

Entre a arte e a ciência (por Roger Scruton)



“View of Beirut”, 1861, Edward Lear

Quando Mohamed Atta enfiou o vôo 11 da American Airlines na torre norte do World Trade Center, no dia 11 de setembro de 2001, deu expressão ao seu ressentimento para com tudo o que aquele prédio simbolizava: o triunfo do materialismo secular, o sucesso e a prosperidade da América, a tirania do mercado financeiro e a *hybris* da cidade moderna. Expressava também um antigo rancor para com o modernismo arquitetônico, rancor que já havia manifestado na sua dissertação de mestrado para a Faculdade de Arquitetura da Universidade de Hamburgo. O tema dessa dissertação foi a antiga cidade de Aleppo, danificada pela implacável perseguição movida pelo presidente sírio Hafiz al-Assad contra a Fraternidade Muçulmana e danificada ainda mais pelos arranha-céus que apagam os contornos das ruas antigas e se erguem bem acima dos dedos finos e implorantes das mesquitas. A sucata do modernismo representava, para Atta, um símbolo da impiedade do mundo moderno e do seu desprezo brutal pela cidade muçulmana.

As antigas cidades do Oriente Médio, captadas nos belos desenhos e aquarelas de Edward Lear, eram lugares onde comunidades muito unidas se abrigavam em torno das mesquitas e onde os minaretes tocavam o céu num gesto de oração contínua. Eram lugares de piedosa laboriosidade, e as suas vielas, pátios e bazares - o pano de fundo típico das narrativas árabes, das Mil e uma noites até os romances de Naguib Mahfouz - ocupam um lugar inamovível na memória dos muçulmanos, especialmente daqueles que, como Atta, se encontram flutuando entre estranhos nas ruínas de concreto da cidade ocidental.

Hoje, essas cidades antigas do Oriente Médio estão muito diferentes, com as mesquitas pateticamente esmagadas pelos arranha-céus gigantesco, os antigos pátios comprimidos entre prédios de apartamentos populares e as vielas rasgadas por avenidas. Apesar de as causas desse desastre social e estético serem muitas - uma delas a superpopulação, outra a corrupção e, no caso da Arábia Saudita, a especulação imobiliária da família Bin Laden -, não se pode negar que o modernismo arquitetônico tem a sua parcela de culpa. Foi o projeto insano de Le Corbusier para Argel que lançou a idéia de que as antigas cidades muçulmanas poderiam ser completamente remodeladas sem se levar em conta nenhuma das necessidades religiosas e sociais da população. Embora somente uma horripilante parte do projeto tenha sido construída, este é, no entanto, estudado assiduamente nas escolas de arquitetura como uma das grandes “soluções” para um problema que ninguém havia percebido antes de Le Corbusier.

O “problema” consistia em como encaixotar as pessoas numa cidade e depois permitir que elas se movessem livremente por ela. A solução do arquiteto foi construir pistas elevadas para carros enquanto a população se amontoava em blocos de apartamento debaixo delas. Casas e vielas antigas deviam ser demolidas e edifícios comerciais gigantesco deviam ser construídos à beira-mar, reduzindo a nada mesquitas e igrejas. O prefeito da cidade, eleito pelos moradores, opôs-se a esses planos, o que levou Le Corbusier a aproximar-se do governador não-eleito da província (um francês)

para pedir-lhe que passasse por cima do prefeito. “O projeto deve prevalecer”, escreveu. “É o plano que está certo. Ele proclama realidades indubitáveis”. E ainda em 1941, como líder da Comissão Nacional de Construção Civil do governo de Vichy, insistia em classificar os seus planos para Argel como prioridade máxima.

Nunca ocorreu a Le Corbusier que a natureza congestionada de uma cidade muçulmana é o subproduto natural de um modo de vida. Pátios e vielas exprimem a própria alma dessa comunidade - uma comunidade que pára cinco vezes ao dia para rezar, que se define a si própria pela obediência e pela submissão e que se refugia na família sempre que as coisas se complicam. São justamente as avenidas e os edifícios que matam a cidade muçulmana e enviam os seus filhos para o estrangeiro, cheios de ódio e sede de vingança - como Atta - contra o modernismo que os desenraizou.

* * *

Quando a cidade de Nova York, na esteira do terrível crime de Atta, começou a pensar na reconstrução do *ground zero*, não faltaram sugestões sobre o que se deveria fazer. A minha preferida era o projeto de Alexander Stoddart e outros, proposto nas páginas do *City Journal*. Este projeto envolvia um retorno à escala e à densidade da parte mais antiga do baixo West Side, e a restauração de um bairro de finalidade mista, residencial e comercial; o principal espaço público seria a rua, ao invés dos assépticos parques e praças. O antigo calor e aconchego dos bairros de Nova York voltariam a instalar-se por meio do frutífero entrelaçamento do trabalho com a residência e o lazer.

Projetos como esse, porém, não atraem a atenção das autoridades municipais, uma vez que quