um estilo próprio foi possível apenas naqueles períodos em que a forma foi totalmente compreendida, ainda que depois continuassem sendo aplicadas já desprovidas de inteligibilidade plena.

Wölfflin não abandona totalmente os princípios da teoria da empatia em *Conceitos Fundamentais*: a forma artística continua expressiva; a resposta subjetiva e a interpretação do observador continuam indispensáveis para dar sentido à obra; os pares antitéticos ainda têm uma base fisiológica. Todavia, ele não exclui modificações devidas a fatores culturais externos à arte ou à interação do observador com a arte.

Entretanto, Einstein enxerga nas operações dos pintores cubistas a abstração da escultura *negra* e se refere à tectônica como tensão entre os aspectos estáticos e dinâmicos; não se interessa pelos efeitos e sim pela capacidade dos elementos plásticos de dar *forma* e *volume*. “A arte que depende da qualidade envolve uma questão de intensidade; o volume deve manifestar-se na subordinação das imagens como intensidade arquitetada.”¹⁵⁸

A intensidade da expressão é a intensidade da coerência compositiva rigorosa. Como “intensidade arquitetada” – *tektionisierte Intensität*, no texto original –, a arte é o equivalente formal de uma força, nunca sua imitação. O esforço necessário para compreender o cubismo e a escultura negra como *forma* e captar sua espacialidade sem mediação é, de algum modo, uma recusa à teoria da empatia, à identificação entre artista e espectador, a uma arte que se conforma com descrições naturalistas ou metáforas.

Negerplastik (1915) restaura a experiência vivenciada do espaço. O título de um dos capítulos, “Kubische Raumanschauung”, traduzido como “Visão do espaço em três dimensões”, recupera a noção de *visão ativa*, desenvolvida por Konrad Fiedler. Justapondo, nada ingenuamente, visão e espaço, Einstein introduz a distinção entre *Sehen* (olhar) e *Schauen* (olhar ativamente); por sua vez, *Anschauung*, termo filosófico que diz respeito a uma “percepção intuitiva”, inclui obliquamente a discussão filosófica do espaço.¹⁵⁹

Einstein examina “a natureza formal da visão que está na base da escultura africana”.¹⁶⁰ Levanta a questão das modalidades de engendrar o espaço na escultura por meio da tendência à frontalidade ou por meio da profundidade. O desafio de fixar a terceira dimensão em uma única representação visual, com elementos situados no espaço que precisam ser representados em um único campo visual, resultaria em uma escultura “descontínua”; distingue-se da substituição do volume pelo modulado ou ainda, da profundidade expressa pela massa – que

¹⁵⁸ EINSTEIN, C. *Negerplastik* [1915], 2011, p. 51.

¹⁵⁹ Robert Vischer distingue entre *Sehen* (olhar) e *Schauen* (olhar ativamente), distinção presente também no termo utilizado por Carl Einstein, *Raumanschauung* (VISCHER, R. “On the Optical Sense of Forms” (1873). In: MALLGRAVE, H.; IKONOMOU, E. [orgs.]. *Empathy, Form and Space.*, 2004, pp. 89-123). Já mencionamos que Einstein utiliza frequentemente, em vez de *sehen* e *schauen*, o termo *vision* (MEFFRE, L. “Notes sur le *Traité de la Vision*”. In: *Les Cahiers du Musée Nationale d’Art Moderne N° 58*, p. 29).

¹⁶⁰ EINSTEIN, C. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 44.

Einstein distingue do volume. A figura africana é apreendida em sua existência espacial, resultante de orientações opostas. A profundidade é uma componente ativa e não uma simples sugestão; “o duplo sentido da profundidade, ou seja, o movimento para a frente e o movimento para trás, está entrelaçado na própria expressão tridimensional”.¹⁶¹

Representar o volume como massa e não diretamente como *forma* vincula-se a “movimentos psicológicos que descompõem a forma em gênese e a anulam completamente”.¹⁶² As soluções europeias insinuam a terceira dimensão com indicações parciais, confundindo massa e volume. Distinguindo-se da massa, “o volume é uma totalização dos movimentos ópticos descontínuos”.¹⁶³ A escultura africana não sugere a terceira dimensão nem a equipara à massa: ela a representa mediante uma forma imóvel que absorve e condensa os movimentos no espaço.

A função da profundidade justamente não se expressa por medidas, mas pela resultante das orientações contrastantes do espaço, soldadas e não adicionadas umas às outras. Essa resultante nunca poderá ser apreendida de modo global na representação do movimento oferecida pela massa; pois o volume não repousa em partes separadas, diferentemente situadas, mas, sobretudo, em sua resultante tridimensional, sempre percebida na totalidade, o que não tem nada a ver com a massa ou com a linha geométrica. Ela descreve a existência do volume como uma resultante absoluta, sem genética, já que absorve o movimento.
(EINSTEIN, C. *Negerplastik* [1915], 2011, p. 52.)

Portanto, embasando sua investigação em critérios plásticos próprios da arte, Einstein descarta dicotomias conceituais/naturalistas e vitais/mecanicistas, afastando-se assim das teorias de Worringer e de Wölfflin.

2.4. Tectônica: arqueologia de um conceito

Focalizada na discussão sobre o espaço arquitetônico, a *tectônica* foi relegada a um segundo plano na teoria da arquitetura do século XX; como já foi dito, foi retomada na década de 1960, na época da reflexão crítica sobre os aspectos construtivos do Movimento Moderno. Em 1965, tratando das diferenças

¹⁶¹ EINSTEIN, C. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 54.

¹⁶² EINSTEIN, C. *Negerplastik* (1915), 2011, p. 46.

¹⁶³ “Notes sur le cubisme” (1929). In: EINSTEIN, *Ethnologie de l’art moderne*, 1993, p. 30. Na pintura, tal confusão levou a representar o volume de modo tátil, por meio de luzes e sombras. Contudo, “existe outro modo de representar o volume: a figuração plana e simultânea dos movimentos ópticos”. *Idem*.

entre estrutura, construção e tectônica e aproximando atividade artística e atividade arquitetônica Eduard Sekler avalia que

através da tectônica o arquiteto pode tornar visível, com uma declaração forte, esse tipo de experiência intensificada da realidade que é de domínio do artista – em nosso caso, a experiência das forças relacionadas às formas em um edifício. (SEKLER, Eduard. “Structure, construction, tectonics”. In: KEPES, G. (ed). *Structure in Art and Science*, 1965, p. 92. Tradução nossa.)

Revigorando modos estruturais e construtivos, sem por isso restringir-se ao aspecto técnico, Kenneth Frampton aborda o potencial expressivo da arquitetura como opção frente à abordagem cenográfica da arquitetura pós-modernista (*Studies in Tectonic Culture*, 1996). Depois da aparente “contradição” do Movimento Moderno entre originalidade e reprodutibilidade – entre os arquétipos de Mies van der Rohe e os protótipos e estruturas espaciais de Le Corbusier –, os arquitetos se interrogaram a respeito da “expressão”. Termo identificado com funcionalidade, avanços tecnológicos, coberturas de formas escultóricas, estrutura e também com falta de ornamentação narrativa, simbólica e histórica, Frampton quer revigorar a “expressão” a partir de um olhar e uma compreensão da arquitetura (e do ato de construir) enquanto expressão tectônica. Posicionado contra a tendência da arquitetura de se legitimar mediante outros discursos, restaura um modo de olhar para o edifício que diz respeito a inter-relação e convergência de *topos*, *typos* e *tectônica*, sem necessariamente relacionar esta última a um estilo. O que nos permite compreender os diferentes modos de junção como constituintes das diferenças entre culturas.

Um dos deflagradores da retomada da tectônica foi o ensaio de Giorgio Grassi, “Vanguarda e continuidade” (1980).¹⁶⁴ Influenciado pelo Movimento Moderno e crítico do *mainstream* arquitetônico, questionador dos valores éticos de vanguardismos gratuitos, para Grassi as vanguardas surgem e se desenvolvem como modos de investigação no território das artes figurativas. Seu impacto na arquitetura é de segunda ordem porque, para as vanguardas artísticas, construir o mundo a partir de suas visões era parte do processo. Contudo, o Movimento Moderno na arquitetura também se destaca pela quantidade de trabalhos que impressionam pela variedade e novidade. Projetados para serem vistos e

¹⁶⁴ GRASSI, Giorgio. “Avant-Garde and continuity”. In: HAYS, Michael (ed.) *Oppositions Reader*, 1998, pp. 390-399. Originalmente publicado na revista *Oppositions*, nº 21, 1980.

habitados, não como manifesto ou modelo ideal, a arquitetura das décadas posteriores ainda baseia suas escolhas formais nesse material; a efervescência, o desejo de mudança, as polêmicas e a intensidade dos experimentalismos sobrevivem apenas nos livros.

Incomodado com a incapacidade da cultura da década de 1980 de expressar sentidos coletivos decorrente do processo capitalista de privatização, Grassi assume que, por desconstruir seu tradicional *modus operandi*, a cultura é incapaz de criar arquitetura. Expressão de sentidos coletivos, ela se distingue de experimentalismos formais e heresias inócuas. O desafio seria recuperar o aspecto artístico da arquitetura e do edifício como construção: uma arquitetura como trabalho coletivo em sentido amplo, desprovida de qualquer tematização e respondendo a uma verdade própria e reconhecível, testemunha e referência da vida cotidiana.

Em um estudo filológico, Adolf Borbein analisa a noção e estabelece relações entre teoria da arquitetura, história da arte e arqueologia. A partir do mapeamento do desenvolvimento na arqueologia clássica, de deslocamentos e mudanças de significados, o termo *tectônica* aspiraria a ser uma categoria estética mais do que tecnológica.

A tectônica se torna a arte das junções. “Arte” aqui deve ser entendida como abrangendo a *tekne* e, portanto, indicando a tectônica como uma ensablagem não apenas de elementos construtivos, mas também de objetos, de fato, objetos de arte no sentido mais estrito. No que concerne à acepção antiga do termo, a tectônica tende a uma construção ou fazer de um produto artesanal ou artístico [...] Depende muito mais da aplicação correta ou incorreta das regras artesanais, ou do grau de utilidade alcançado. Apenas nesta medida é que a tectônica envolve um juízo sobre a produção da arte. Este é o ponto de partida para o esclarecimento ampliado e para a aplicação da ideia na história da arte mais recente: tão logo a perspectiva estética – e não sua finalidade utilitária – que especifica o trabalho e produção de *tekton* é definida, nesse momento a análise atribui ao termo tectônica um juízo estético [...]

Na linguagem antiga se evidencia uma ligação entre tectônica e arquitetura (arquitetônica, a arte do arquiteto). Igualmente importante para um entendimento do termo nos tempos modernos é o fato de, em Vitruvius, as artes tectônicas aparecerem subordinadas ao arquiteto.

Em latim, o equivalente de *tekton* é *structor*, o de *tektonike*, *structura*. A estrutura foi também transferida do campo da arquitetura para outras áreas – basicamente a retórica. Seu significado metafórico (“fábrica” em seu sentido mais amplo) às vezes pode estar muito perto do conceito moderno de “estrutura”. Estruturas básicas, identificação de condições básicas, esses foram muitas vezes o objetivo

da “tectônica”, que por isso mesmo se converteu em conceito-chave da pesquisa da ciência da arte.

(BORBEIN, Adolf H. “Tektonik: zur Geschichte eines Begriffs der Archäologie” [Tectônica: história de um conceito da arqueologia]. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*, vol. 26, 1982, p. 76. Tradução nossa.)¹⁶⁵

Em primeira instância, tudo indica que o termo *tectônica*, enquanto transformação de uma construção em estrutura, admitiria relacionar períodos históricos e culturas díspares. Aparentemente, identificaria cada detalhe expressivo da estrutura, a função e a materialidade do aspecto essencial intrínseco, assim como um *design* mais amplo.

Na Alemanha, o uso do termo *tectônica* em relação à arte é atribuído a Karl Otfried Müller no *Handbuch der Archäologie der Kunst* (Manual da arqueologia da arte, 1835).¹⁶⁶ Seu trabalho, um estudo da arte da Antiguidade indo-germânica, classifica as artes em artes tectônicas e artes formativas; dentro das artes tectônicas encontramos a arquitetura, que chama de *arquitetônica*, a mobília e os utensílios. Relacionando diversas formas como utensílios, jarras, moradias e lugares de reunião desenvolvidos pelo uso, construídas conforme sentimentos e noções artísticas, ele chama essa série de atividades mistas de tectônica. Pela altura que pode alcançar um edifício e pela representação de sentimentos profundos, avalia a arquitetura como ápice da tectônica. Em edição posterior do manual, a ênfase recai na especificidade das junções e no uso específico do termo *tektones*, que diz respeito ao pessoal que trabalha na construção, sem incluir os trabalhadores em metal e cerâmica.

A história da arquitetura que realmente importava até aquele momento na Alemanha estava baseada em três estilos legitimados: o da antiga Grécia e Roma, o românico e o gótico. A pergunta feita por Heinrich Hübsch uns anos antes, em seu livro *In welchem Style sollen wir bauen?* (Em que estilo devemos construir?,

¹⁶⁵ *Archiv für Begriffsgeschichte* (Arquivo da história do conceito), jornal fundado por Erich Rothacke e Hans-Georg Gadamer em 1955 a partir de um movimento originado por Dilthey.

¹⁶⁶ MÜLLER, Karl O. *Ancient Art and its Remains: or, a Manual of the Archaeology of Art* (1835). Edição fac-similar da tradução de 1852.

Semper percebe que Bötticher, arqueólogo, arquiteto e autor de *Die Tektonik der Hellenen* (A tectônica dos gregos, 1852), começa a aplicar os princípios estruturais da arquitetura aos utensílios, em particular à cerâmica, e adota a distinção que faz entre utensílio e monumento. Tais diferenças “consistiam na mobilidade de um e na estabilidade do outro, duas qualidades às quais devia dar-se expressão formal” (HERRMANN, W. *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, 1989, p. 145).

1828), tinha como resposta um estilo que resultava do processamento dos três estilos “históricos”. Não é de surpreender que o debate em torno da crise na arquitetura no século XIX (a ruptura com o ideal da Antiguidade clássica visando um estilo germânico, síntese da arquitetura grega e medieval; as tentativas de desenvolver um tipo básico que não fosse um estilo híbrido; o uso do ferro na construção), na teoria e na prática, estivesse atravessado pela *tectônica*.

Retomamos aqui como ponto de partida, para um estudo mais profundo da noção de tectônica, as duas tendências segundo as quais era tratada historicamente a arquitetura na Alemanha, representadas pela abordagem da estética tradicional e a dos arquitetos “pensantes”.¹⁶⁷ A primeira vertente questionava a distinção dos gregos entre arte da construção e um fazer; não considerava a arquitetura como arte, visto que tinha uma finalidade e, portanto, devia ser classificada junto à tectônica e às artes manuais. A segunda enxergava a arquitetura basicamente como “arte do vestir” (*Bekleidungskunst*), incluindo as teorias de Gottfried Semper e Karl Bötticher, apesar das divergências entre ambos.¹⁶⁸ Schmarsow atribuía à arquitetura uma excessiva preocupação com o seu aspecto externo, a fachada, omitindo que Semper também sugeriu o termo opcional de “criação espacial”.

A arte do vestir [*art of dressing*] explicava o percurso tortuoso da arquitetura no século XIX: marcada, por um lado, por um ecletismo histórico sem precedentes e, por outro, por uma preocupação crescente com materiais novos e métodos inovadores de construção. O que resultou em uma alienação artística – a rachadura entre teoria e prática.

(MALLGRAVE, H.; IKONOMOU, E. [orgs.] “Introduction”. In: *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, 2004, p. 59. Tradução nossa.)

Die vier Elemente der Baukunst (Os quatro elementos da arquitetura, 1851), de Semper, formula uma proposta antropológica para uma teoria geral da arquitetura. O termo “elementos” pode ser confuso pela referência a elementos materiais ou formas; porém, lareira, terraplano, armação e telhado, membrana

¹⁶⁷ SCHMARSOW, A. “The Essence of Architectural Creation”. In: MALLGRAVE, H.; IKONOMOU, E. (orgs.) *Empathy, Form and Space*, 2004, pp. 281-297.

¹⁶⁸ A primeira vista, as abordagens das teorias de Bötticher e Semper do *Bekleidungskunst* poderiam parecer semelhantes. Contudo, a diferença fundamental radica no modo de tratar a arquitetura grega. Bötticher a considera um fenômeno não-repetível, resultado da potência intelectual da raça helênica em expressar um conceito de modo artístico. Semper a insere no fluxo civilizatório, enfatizando que nada no campo da arte surge isoladamente. Seu interesse no processo histórico, que abarcou várias culturas e períodos, fez com que atribuísse influências “bárbaras” à arte e arquitetura grega. (HERRMANN, Wolfgang. “Semper and the archaeologist Bötticher”. In: *Gottfried Semper: In Search for Architecture* [1984], 1989, pp. 139-152).

envoltória, dizem respeito a elementos geradores de arquitetura, “ideias ou pretextos, operações técnicas baseadas nas artes aplicadas”.¹⁶⁹ O texto se divide em duas partes bem diferenciáveis: por um lado, uma apresentação de sua teoria da policromia ao público inglês; por outro, parte mais teórica, uma associação de ideias subjacentes a fazeres construtivos e técnicas artísticas, seguida de uma aproximação entre estudos etnológicos, análises de assentamentos humanos – sedentários e nômades – e o desenvolvimento das formas arquitetônicas.

De saída, Semper cita Quatremère de Quincy e elogia seu livro *Le Jupiter olympien: l'art de la sculpture antique considéré sous un nouveau point de vue* (O Júpiter olímpico: a arte da escultura antiga considerada sob um novo ponto de vista, 1815). O texto seria a evidência de que as três artes principais, assistidas pelas artes técnicas, colaboravam de tal modo nas obras monumentais gregas que suas fronteiras se dissolveram, amalgamando-se umas às outras.¹⁷⁰ Semper participou ativamente da discussão a respeito da policromia na arquitetura da Antiguidade na década de 1830, debate que permeou a estrutura conceitual de seu estudo. Embora a querela sobre a policromia das obras gregas tenha sido um acréscimo para o modo de enxergar a arte, sua compreensão tornou-se difícil por questionar e problematizar o esquema segundo o qual a arte era entendida e produzida até aquele momento.

Pela menção a Quatremère, Semper abre o debate: os quatro elementos de arquitetura contestam a teoria proposta pelo francês, baseada na identificação de três tipos de comunidades humanas – caçadores e coletores, pastores nômades e agricultores –, e as tradições arquitetônicas específicas produzidas por cada organização social – caverna, tenda e cabana. A menção às obras publicadas de Gustav Klemm, antropólogo, chamou a atenção de Mallgrave para a coincidência entre os elementos – lareira, terrapleno em terra ou alvenaria, armação e telhado em madeira, membrana envoltória – reunidos por Klemm e os fazeres domésticos

¹⁶⁹ MALLGRAVE, H. “Introduction”. In: SEMPER, G. *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (1989), 2010, p. 24.

¹⁷⁰ O pensamento de Quatremère de Quincy (1775-1849) em relação às origens da arquitetura influenciou a Academia de Belas-Artes nas décadas de 1820-1830, época na qual Semper era estudante em Paris.

relacionados a técnicas artísticas formuladas por Semper.¹⁷¹ Considerando o cruzamento entre etnologia e arquitetura, Mallgrave entende que o relato de um naturalista pertencente à expedição de James Cook, em *A Voyage Round the World* (1777), de Johann Reinhold Forster, modificado por Klemm, estaria na origem conceitual da teoria arquitetônica de Semper.

Por sua vez, o empenho de Semper em atravessar a cultura com uma abordagem arquitetônica fundada na pesquisa etnológica resultou em um enfoque novo para a história e teoria da arquitetura. Rompendo com o paradigma vitruviano dominante desde o Renascimento – *utilitas, firmitas e venustas* – ele classifica os procedimentos construtivos segundo duas técnicas básicas: a tectônica, conjunto de componentes lineais e leves em uma matriz espacial, e a estereotomia, corte e empilhamento repetitivo de unidades pesadas. Semper fundamenta sua classificação de formas artísticas argumentando que a linguagem falada ajuda a esclarecer os símbolos da linguagem formal. Apelando às raízes linguísticas nas elaborações conceituais, distingue entre *Die Wand*, estrutura ou membrana tecida, e *Die Mauer*, fortificação ou muro maciço.¹⁷²

Para a tradição vitruviana, a origem da arquitetura é idêntica à primeira moradia do homem – a cabana de madeira, da qual surge o templo grego. A obsessão do século XVIII pela origem e a premissa cartesiana de encontrar bases firmes sobre as quais fundamentar juízos e ações fizeram com que Semper buscasse as raízes da arquitetura em fatos empíricos. Influenciado por uma visada antropológica, Semper e sua geração pesquisaram as condições geográficas e históricas que condicionaram as formas arquitetônicas. A cabana primitiva, apresentada em Londres na Exposição de 1851, não era um produto da tradição vitruviana nem da especulação bíblica, amplamente aceita na época. A cabana do Caribe e sua estrutura em bambu era uma construção real, um exemplo real tomado da etnologia.

¹⁷¹ Klemm baseou-se em relatos de naturalistas e exploradores sobre as moradias nas populações dos mares do Pacífico sul para sua “História cultural geral da humanidade”, publicada entre 1843 e 1852. (In: MALLGRAVE, H. “Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory”. In: *Res: Anthropology and Aesthetics* n° 9, 1985, pp. 68-79).

¹⁷² O substantivo *Gewand* está relacionado à roupa, o verbo *winden*, com a mesma raiz, à ação de torcer, dobrar, tecer, fazer. Embora a origem da arquitetura esteja relacionada com a dos tecidos, o uso de cobertores e a demarcação dos espaços antecede à invenção das roupas. (SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860-63), 2004, §62, pp. 247-250).

Como técnica construtiva, a tectônica focaliza a relação complexa entre ornamentação e estrutura. Distinguindo entre origem da construção e origem da arquitetura, Mallgrave nota o modo como Semper trata a fase final da construção, coincidente com o verdadeiro começo da arquitetura. No centro da distinção estaria o ornamento, termo que Semper substitui indistintamente por tipo ou símbolo, e a transição entre construção e arquitetura decorre do modo como esses ornamentos ou símbolos são empregados. Ele identifica três maneiras: 1) segundo sua forma natural; 2) modelados e cortados em formas regulares, que remetem a estados iniciais da sociedade ou tipos tradicionais; 3) apresentados com algum grau de animação plástica que diz respeito ao destino da construção. É nessa etapa, com a combinação coesa entre formas regulares, linguagem simbólica e a história de seus fazedores, que começa verdadeiramente a arquitetura.

Essas histórias eram elaboradas em uma linguagem constituída por formas características, em parte pintadas, em parte esculpidas e logo pintadas, realizadas sobre as superfícies nuas da construção; essa linguagem simbólica estaria quase perfeitamente preparada para tal propósito pelas outras ramas da indústria que, é sabido, alcançaram um grau elevado de perfeição técnica tanto como artística muito antes que a construção de monumentos fosse concebida. (SEMPER *apud* MALLGRAVE, Harry. *The Idea of Style: Gottfried Semper in London*, 1983, p. 292. Tradução nossa.)

Contudo, Semper destaca uma singularidade: “O termo grego *cosmos*, sem equivalente em outras línguas vivas, significa tanto ordem cósmica quanto ornamento.”¹⁷³ Na cabana do Caribe, as partes construtivas não sofrem nenhuma alteração por parte do homem. Por sua vez, nas edificações do Egito e da Assíria, o ornamento se justapõe à estrutura construtiva. Na arquitetura da Grécia, pela indivisibilidade entre estrutura e ornamento, estes agem como “emanações das formas construtivas” tanto como “símbolos das funções dinâmicas das partes às quais pertencem”; elementos construtivos suportam cargas e têm como função ativar a “vida” intrínseca deles.¹⁷⁴ Porém, tais elementos construtivos não definem o espaço.

A obra de Semper pode parecer distante de nosso estudo. Mas uma dependência flagrante em alguns casos, em outros latente, permeia o ensino e os

¹⁷³ SEMPER, G. “The Attributes of Formal Beauty”. In: HERRMANN, W. *Gottfried Semper: In Search for Architecture*, 1989, p. 218.

¹⁷⁴ SEMPER *apud* MALLGRAVE. *The Idea of Style: Gottfried Semper in London*, 1983, p. 290.

tratados de arquitetura e história da arte a partir de 1860. Entre os teóricos que se referem e dialogam diretamente com sua obra encontramos Fiedler e Riegl. E autores que tratam da teoria da forma como função, da influência da modificação de um dos elementos no resultado final, do modo como distintos conceitos formais se fusionam em uma unidade e da distinção entre formas audíveis e visíveis, provavelmente também leram Semper. Pela visada “arquitetônica” com a qual Carl Einstein constrói sua teoria da arte e pelos conceitos que toma emprestados de Fiedler e Riegl, pensamos que ele enraíza sua noção de tectônica no conceito de Semper e o transforma para tratar da arte que lhe era contemporânea.

2.5. *Tectônica e Estilo: considerações iniciais para uma teoria da arte*

A ruptura entre Belas-Artes e Arte Industrial colocou a arquitetura em uma posição ambígua. Como arte tectônica, aspecto enfatizado pela origem da palavra, a arquitetura tem uma função; portanto, está regida pela lógica da necessidade. Como pertencente às Belas-Artes, está guiada pela ordem, simetria e proporção. Enquanto Arte Industrial, admite ser classificada como arte menor (segundo Hegel, por exemplo) ou, ainda, na qualidade de articuladora entre as Artes Aplicadas e as Belas-Artes, que seria o caso da pintura e escultura quando aplicadas a um edifício. Seja como resultado da ruptura das Belas-Artes com a Arte Industrial ou como síntese das artes, é necessário abordar questões teóricas e acadêmicas a respeito dos limites, origens e estatuto do ornamento. Uma delas é o *estilo*.

Mallgrave examina a dificuldade e ambiguidade de Semper em definir o termo *estilo* na conferência de Dresden, em 1834; a definição ressurgiu quase sem modificação em 1853.¹⁷⁵ Herrmann, por sua vez, estuda a gênese de *Der Stil* e nota que, embora o resultado da pesquisa de Semper seja extraordinário e o título inclua a expressão, o livro não conta com uma definição do termo.¹⁷⁶ No entanto, em várias ocasiões tentou explicar seu significado em função de diversos coeficientes, até concluir com uma definição, publicada em *Wissenschaft*,

¹⁷⁵ MALLGRAVE, H. *The Idea of Style: Gottfried Semper in London*, 1983, pp. 231-233.

¹⁷⁶ HERRMANN, W. *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, 1989. “The genesis of *Der Stil*, 1840-1877”.

Industrie und Kunst (Ciência, indústria e arte, 1852) e ampliada em *Theorie des Formell-Schönen* (Teoria do belo formal, 1856-59). Sua noção de *estilo* “admite vários usos e justifica expressões antigas que foram irrevogavelmente incluídas na linguagem comum, noções que surgem indubitavelmente do anseio popular por correlações entre concepções aparentemente heterogêneas”.¹⁷⁷

Por *estilo* entendo o tratamento artístico da ideia fundamental de uma obra de arte, e de todos os acessórios internos e externos que modificam sua representação material. *Falta de estilo*, portanto, é a expressão dessa imperfeição nas obras de arte decorrentes da falta de referência à ideia fundamental e do uso não-artístico dos acessórios mencionados acima.

(SEMPER *apud* MALLGRAVE, H. *The Idea of Style: Gottfried Semper in London*, 1983, p. 231. Tradução nossa, grifo do autor.)

Estilo significa dar ênfase e sentido artístico à ideia básica e a todos os coeficientes intrínsecos e extrínsecos que modificam a corporificação de um motivo numa obra de arte. De acordo com esta definição, falta de estilo diz respeito às falhas de uma obra causadas pela negligência do artista com o tema subjacente e sua incapacidade de explorar esteticamente os meios disponíveis para aperfeiçoar a obra.

(SEMPER, G. “Science, Industry, and Art” [1853]. In: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, 1989, p.136. Tradução nossa, grifo nosso.)

Escrito sob o estímulo da Exposição Industrial de Londres, sem nostalgia do passado pré-industrial, “Ciência, indústria e arte” (1853) analisa a luta entre forças econômicas e artísticas no capitalismo, consequência das mudanças na indústria da época, em uma Europa iludida com a crença de sua herança artística salvaguardada de qualquer impulso especulativo. Contudo, a ruptura entre Belas-Artes e Arte Industrial não era resultado do processo de industrialização e sim da teoria acadêmica vigente desde o Renascimento.

A tendência econômica e a crise artística, ainda pouco visíveis no continente europeu, ficaram em evidência na Exposição de Londres em 1851 com a construção do Palácio de Cristal de Joseph Paxton em onze meses, comparados aos 25 anos que levou a construção do British Museum.¹⁷⁸ A facilidade de

¹⁷⁷ SEMPER, G. “The Attributes of Formal Beauty”. In: HERRMANN, W. *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, 1989, p. 244.

¹⁷⁸ A exposição de Londres gerou uma quantidade enorme de literatura e provocou reações contrárias, entre elas: “a crença vitoriana de que *design* e ornamento eram idênticos”, que continuou vigente até 1914; “a popularização da arte levou a *Bela Arte* da Arquitetura a descer do pedestal e juntar-se às Artes Menores, tornando-se a nova Arte Industrial da Arquitetura”; “as artes industriais, antes condenadas como ornamentais e inferiores e consideradas menores, abraçaram a arquitetura em 1851, não mais de uma inigualável dignidade porém de uma beleza igual e semelhante”. (MALLGRAVE, H. *The Idea of Style: Gottfried Semper in London*, 1983, pp. 211-212. Tradução nossa.)

montagem, o custo econômico baixo, o desenho modulado e o uso extensivo do vidro caracterizaram o edifício inspirado em outra obra de Paxton, a Grande Estufa (1837) para a Vitória Régia, em Chatsworth. O fato de conhecer Paxton pessoalmente e de estar encarregado de quatro estandes, com a exigência de visitar diariamente o local e a possibilidade de ver o prédio sendo construído, assim como a consciência da importância das artes industriais a partir da exposição de 1851, impulsionam Semper a interrogar-se em relação a aspectos socioculturais e filosóficos.¹⁷⁹ Suas indagações envolvem tópicos como os efeitos do uso das máquinas nos materiais; o risco de trabalhos executados segundo o modo tradicional serem vistos como antiquados ou afetações excêntricas, e sua relevância na atualidade; os perigos e influência da especulação na arte industrial; a separação inadequada entre o que denomina artes “ideais” e artes “aplicadas”. Ele investiga a moradia como forma arquitetural da sociedade, a fusão entre elementos autóctones e elementos estrangeiros no passado e sua capacidade estrutural para objetos e mobiliário no presente e no futuro. Essas investigações, junto à ausência da pintura na exposição e a preocupação com a falta de *formas* novas e questões de estilo, resultaram no seu estudo *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (O estilo nas artes técnicas e tectônicas, 1860-1863).

Semper destaca a superioridade do design pertencente às sociedades não-industrializadas, apresentado na exposição de 1851. A certeza da existência de padrões coerentes exemplificados por produtos artesanais de origens diversas é central na sua teoria. Como resposta ao “problema do estilo” propõe uma “teoria do estilo”. Haveria uma força idealizadora por trás dessas manifestações artísticas, resultado de valores simbólicos, culturais e materiais, esclarecedora da origem e das variações circunstanciais das *formas*. Contudo, ele não busca analisar as formas e sim encontrar as ideias geradoras de *forma*.

Em *Stilfragen* (Problemas de estilo, 1893), Alois Riegl introduz o conceito de *Kunstwollen* para esclarecer as leis que regem a criação dos motivos ornamentais e liberar à história da arte do conceito biológico de “decadência”. Interroga o *Der Stil* de Semper com uma série de questões baseadas no

¹⁷⁹ HERRMANN, W. “Semper’s Position on Iron as a Building Material”. In: *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, 1989, pp. 174-183.

ornamento, traçando um limite entre artes figurativas ou Belas-Artes – que têm a natureza como modelo –, e artes aplicadas, fundamentadas na tradição.

Com Riegl, acabaria a valoração da arte da Antiguidade tão difundida por Winckelmann; ele recusa a dependência entre estilo e material, entre técnica e função prática do objeto, abrindo caminho para a interpretação. Para além das intenções de cada autor de aproximar arte, história e ciência, levando em conta as definições de *estilo* de Semper citadas acima e as semelhanças e diferenças entre a noção de *estilo* de Semper e a *Kunstwollen* de Riegl, talvez seja oportuno reler ambos os textos lado a lado. Seria razoável aproximar o “estilo como função” e os “coeficientes de uma obra de arte” à noção de Riegl para ver as diferenças.¹⁸⁰ Ainda que lateral ao nosso campo de pesquisa, nem por isso deixaremos de mencionar tal conexão.

Para além do trocadilho de palavras, o diálogo entre *Stilfragen* e *Der Stil* se manifesta concretamente nas contínuas referências por parte de Riegl a Semper. Na introdução a *Stilfragen* ele questiona de saída a suposta atribuição da teoria da origem técnico-material dos mais antigos ornamentos e formas artísticas a Semper. Assim como existem diferenças entre a teoria de Darwin e os darwinistas, Riegl distingue entre a inovação de Semper, para quem material e técnica entram em consideração na origem de uma forma artística, e os semperianos, que entendem a forma artística como resultado do material e técnica empregados. Semper seria o último a substituir a livre vontade criadora por um simples desejo de imitação essencialmente técnico-materialista. Sua abordagem empírica, dirigida a encontrar os arquétipos comuns à origem da criação dos artefatos primitivos e à arquitetura, não visava transformar-se em teoria da arte.¹⁸¹

¹⁸⁰ SEMPER, G. “The Attributes of Formal Beauty” (1856-59). In: HERRMANN, W. *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, 1989, pp. 241-242.

¹⁸¹ Contudo, Semper entende que a arquitetura e a arte moderna daquela época eram resultado do modo como os arquitetos entendiam a ciência aplicada à arte. Ele identifica três direções: os materialistas, sob a influência das ciências naturais; os historicistas, sob o domínio da história e arqueologia; e os esquemáticos, influenciados pela filosofia especulativa e a estética. (SEMPER, G. “A critical analysis and prognosis of present-day artistic production” (1856-59). In: HERRMANN, W. *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, 1989, pp. 245-260.)

Não é suficiente repetir que, desde o início, o autor ficou convencido de que o material, embora seja essencial, não é de modo algum o principal e mais importante coeficiente a afetar a configuração das formas arquitetônicas. O material deve seguir à ideia; a ideia não deve evoluir a partir do material. (SEMPER *apud* HERRMANN. *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, 1989, p. 122. Tradução nossa.)

Riegl publica sua história da ornamentação com a intenção de eliminar erros e preconceitos fundamentais para a investigação numa época em que, no uso idiomático, a palavra “técnica” rapidamente apareceu com o mesmo valor que a palavra “arte”, e que “de *arte* falava o ingênuo, o profano; soava competente falar de *técnica*”.¹⁸² A persistência do erro se radicaria na autoridade natural dos artistas em exercício no que concerne à técnica, que teve como consequência a submissão e o abandono por parte de arqueólogos e historiadores da arte dos campos de pesquisa cujo único valor era a técnica.

Contrário a uma visão materialista que reputava o *estilo* um subproduto da técnica, Riegl defende o impulso artístico do homem de ultrapassar limitações técnicas, contradiz a crença de que padrões geométricos sejam manifestações primitivas de um *estilo* e considera a estilização geométrica como evidência do desenvolvimento artístico. Contrário a uma pressuposta carência de história do *estilo geométrico* e uma origem técnico-material fictícia, descarta que o ornamento geométrico esteja subordinado à arte têxtil: mais fácil de representar nos tecidos, nem por isso é um resquício rudimentar de uma arte têxtil primitiva.

Criticando uma imerecida importância criada à técnica sobre as formas artísticas primitivas, examina de perto os postulados decorrentes da busca de nexos causais de Semper e destaca que, muitas vezes, ele se opõe diretamente à teoria técnico-material. Embora a redução dos ornamentos lineais e geométricos às técnicas têxteis lhe pareça um tanto exagerada, Riegl veicula essa conclusão à ideia fundamental de *Der Stil*: a teoria da indumentária como origem de toda arquitetura monumental.¹⁸³ Junto com o reconhecimento de que a obra de Semper

¹⁸² RIEGL, A. *Problemas de estilo* (1893), 1980, p. 2.

¹⁸³ Mallgrave entende a monumentalidade de Semper “como essencialmente teatral: teatro no sentido positivo do vocábulo grego *theatron*, um lugar para observar, contemplar [...] enxergava a arquitetura monumental mais amplamente [...] como o reinado frenético de um ditirambo dionisíaco”. (MALLGRAVE, F. “Introduction”. In: SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860-63), 2004, pp. 50-51. Tradução nossa.)

deve ser lida como um clássico, o capítulo sobre o *estilo geométrico* abre caminho para o estudo de um dos postulados da arte moderna dentro da Academia.

Der Stil empreende a dedução de princípios gerais de regularidade e ordem nos processos criativos de casos individuais, “fundamentos para uma teoria empírica da arte”.¹⁸⁴ A abordagem não visa explicar os objetos de arte e, sim, identificar neles uma “tecnologia”, riqueza de saberes e experiência adquirida resultado da integração de várias práticas que ultrapassaria o hiato entre as chamadas “artes menores” e “artes maiores”. Ao invés de um manual de prática artística que ensina como criar uma forma específica, *Der Stil* resume uma indagação de como esses saberes se tornam *forma*.

Apesar de o exame de objetos dentro de um marco cultural e religioso maior não ser novidade no século XIX, associar tais formas artísticas ao comportamento coletivo sugere uma abordagem nova.¹⁸⁵ Pelo impacto na arqueologia, estética e arquitetura, *Der Stil* é muito mais do que uma teoria empírica da arte. É uma compilação de observações que lida com as artes técnicas na sua relação mais antiga com a arquitetura e sua influência no desenvolvimento de formas arquitetônicas básicas. Os artefatos são examinados segundo dois pontos de vista; por um lado, como “objetos resultantes do serviço material ou uso ao qual suposta ou efetivamente está destinado, e considerado no seu mais alto valor simbólico”; por outro, como “objetos resultantes do material empregado na sua produção, assim como das ferramentas e procedimentos aplicados”.¹⁸⁶

O texto foi mal interpretado como positivista e darwinista, ainda que sua leitura o coloque dentro dos limites do Romantismo alemão. Em várias ocasiões o autor insiste em diferenciar sua abordagem de uma “visão materialista bruta”.¹⁸⁷ O primeiro volume, “Arte têxtil: considerada em si mesma e em relação à arquitetura”, foi inclusive escrito antes de *A origem das espécies* de Darwin. Já na

¹⁸⁴ SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860-63), 2004, p. 71.

¹⁸⁵ Wölfflin retoma essa abordagem na página final dos “Prolegômenos” (1886). Ainda que com erros metodológicos, Diltthey avalia que Semper foi o primeiro a demonstrar “o método empírico histórico ao pesquisar a estrutura interna do que foi conquistado historicamente em uma arte determinada, levando em conta seus momentos constitutivos decisivos”. (DILTHEY *apud* Mallgrave, *Style*, 2004, p. 39. Tradução nossa.)

¹⁸⁶ SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860), 2004, p. 107.

¹⁸⁷ MALLGRAVE, F. “Introduction”. In: SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860), 2004, p. 20.

conferência “Über Baustyle” (Sobre estilos de arquitetura), proferida na prefeitura de Zurique em 1869, Semper ridiculariza aqueles que tentam aplicar a teoria de Darwin à arte e defende a liberdade artística e a autonomia do artista.

Podemos descrever os monumentos antigos como receptáculos fossilizados de organizações sociais extintas, mas estes não cresceram nas costas das sociedades como conchas nas costas de caramujos, nem brotaram a partir de um processo natural cego, como arrecifes de coral. São livre criação do homem [...] O estilo é o acordo de um objeto de arte com sua gênese e com todas as precondições e circunstâncias de seu vir-a-ser. Quando consideramos um objeto a partir de uma visada estilística, o vemos não como algo absoluto e sim como um resultado. O estilo é o *stylus*, instrumento que os antigos utilizavam para escrever e desenhar; portanto, é um termo bem sugestivo dessa relação entre a forma e a história de sua origem. (SEMPER, G. “On architectural styles” (1869). In: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, 2010, pp. 268-269. Tradução nossa.)

A descaracterização de Semper seria resultado do ataque de Lionello Venturi, “ele é o adversário de todo idealismo e tende a uma ciência tipo darwinista. Não está interessado na vida íntima da arte, e sim na evolução de formas assumidas como essenciais”.¹⁸⁸ Em defesa de Semper, Mallgrave alega que o texto é um manual dos fatores que condicionam a forma, um exame dos materiais, técnicas e precondições ideais do estilo assim como uma interpretação do desenvolvimento arquitetônico enquanto processo de transformação simbólica. A secção sobre arquitetura nunca apareceu. De todo modo, *Der Stil* influenciou o debate arquitetônico alemão e modificou a paisagem intelectual na qual arquitetura, pintura e escultura costumavam ser abordadas e discutidas.

A arte tem uma linguagem específica e própria, constituída por tipos e símbolos que, ao longo do curso da história da cultura, têm sido transformados de diversos modos. Eles oferecem tantos modos de fazer-nos compreender quanto a própria linguagem.

(SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860-63), 2004, p. 103. Tradução nossa.)

Assim abre Semper o capítulo sobre arte têxtil, um estudo sobre as expressões técnicas utilizadas na construção e a origem têxtil desses termos.¹⁸⁹

Combinando fazeres construtivos primitivos derivados das necessidades básicas

¹⁸⁸ MALLGRAVE, F. “Introduction”. In: SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860-63), 2004, p. 57, nota 38.

¹⁸⁹ SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860-63), 2004. Semper trata da relação entre os termos na secção § 62, pp. 247-250.

de assentamento (lareira, terrapleno, armação e telhado, membrana envoltória) com técnicas artísticas (cerâmica, alvenaria, carpintaria e tecelagem), ele associa a construção de muros à delimitação espacial mediante cercas e tapetes pendurados verticalmente. Utilizado inicialmente na divisão de espaços, o sistema se transforma na aplicação da arte têxtil a suportes duradouros, ainda que os andaimes necessários para sustentar essas divisórias venham a ser descartados tanto na concepção como na divisão de espaço. Mais tarde, a memória visual dos tecidos pendurados se transforma simbolicamente no muro de tijolo, telha, mosaico e alabastro. Com a civilização grega, torna-se uma fina camada de verniz policromado.

Semper define o campo da estereotomia como aquele que abarca as artes que aceitam o desafio técnico de investigar materiais que resistem às forças de compressão em razão de sua composição densa e homogênea, mesmo que a expressão formal originariamente tenha sido construída com outros materiais. Pelas restrições no estilo, devidas às características dos materiais empregados, a estereotomia admitiria ser classificada como uma técnica secundária. Uma possível definição de estereotomia, no sentido estrito, seria a de uma técnica que tolera a monumentalidade, em razão das propriedades dos materiais empregados para assegurar sua durabilidade e estabilidade. Muitas vezes traduzida como alvenaria, consiste na articulação de elementos que preservam as dimensões das partes estruturais para garantir estabilidade e resistência adequadas.

Na alvenaria em pedra, o atributo mais importante é a resistência à compressão. Contudo, como nos mostra Semper, a execução estereotômica não invalida uma origem tectônica, na qual a articulação das partes responde a outros critérios. Os elementos estruturais absorvem forças que permitem apenas uma expressão formal mecânica e se tornam orgânicos ao serem tratados artisticamente: submetidos a cargas, sua vida interna é ativada. Os acontecimentos na história da arquitetura se dividiriam, assim, em dois grupos definidos pelo modo e capacidade da construção em pedra de dar corpo a uma ideia arquitetônico-espacial. O primeiro grupo abrange construções nas quais o papel consignado à estereotomia foi o de valer-se do corte da pedra de modo subserviente (como acabamento do muro ou elemento estrutural). O segundo

grupo consiste em obras de arquitetura cuja ideia espacial é diretamente expressada na construção em pedra, que “praticamente representa a história da arquitetura em razão da vitória da abóbada sobre o telhado tectônico plano e sua estrutura de colunas”.¹⁹⁰ Contudo, a ideia de dominação do mundo expressa em pedra encontrou uma forma concreta mais adequada nos muros de terra vertida dentro de estruturas de silhar esvaziadas.

Ainda que a *forma* concreta de uma ideia espacial não decorra da estereotomia, muitas vezes é o meio pela qual alcançou expressividade enquanto *forma* artística. As ideias arquitetônicas mais refinadas construídas em pedra, as formas artísticas dos templos gregos, não devem sua origem à técnica de construção em pedra; tampouco resultam da transferência de uma estrutura em madeira para outra em pedra.¹⁹¹ Embora às vezes esboçadas nas construções em madeira, o emprego da pedra exigiu um desenvolvimento das possibilidades técnicas que teve como consequência uma modificação das formas originais. O resultado foram formas novas, que serviram de base para uma variedade de estruturas construtivas e que respondem a diversos modos de pensar. “A arte não *inventa* nada – tudo o que toca, na verdade já existe, ela apenas tem que *fazer uso* disso.”¹⁹²

2.6. *Forma e pensamento arquitetural*

A noção de espacialidade enquanto formalização do espaço foi frequentemente posta em correspondência com a consciência do homem no mundo pelos teóricos alemães. Entre eles Konrad Fiedler, que defende a forma artística como linguagem autônoma capaz de articular e apresentar seu próprio mundo de significados. Com base na imaginação kantiana, distingue entre visualidade e contemplação ou percepção da forma; também reivindica o caráter visual do mundo, no qual as imagens da mente são criadas constantemente. Em

¹⁹⁰ SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860), 2004, p. 757. Relacionado com princípios construtivos “isodômicos” (termo da arquitetura que diz respeito à estrutura da construção em silhar; seu uso resulta em muros maços, nos quais o elemento de ligação é o próprio peso) do Egito, Assíria e Pérsia, a aplicação espacial deste sistema foi desenvolvida no sistema de arco e abóbada.

¹⁹¹ Para Bötticher, a arquitetura grega foi originalmente inventada para ser construída em pedra; Semper qualifica essa falácia como tentativa de negar as raízes asiáticas da civilização helênica. (HERRMANN, W. *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, 1989, p. 147.)

¹⁹² SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts*, 2004, p. 534. Grifo do autor.

Bemerkungen über Wesen und Geschichte der Baukunst (Observações sobre a natureza e história da arquitetura, 1878) argumenta acerca das possibilidades espaciais do muro.¹⁹³ O ensaio abre distinguindo aquela época pelo anseio de conhecimento por parte da história das artes. O desenvolvimento de um panorama extenso das inúmeras variantes de formas arquitetônicas originárias de lugares distantes, bem como a necessidade de ordená-las historicamente, esteve na origem da necessidade de aprofundar o estudo das causas dessas mudanças.

A pesquisa de materiais e métodos construtivos e o mapeamento de suas transformações resultaram em um entendimento mais profundo da arquitetura e de outros trabalhos de arte. O objetivo era a compreensão mais ampla possível da base intelectual da cultura que criou tais objetos. Construções interpretadas como expressão de determinados estados intelectuais não só admitiam ser entendidas em si mesmas: também favoreciam um entendimento do período ao qual pertenceram. Reduzir sua compreensão à história da arquitetura apenas para tomar consciência do quanto se tinha avançado era um modo de escapar do verdadeiro fenômeno a ser estudado. A questão era vencer o preconceito de que o interesse histórico de um objeto constitui o verdadeiro entendimento do mesmo.

Para Fiedler, *Der Stil* traz a compreensão artística para dentro da observação histórica e da pesquisa. Assim como nem sempre a pesquisa histórica de uma construção diz respeito à natureza da arquitetura, com frequência se adere também a uma pseudoverdade: o impacto intelectual de uma obra não é a medida do valor da obra em si, mas da condição intelectual do público a quem está destinada. Se o interesse da história da arte da época estivesse focado na natureza artística e no valor das obras, e a necessidade de conhecimento menos facilmente satisfeita, argumenta Fiedler, *Der Stil* teria incentivado e estimulado o pensamento em um grau muito maior do que realmente fez nesses anos.

Em uma época acostumada a olhar para as construções gregas a partir de necessidades práticas e com seu valor artístico submetido às leis da beleza enquanto exemplos insuperáveis, sem indagar a respeito dos esforços intelectuais

¹⁹³ FIEDLER, K. “Observations on the nature and history of architecture” (1878). In: MALLGRAVE, H.; IKONOMOU, E. (orgs.) *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, 2004, pp. 125-146.

que as originaram, Fiedler chama a atenção para a hipótese de Semper em relação à excepcionalidade da arquitetura grega. Contrariando todas as premissas anteriores, Semper atribui a origem e o desenvolvimento das formas arquitetônicas a um princípio que libera a arquitetura do jugo de normas estéticas arbitrárias, um princípio intimamente ligado à luta inerente a toda vida intelectual. Assim, no caso grego, a negação das limitações materiais e restrições estruturais na aparência das obras permitiria reconhecer, nas formas arquitetônicas, um processo que representa o cerne de sua vida intelectual.

A organização das múltiplas impressões em um *constructo* mental é o modo mediante o qual tomamos posse do mundo, uma apropriação intelectual subjacente às criações da pintura, escultura e poesia. Embora tal esforço intelectual seja muito menos evidente na arquitetura, ele se manifesta na tendência a submeter a expressão das exigências materiais do edifício à *forma* arquitetônica. Ou seja, o processo de criação formal seria o resultado de uma força mental: o trabalho intelectual da criação de *forma* é concluído quando a arquitetura se torna expressão de uma *forma*.

A natureza dos requisitos materiais do edifício não é outra coisa senão a base de uma necessidade prática de circundar e cobrir o espaço. Muros e telhados, independentemente das múltiplas possibilidades e complexidades que apresentem, continuam sendo componentes básicos da arquitetura que satisfazem o mesmo propósito sem uma *forma* fixa. A criação da *forma*, imaginada como processo mental cujo conteúdo é a forma arquitetônica em si, ganha autonomia na medida em que as presenças do material e do sistema construtivo desaparecem. Resultado da busca, esforço e luta em prol de uma expressão adequada, ancorada na clareza do pensamento, ela não está desprovida de substância nem resulta da aplicação de determinadas leis. “A *forma* não existe sem a matéria, e a matéria, para a mente, não é apenas o meio pelo qual a forma se expressa e sim o meio pelo qual adquire existência.”¹⁹⁴

¹⁹⁴ FIEDLER, K. “Observations on the nature and history of architecture” (1878). In: MALLGRAVE, H.; IKONOMOU, E. (eds.) *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, 1994, p. 131.

No sistema estrutural da arquitetura grega a coluna é o elemento principal. Dimensões, proporções, forma e intervalo entre colunas dependem da carga a suportar; a leveza das construções deriva do empenho em definir seus elementos sem qualquer vestígio de limitações estruturais, aparentemente desprovidos de existência material. Predominam as proporções e o equilíbrio entre verticais e horizontais, entre vazios e cheios. Mas entender um edifício grego da época na qual a arquitetura alcançou sua mais fina expressão exige uma compreensão do significado de seu esforço artístico para além de uma fruição estética superficial, baseada na observação de proporções ou das associações que levam da forma ao conteúdo. Qualquer recepção nesses termos não tem maior importância se não conseguimos entender a natureza da ambição intelectual que encontra expressão nessas formas. A compreensão da *forma* arquitetônica pode estar acompanhada de fruição estética, mas não depende dela.

Contrário à crença daquela época de que, para além da arquitetura grega, nenhum desenvolvimento artístico nos modos de construir é possível, Fiedler argumenta que a persistência em um mesmo caminho tampouco garante o desenvolvimento progressivo de uma *forma*. Ainda: a arquitetura grega diz respeito à assimilação de elementos herdados, plausíveis de ser expressão intelectual da *forma* na arquitetura. Sua utilização em períodos posteriores enquanto formas acabadas, rígidas, desvinculadas de sua conexão original e adaptadas a um novo uso pode variar em qualidade, mas nunca se alcançaria a vitalidade dos gregos.

Obedecendo a demandas mais complexas, os romanos transformaram livremente o acervo herdado dos gregos. Em consequência, os componentes das formas arquitetônicas deixaram de estar ligados entre si por uma necessidade intrínseca. A arquitetura passou a ser construção e combinação e não mais criação. Sem a consciência do *informe* para culminar na *forma* como ponto de partida, a arquitetura acabou despojada de sentido artístico. Formas pertencentes a outra tradição arquitetônica, a românica, seriam, sim, a exceção e o possível indício de um novo desenvolvimento.

Excluídos do repertório das *formas* arquitetônicas empregadas pelos gregos, Fiedler considera o arco e a abóbada, base do sistema estrutural da

arquitetura românica, como estruturas que presumivelmente resultaram das características específicas da pedra. Nessa tradição, a abóbada era concebida como invólucro do espaço, a superfície do muro externo era inexpressiva e plana, a coesão do muro se expressava mediante aberturas que atravessam a totalidade da espessura. A coluna, herdada do modo antigo de conceber a *forma* arquitetônica, quando aparece, evidencia uma incapacidade de criar uma nova *forma*, portanto uma incapacidade de compreensão do novo sistema estrutural, tanto quanto da tentativa de adaptá-la ao novo sistema.

A exceção é o pilar, uma secção de muro deixada entre os arcos; ou também a tentativa de articular propositalmente a coluna com o novo sistema, a despeito da estranheza que provoca. Nesse caso, o capitel em forma de cone truncado parece pertencer mais ao muro do qual o arco foi recortado do que à própria coluna. Funciona como acabamento e como nexos entre os dois arcos; o pilar é substituído por uma coluna, apoiada em uma base de aparência sólida. Assim, evita-se a contradição entre leveza e liberdade que caracterizava a coluna da Antiguidade e a carga recebida do muro e da abóbada: estabelece-se um equilíbrio de formas tanto quanto de forças.

Fiedler nota a sutileza e a profundidade do pensamento arquitetural românico e o qualifica como manifestação de uma consciência artística em um estágio inicial. A abóbada de canhão se transformou na abóbada cruzada e, mais tarde, na abóbada nervurada. A nervura, que descende pelo muro através da meia-coluna e pelo pilar até o chão, permite intuir uma espacialidade formada seja como muros que se juntam para fechar o espaço, seja como abóbada que se transforma em muro. Surgindo do chão, ou apoiando-se nele, o edifício ganha coerência arquitetônica. À diferença do muro da Antiguidade, o muro românico é tanto envolvente contínua do espaço quanto livre expressão de uma ideia empregando a pedra. Porém, a combinação de diversas formas estruturais – como modo de absorver a pressão lateral da abóbada nos muros, mas sem alcançar uma potência artística –, e o telhado a duas águas como solução da cobertura exterior, são alguns dos aspectos que ficaram por resolver.

A solução arquitetônica para uma “arte espacial” também não estaria nas formas renascentistas, expressão de outros aspectos do pensamento arquitetônico.

Nem nas góticas, imposição de uma ideia alheia ao pensamento arquitetônico e escultórico a um material. Estaria, sim, na arquitetura românica. Avaliada por Fiedler como “arte espacial”, a arquitetura românica se libera do rótulo de resumir-se a uma transição da Antiguidade para o Gótico.

Com uma abordagem empírica da arquitetura, Alois Riegl ressalta que, das obras da arquitetura tardorromana, sobreviveram apenas aquelas destinadas ao culto cristão, embora a construção para o culto pagão tenha continuado até o século IV.¹⁹⁵ A vontade artística da arte tardorromana, e seu futuro desenvolvimento, se expressou na construção das igrejas cristãs, independentemente da formalização em uma planta longitudinal (basílica) ou centralizada. Ambas as estruturas se notabilizam pela criação espacial no interior e pela composição de várias formas estereotômicas no exterior.

As imagens esculpidas nos capitéis das igrejas cristãs e desenhadas nas iluminuras se distinguem daquelas da arte religiosa por continuar expressando uma atitude pagã, sem obedecer a nenhum fundamento doutrinário. Diferentemente da arte românica oriental, na qual a imagem era submetida à tradição e ao dogma de um modo mais estrito do que no Ocidente, a princípio, a imagem também é um objeto de decoração. Qualificar o aspecto ornamental dessas imagens como alternativa ao aspecto religioso exclui o fato de que possam também ser fantasias individuais, emoções projetadas ou imagens significativas de força, medo e tormento.

Muitas vezes descritas em cartas e textos medievais, as imagens fazem parte das basílicas e dos livros. Mais do que resultado de problemas ou dogmas religiosos, as imagens sugerem uma relação entre arte e religião, entre arte e uma concepção de mundo compartilhada pelos homens da época, assim como a introdução de um aspecto mágico entre as formas. Do ponto de vista da *Kunstwollen*, admitiriam ser avaliadas como resposta a uma necessidade da época, interpretada segundo o desejo de homens ativos que descobrem o mundo consoante sua própria vontade.

¹⁹⁵ RIEGL, A. *Spätromische Kunstindustrie* (Arte industrial tardorromana), 1901.

Por outro lado, a entrada do mundo cotidiano dos artesãos nos mosteiros e nas igrejas, a coexistência ativa entre elite e massa, em vez de uma justaposição de dois mundos fechados entre si, não é um aspecto secundário.¹⁹⁶ A riqueza das descrições dos objetos, ornamentados com formas emprestadas de origens diversas, contrasta com o modo com que a arte românica se apresenta a nós hoje, basicamente nos muros de pedra nua e nos relevos. Um contraste que talvez diga respeito a seu valor: na arquitetura, está na estabilidade; na pintura, em sua eficácia e dinamismo visual.

Como contraponto, uma olhada nos frescos de Giotto, Fra Angelico e Masaccio revela uma imagem configurada entre arquitetura e cor. O impacto e a força dessas tatuagens na arquitetura, que por sua vez também aceita ser tomada como arquitetura tatuada, dizem respeito à relevância da cor, do valor dos elementos que articulam fachadas e espaços internos, fundamentais na percepção da volumetria. A tectônica seria, pois, um modo de fazer da arquitetura o suporte de uma imagem, de constituir uma tensão entre estabilidade e dinamismo.¹⁹⁷

Diante da complementaridade e do condicionamento das duas tarefas que constituem a arquitetura – a de criar um espaço e os limites desse espaço –, a vontade humana de arte teve a opção de realizar uma em detrimento da outra. Os limites do espaço podiam ser tão elaborados que se confundiam com uma obra plástica ou, pelo contrário, os limites do espaço podiam estender-se a tal ponto que despertavam uma sensação de infinitude e incomensurabilidade. Riegl se interroga a respeito da arquitetura tardorromana em relação a essa oposição e percebe que, na Antiguidade, o espaço no qual os objetos são percebidos como separados uns dos outros constitui a negação da matéria. Por esse motivo, o espaço não podia ser objeto da criação artística.

¹⁹⁶ A questão da relação entre artesãos e Igreja é desenvolvida em “Sobre a atitude estética na arte românica” (1977), de Meyer Schapiro. Para uma abordagem mais “cívica” da arte românica, ver o texto de Ranuccio Bianchi-Bandinelli, “O relevo honorífico e o retrato” (1969). Ambos os textos foram publicados em ARGAN, C.G. *História da Arte Italiana: Da Antiguidade a Duccio* – vol. 1, 2003, pp. 404-422 e pp. 194-208, respectivamente.

¹⁹⁷ Mais tarde a noção é retomada por Léger, em relação ao resultado plástico da colaboração estreita entre pintores e arquitetos na Alemanha. “Ela [a colaboração] é nula em Paris, e continuará nula enquanto não admitirmos a possibilidade do muros como iluminura.” (LÉGER, F. “L’esthétique de la machine, l’ordre géométrique et le vrai” [1924]. In: *Fonctions de la peinture*, 2009, p. 105. Tradução nossa.)

O empenho da arquitetura de priorizar a delimitação do espaço tem seu contraponto no esquecimento ou dissimulação da criação do espaço. Exemplos desse ocultamento foram possíveis na arquitetura de planta centralizada, seja na pirâmide egípcia – que ressalta o plano homogêneo do triângulo –, seja no panteão romano – que desperta a consciência simultânea dos limites materiais do espaço e do plano. Nas arquiteturas com planta longitudinal, cuja finalidade é o movimento das pessoas no seu interior, abandonou-se o plano e a unidade material e passou-se a considerar a profundidade do espaço e, eventualmente, a lidar com as contradições que surgissem. Essa vontade artística expressada na arquitetura também se manifesta na arte. Em um nível mais amplo, a existência individual dos objetos, excluindo qualquer representação derivada da experiência, resultou da combinação de percepções visuais e tácteis, combinação também presente, apesar das divergências entre elas, nas arquiteturas egípcia e grega.

Para assegurar a materialidade, a unidade e a impenetrabilidade dos objetos nas representações artísticas, eram necessárias apenas a altura e a largura dos planos e superfícies. A empreitada da arte era a representação de objetos dentro do plano e não soltos no espaço. Na arquitetura, o Panteão de Adriano observou claramente os seus limites. Reconhecível de imediato como forma regular, a planta circular faz com que altura, largura e profundidade sejam percebidas logo como idênticas. O resultado é um espaço interior individualizado, encerrado e tratado como se fosse materialmente cúbico.

Riegl nota que a criação do espaço é consequência da entrada da visão subjetiva no processo de percepção sensorial, supostamente objetivo. “A distinção entre dois tipos de superfícies, planas e curvas, é tão importante na história da arte quanto a existente entre contorno e cor, pois nela se expressa a distinção fundamental entre plano e espaço.”¹⁹⁸ A apreensão do espaço não seria possível apenas pelos efeitos sensoriais, também é necessária uma reflexão subjetiva dos fatores inter-relacionados e originados na experiência. O discernimento entre superfícies planas e curvas, a expressão das alterações de profundidade na superfície e a síntese das três dimensões na escultura redonda (*ronde-bosse*) exigem uma disposição mental maior que a exigida na representação da superfície

¹⁹⁸ RIEGL, Alois. *El arte industrial tardorromano* [1901, 1927], 1992, p. 36.

através das percepções isoladas de estímulos específicos. Sutilezas que dizem respeito às diferenças entre representação e construção de espaço.

As opiniões sobre a origem do arco e a abóbada são diversas e às vezes contraditórias; dependendo das análises, podem ser vistas como elementos formais que resultam das propriedades da pedra, ou como criações secundárias que remontam a tradições anteriores. Aquilo que na teoria de Semper tinha um papel positivo e criativo (utilidade, material e técnica), em Riegl se torna negativo e age como freio: a *Kunstwollen* seria para ele um elemento de atrito constituinte da *forma artística*. Essa metamorfose do conceito subjacente à teoria de Semper ecoa as oposições e desvios da arte produzida na época. Essas tensões e fricções geradas na teoria permitiram evitar continuidades, retornos baseados no fim de alguma coisa ou uma simples substituição de modelos. Como estratégia operativa, abriu novas perspectivas para a história e teoria da arte.

Uma releitura rigorosa de Riegl hoje seria útil para restaurar uma compreensão mais ampla do objeto enquanto registro da autoconsciência e autorreflexão; assim, o objeto recuperaria seu poder enquanto revelador da psique social em vez de uma simples expressão de subjetividade. O desafio seria encontrar um modo de comparar e articular práticas artísticas decorrentes de sistemas e acúmulos diversos e para os quais a visada da *Kunstwollen* é necessária, mas não suficiente. Porque apreender o conteúdo de uma obra de arte conceitualmente e expressá-lo em palavras não necessariamente implica uma real posse do substrato artístico da obra. Apreender um objeto exige também uma análise visual.

Voltando para as *formas* arquitetônicas gregas e tardorromanas: arco e abóbada foram excluídos do repertório de *formas* desenvolvidas pelos gregos, talvez devido a uma falta de refinamento que as transformasse em *formas artísticas*. Tiveram apenas um papel utilitário na arquitetura grega, embora o conhecimento delas remontasse a períodos anteriores, e surgem como elementos novos na arquitetura tardorromana monumental. Contudo, ao examinar as fundações dos templos da Antiguidade, foram encontradas estruturas ocas de arco e abóbada para absorver os esforços de compressão nos muros externos, mas existem diferenças entre as estruturas conforme sejam utilizadas por uma ou outra

civilização. No sistema estrutural da Antiguidade, arco e abóbada foram partes agregadas a um sistema construtivo de arquitrave e cobertura plana. Na arquitetura tardorromana, a abóbada se torna um simples invólucro do espaço, não desenvolvido formalmente. O significado artístico dessa arquitetura não é uma questão estrutural e sim um processo em desenvolvimento. Sua compreensão baseia-se na reflexão mental e na experiência, de modo semelhante à curva em busca da profundidade.

Um indício fundamental da vontade artística tardorromana é a incorporação de vazios nos planos que antes eram contínuos. Nos muros externos das basílicas, as superfícies planas e sem salientes foram interrompidas pelas sombras das janelas. Como consequência da comunicação entre espaço interior e exterior, o caráter absoluto e fechado do objeto foi destruído e se estabeleceu um plano óptico em vez de tátil. Além do mais, as construções laterais anexadas à basílica criam uma gradação volumétrica que chama a atenção para a profundidade, descolando-se de um plano básico, ainda que a fachada principal ofereça uma superfície plana. Bem diferente do templo grego, em que a superfície exterior está sustentada por um conjunto de colunas que aparentam sobressair desse plano básico. Mesmo que o desenvolvimento tenha sido interrompido e a espacialidade não tenha passado de um estágio rudimentar, o valor artístico da arquitetura românica baseia-se na concepção de uma casca espacial contínua, não interrompida, sustentada pelo solo. Não menos importante é sua independência em relação ao repertório de *formas* da Antiguidade. Resultado das propriedades específicas da pedra ou do desenvolvimento de uma tradição antiga da *forma*, o sistema de arco e abóbada abriu novas possibilidades para a arquitetura.

Embora mencione rapidamente o Renascimento, Fiedler finaliza o texto defendendo uma espacialidade arquitetônica nova no fim do século XIX, sem continuísmos das audácias góticas nem das possibilidades formais renascentistas.¹⁹⁹ O caminho seria uma oposição deliberada às formas existentes e o mascaramento da materialidade da construção mediante a autonomia expressiva da *forma*. Por sua vez, Semper finaliza o capítulo sobre estereotomia

¹⁹⁹ FIEDLER, K. "Observations on the nature and history of architecture" (1878). In: MALLGRAVE, H; IKONOMOU, E. (eds.) *Empathy, Form and Space: Problems in German Aesthetics 1873-1893*, 1994, pp. 125-146.

mencionando que a arquitetura do Renascimento não atingiu seu objetivo, ficou provavelmente a meio caminho, razão pela qual o *zeitgeist* permitiu que ela fosse ultrapassada pela música. Porém, com o Renascimento revitalizaram-se as artes e a arquitetura, ainda que esta última não tenha dirigido seus esforços à conquista de uma solução autônoma para um problema artístico próprio. Os arquitetos procederam como os romanos, construindo e combinando, mas não criando novas *formas*. Porém, ainda que com reminiscências dos princípios estruturais da arquitetura românica, as cúpulas de Brunelleschi e Michelangelo, enquanto *formas*, não podem ser explicadas como um retorno. Elas são, sim, resultado de uma habilidade criativa.

Cabe a pergunta: o Renascimento resolveu aquilo a que se tinha proposto? No que concerne à relação entre objetos artísticos e vida intelectual, uma possível resposta ecoa em Argan e sua abordagem da construção e articulação plástica do espaço da cúpula de Brunelleschi, como a transposição da perspectiva de uma superfície plana para uma superfície curva.²⁰⁰

2.7. Por uma *forma* arquitetônica

Para Semper, a história da arquitetura não era uma simples questão de progressos e regressões no domínio das estruturas nem tampouco o surgimento de novas formas artísticas como resposta a desafios puramente estéticos. A história da arquitetura pela qual se interessava era um enorme campo de atividade físico-psíquica, animado por energias coerentes no meio da multiplicidade de aparências e manifestações arquitetônicas, tensionado por inovações artísticas e limitações dos materiais. Ele percebeu que sempre que uma nova ideia cultural era incorporada na consciência geral, a arquitetura definia a expressão monumental dessa ideia, mas o impulso não procedia dos arquitetos e sim dos reformadores da sociedade no momento apropriado.

Semper estuda a arte das civilizações asiáticas e mesopotâmicas a partir de vestígios de Estados considerados bélicos, nos quais o campo fortificado (o castelo) era o modelo para uma arte monumental (templos, palácios, casas particulares e planejamento de cidades). Entre os exemplos que menciona na

²⁰⁰ ARGAN, C.G. *Brunelleschi*, [1952], 1983.

conferência de Zurique (Sobre estilos de arquitetura, 1869) ele destaca, entre os mais insanos, a construção da muralha chinesa por um dos reformadores das leis, da administração e dos costumes no século III a.C., Ch'in Shih Huang Ti. Como exemplo da ideia de dominação do mundo expressada em pedra, coloca a arquitetura do Império Romano. Organizada em torno dos princípios de coordenação e subordinação, seria uma síntese de duas forças contraditórias, a expressão individual e a fusão no coletivo. A basílica, a forma básica do poder sacerdotal no Ocidente, é uma reformulação do templo egípcio de peregrinação; a cúpula bizantina, forma arquitetônica escolhida por Constantino, expressa o traslado do seu Deus cristão para o palácio, convertido assim em Deus da morada do soberano terrestre. Uma ideia semelhante estaria por trás da basílica de São Pedro, ideal de soberania papal sobre o clero. A cúpula de Michelangelo foi concebida como obra emancipada por seu autor, que não ligava para o poder do papa, do clero ou do império. Porém, seus sucessores acataram o poder dos jesuítas e anexaram uma basílica barroca com a finalidade de capturar os sentidos das massas.

Nas últimas décadas do século XIX os princípios de Semper começaram a ser questionados, mas sua metodologia continuava sendo aplicada. Influenciado pelas ideias de Semper e Fiedler, ainda que com um viés próprio, um arquiteto quase desconhecido mundo germânico afora questionou o valor do princípio de *Bekleidung*, noção estruturadora de *Der Stil*. Negligenciado pela teoria arquitetônica, para Hans Auer a tarefa principal da arquitetura é a criação de espaço.²⁰¹ Sua contribuição, liberada de fundamentos arqueológicos, abriu o caminho para abordar a questão da tecnologia da construção em fins do século XIX. A ênfase na estrutura e na construção como mediação entre o ideal e a realidade foi significativa para o Realismo Arquitetural, uma das tônicas principais do modernismo alemão e da teoria arquitetônica moderna.²⁰²

²⁰¹ Hans Auer estudou no Politécnico de Zurique na época em que Semper e Theodor Vischer ministravam aulas, na década de 1860. Foi professor de História da Arquitetura e Escultura na Faculdade de Berna desde 1890, durante 15 anos.

²⁰² Mallgrave menciona “The Influence of Construction on the Development of Architectural Style” (1881) e “The Development of Space in Architecture” (1883) de Auer na introdução a *Style* (2004), de Semper, e na introdução de *Empathy, Form and space: Problems of German Aesthetics (1873-1893)*, 1994. Apenas o início e a conclusão de “The Development of Space in Architecture”

Intimamente ligadas à arquitetura, Auer reconhece duas “almas”. Uma, submetida a questões práticas, relacionada às dimensões de largura e comprimento; a outra, livre e para além das necessidades humanas, pautada pela altura. A criação de espaço está ligada à altura: tanto na Antiguidade como no Renascimento a questão foi estudada, chegando inclusive a estabelecer relações de proporção. O dualismo entre os aspectos práticos resulta na articulação do espaço. Mas a instância de criação da *forma* interna, as séries e os ritmos de colunas e pilares assim como as variações da iluminação, transcendem uma simples necessidade de funcionalidade. Deixa uma “impressão” no espaço e o transforma em obra de arte. Essa *forma* interna pode fechar um espaço valendo-se de um plano horizontal (elementos em suspensão) ou de uma abóbada (elementos em compressão). A “poesia do espaço” seria a alma do edifício, o lugar no qual a imaginação humana se libera para expressar-se artisticamente. O desenvolvimento da noção de espaço na arquitetura, marcada pelo aumento intensificado das necessidades e pelas exigências do uso do aço nas técnicas construtivas, caracterizaria a época como *transitória*.

Auer avalia que Semper deixou a construção fora de sua teoria ao qualificar o muro como elemento arquitetônico formal que torna visível o espaço encerrado, e o estilo como definido pelo ornamento, em oposição à estrutura. Os andaimes que servem de estrutura eram estranhos às ideias arquitetônicas: sua função era sustentar, assegurar ou servir de apoio para os elementos que encerram o espaço, não tinham nada a ver com o espaço nem com a divisão do espaço.²⁰³ O seu aporte foi a inversão da teoria de Semper: a construção como fundamento, ponto de partida e limitação da capacidade arquitetônica de uma época, virou um novo princípio artístico. O espaço, presença positiva em suas manifestações tectônicas ou estereotômicas, deixou de ser um subproduto da arquitetura e se tornou um objeto independente, “que pode ser analisado e interpretado esteticamente,

foram traduzidos do alemão e publicados. (In: MALLGRAVE, H. *Architectural Theory vol. II*, 2008, pp. 72-73).

Sobre as noções de Auer, ver BERRY, Duncan J. “Hans Auer and the Morality of Architectural Space”. In: JOHNSON, D.; OGAWA, D. *Seeing and Beyond: Essays on Eighteenth to Twenty-first Century Art*. 2005, pp. 149-184; BERRY D. J. *The Legacy of Gottfried Semper: Studies in Späthistorismus*, 1989.

²⁰³ SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860), 2004, pp. 247-248.

histórica e sociologicamente”.²⁰⁴ Anos mais tarde, Lászlò Moholy-Nagy, a respeito da formação do espaço como forma de expressão humana, ressaltaria a importância de “se ocupar desse domínio, já que nele se abrem novas esferas para a liberação do homem da atualidade”.²⁰⁵

Com Auer o espaço passa a ser “presença positiva”, liberando-se de parâmetros euclidianos que consideram o espaço uma simples propriedade geométrica relacionada com a estereotomia e corte das pedras. A arquitetura é mais do que

uma simples conquista manual por parte de construtores, diz respeito a criações da imaginação dirigidas à alma humana; recordemos que a imaginação não está apenas vinculada a capacidades técnicas e deve por isso mesmo ser guiada por um sentido artístico.

(BERRY, D. J. “Hans Auer and the Morality of Architectural Space”. In: JOHNSON, D.; OGAWA, D. *Seeing and Beyond: Essays on Eighteenth to Twenty-first Century Art*. 2005, p. 160. Tradução nossa.)

O aspecto mais interessante do pensamento de Auer é a compreensão da arquitetura como mediação entre um desenvolvimento espacial o mais livre possível, em tensão com a durabilidade e a monumentalidade. Contudo, seu enfoque seria uma reiteração da dualidade do processo, formulado por Semper, pelo qual a *tectônica* adquire monumentalidade, já que ele define a estereotomia como “técnica monumental propriamente dita porque seus materiais conferem a maior garantia possível de durabilidade e porque oferece um meio para criar edifícios grandes e espaçosos”.²⁰⁶ Enfoque que, segundo Berry, resultaria no corolário “nem tudo é possível em qualquer momento dado”, que ecoaria, como veremos mais na frente, em Wölfflin e, sem as conotações psicológicas, também em Carl Einstein.

²⁰⁴ BERRY, D. J. “Hans Auer and the Morality of Architectural Space”. In: JOHNSON, D.; OGAWA, D. *Seeing and Beyond: Essays on Eighteenth to Twenty-first Century Art*. 2005, p. 156.

²⁰⁵ MOHOLY-NAGY *apud* HAUS, A. “Matériau, lumière et espace. Les idées photoplastiques de Lászlò Moholy-Nagy”. In: FRIZOT, M.; PAÏNI, D. *Sculpteur-Photographier. Photographie-Sculpture*, 1993, p. 57.

²⁰⁶ SEMPER, G. *Style in the Technical and Tectonic Arts* (1860), 2004, p. 725.

2.8. “De fato, a *visão* é também uma arte”²⁰⁷

No que diz respeito a aspectos intelectuais, filosóficos, teóricos e pedagógicos, uma certa vanguarda alemã tentou responder à demanda da arte moderna depois da Primeira Guerra Mundial. Numa época em que a arte na Alemanha mostrava inclinações teóricas para a categoria kantiana de espaço, *O Problema da Forma nas Artes* (1893) de Hildebrand marcou de modos distintos toda uma geração de artistas, teóricos e críticos, entre eles, Lászlò Moholy-Nagy, Walter Gropius, Daniel-Henry Kahnweiler e Carl Einstein.²⁰⁸

A concepção universalista da Bauhaus de Gropius estava centrada na arquitetura; sua categoria principal, abstrata e filosófica, era o espaço. Segundo Andreas Haus, para Gropius, a arquitetura é tanto conhecimento quanto domínio do espaço da existência humana.²⁰⁹ Se a arquitetura é expressão da consciência espacial do homem, a espacialidade seria tratada do mesmo modo que a consciência do homem no mundo: prevalece a ação de medir distâncias (espaciais e temporais) entre objetos. No entanto, para Argan a premissa ideológica sobre a qual se baseia a didática de Gropius é a da consciência não como aquilo que preexiste ou sobrevive à experiência e sim como “algo que se constrói com os nossos atos e, construindo-se, constrói a realidade na qual imerge e da qual é inseparável”.²¹⁰ A arquitetura de Gropius seria a posse do espaço, um estar-no-espaço, não uma categoria abstrata nem um reflexo da consciência. Uma operação delimitada pelo movimento e que responde a uma função: a capacidade da consciência de fixar limites.

Abordar a enorme questão da Bauhaus seria abrir demais a questão. Porém, a Bauhaus de Gropius não é apenas o nivelamento das técnicas: a arquitetura é a imagem de uma nova ordem social, embora a Bauhaus não seja o lugar das vanguardas radicais. Gropius coloca um dos problemas surgidos da mudança da concepção da arte: a passagem da função atribuída à arte de

²⁰⁷ LISSITSKY, El. “K. und Pangeometrie” (1925). In: EINSTEIN, C.; WESTHEIM, P. (ed.) *Europa Almanach* (1925), 1984, p. 103.

²⁰⁸ A discussão que Einstein entabla em *Negerplastik* com Hildebrand será tratada no próximo capítulo.

²⁰⁹ HAUS, Andreas. “Matériau, lumière et espace. Les idées photoplastiques de Lászlò Moholy-Nagy”. In: FRIZOT, M.; PAÏNI, D. *Sculpter-Photographier. Photographie-Sculpture*, 1993, pp. 57-75.

²¹⁰ ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus* [1951], 2005, p. 50.

estabilizar a ansiedade causada pela morte para uma arte que se adéqua aos meios de produção. A tarefa da arte seria pensar a experiência do mundo e resolver os problemas contingentes.

Arte é condição do fazer. Sem querer aprofundar o assunto, podemos pensar Gropius e Einstein como duas possibilidades de se colocar contra o nacionalismo de uma época caracterizada pelo trânsito da produção artesanal para a industrial, catástrofes políticas, desastres morais e descobertas importantes nos campos da ciência e da arte. Apesar das diferenças entre eles, Gropius e Einstein defendem processos que dissolvem o naturalismo da tradição e concebem a realidade como “capturada” pelos objetos, nunca como “panorama”.

Por outro lado, não é a noção de espaço estruturado pela geometria euclidiana e a matemática que interessa a Carl Einstein. Na perspectiva, o espaço segundo a intuição da geometria euclidiana foi fixado em três dimensões rígidas. O mundo foi colocado dentro de um cubo, plausível de ser medido sem levar em conta sua própria curvatura, com o vértice da pirâmide visual plantado no olho no Ocidente e, no Oriente, no horizonte. Contudo, os artistas interrogaram constantemente o espaço real e alguns usaram poeticamente a perspectiva para além dos resultados previsíveis de sua aplicação.

Nas matemáticas, a rigidez do espaço euclidiano foi destruída por Riemann, Gauss e Lobatchevsky. Os impressionistas foram os primeiros a começar a romper com a herança da superfície perspectivada. Os procedimentos cubistas foram cruciais: o traslado do horizonte à superfície nos relevos de Picasso e nos contrarrelevos de Tatlin liberou o espaço, até esse momento fechado no quadro. Fizeram com que a cena pictórica surgisse na frente do quadro. O espaço suprematista se estruturou entre duas superfícies de cor diferente, ainda que no mesmo plano. Espaços que, conformados tanto na frente como em profundidade em relação à superfície da pintura, se caracterizam pela impossibilidade de medir distâncias entre objetos.

A terceira dimensão do espaço sensível, a profundidade, foi muitas vezes deixada de lado por alguns “cubistas” em benefício de uma “quarta dimensão”, inventada pela leitura superficial de trabalhos científicos. A quarta dimensão dos

matemáticos, uma abstração especulativa, fazia parte das geometrias sem nenhum contato com o mundo tridimensional percebido pelos sentidos humanos. Os espaços matemáticos multidimensionais permitem medir a curvatura do mundo, não modificá-la; não admitem que os entendamos visual ou tatilmente, nem tampouco que os imaginemos. Porque o espaço que conhecemos está conformado por objetos. E dar forma a esse espaço é dar forma aos objetos que, por sua vez, são condensações de nossa experiência de espaço: os objetos configurados pela arte atuam como estímulo a nossos sentidos.

Criado nessa relação funcional de mão dupla com o objeto, o espaço nos faz trabalhar psiquicamente, descarta reminiscências estéticas, escapa à lógica construtiva e à cristalização do pensamento humano mediante fórmulas matemáticas. A experiência óptica no começo do século XX admite que duas superfícies de diferente intensidade, num mesmo plano, capturem uma distância entre elas. O suprematismo conseguiu configurar um espaço cujas distâncias são medidas pela intensidade e não mediante funções matemáticas finitas. Do mesmo modo como no século XVI o zero deixou de ser considerado “nada” e passou a ser uma realidade numérica, com Malevitch o quadrado alcançou valor plástico e teve sua capacidade de criar espaço reconhecida. Na arte ocidental, a manifestação material do campo numérico alargado foi um enriquecimento da arte decorrente de um campo numérico irracional e infinito.²¹¹

Ainda que sejamos capazes de pensar um espaço de múltiplas dimensões, não podemos visualizá-lo, talvez porque o espaço multidimensional e matematicamente possível é material e formalmente inconcebível. Devemos lidar com as leis da física para construir configurações plásticas que ativem os sentidos e ajam sobre o psiquismo sem apelar a reminiscências estéticas. O desafio do objeto seria, portanto, encontrar novos modos de criar e representar um espaço que descobrimos mediante o movimento. Como coloca El Lissitsky, a tarefa do objeto é justamente proporcionar-nos esse espaço, que chamaremos “da

²¹¹ EL LISSITSKY. “K. und Pangeometrie” (1925). In: EINSTEIN, C.; WESTHEIM, P. (ed.) *Europa Almanach* (1925), 1984, pp. 103-113.

experiência”, ou simplesmente *espaço*.²¹² Uma *visão* do espaço que também encontramos no cubismo e na escultura negra.

Confrontar a escultura africana com soluções da arte européia é para Einstein um modo de tornar visíveis recursos com os quais já estamos habituados (frontalidade, múltiplos pontos de vista, modelado). Tomado emprestado da perspectiva renascentista, o aspecto escultórico das soluções europeias resulta na organização das partes segundo um ponto de fuga, da ligação fictícia e do confronto de impossíveis. Discordância que faz o quadro funcionar, mas que, na escultura, apenas mostra seu caráter pictórico, sem oferecer uma *visão* do espaço.²¹³ Nas palavras de Einstein,

a escultura negra representa clara fixação pela *visão plástica pura*. Para olhos ingênuos, a escultura, cuja tarefa é restituir a tridimensionalidade, aparece como algo óbvio, pois ela trabalha a massa, propriamente definida pelas três dimensões. De saída essa tarefa revela-se difícil, quase insolúvel; basta pensar que se deve fornecer, por meio da forma, não um espaço qualquer, mas um espaço em três dimensões. Quando refletimos, somos tomados por emoção indescritível; essas três dimensões, que não se podem captar de um só lance, precisarão ser figuradas não por vaga sugestão óptica, mas, sobretudo, oferecendo expressão acabada e real.

(EINSTEIN, C. *Negerplastik* (1915), 2011, pp. 44-45. Grifo nosso.)

Por um lado, *Negerplastik* analisa a representação do espaço aproximando cubismo e escultura africana, liberando a obra de arte da imitação arbitrária, da falta de conceitos claros e da dependência para com o material e técnica empregados. Ao colocar lado a lado objetos de arte produzidos em tempos, espaços e tradições diferentes, destacando um mesmo posicionamento frente ao mundo da experiência, Einstein demonstra “conhecer como poucos o segredo da livre aproximação de analogias”.²¹⁴ Sinal de um alargamento do campo da tectônica, anteriormente restrito à arquitetura e outras artes figurativas, *Negerplastik* inclui tais características da construção. O próprio texto funciona como suporte de uma experiência de *forma*, um aspecto que preocupa Carl Einstein desde *Bebuquin*, e que se apresenta sob diversas formas em seus textos.

²¹² EL LISSITSKY. “K. und Pangeometrie” (1925). In: EINSTEIN, C.; WESTHEIM, P. (ed.) *Europa Almanach* (1925), 1984, pp. 103-113.

²¹³ “O quadro faz ver o movimento por sua discordância interna [...] Seu movimento é algo que se premedita entre as pernas, o tronco, os braços, a cabeça, em algum foco virtual, e somente, a seguir se evidencia em mudança de lugar.” (In: MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito* [1964], 2004, p. 41.)

²¹⁴ EINSTEIN, C. “Giorgio de Chirico”. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, vol. 61, 1928, p. 259.

Por outro, pelas referências ao pensamento alemão, sua compreensão da “experiência vivida” da arte se manifesta na tensão entre teoria e experiência da arte, no esforço de provocar alguma faísca entre ambas, de ordem semelhante à produzida pela obra no observador. Colocando em questão a suposta ruptura associada às vanguardas, não seria plausível pensar as múltiplas noções de espaço, e seus significados nas artes visuais e na arquitetura, desenvolvidos nos primeiros anos do século XX, em relação à fecundidade e densidade da discussão dos teóricos alemães e dos descobrimentos nas ciências? Como influenciaram as experiências com vidro, ferro e concreto armado na construção às investigações e teorizações sobre o espaço?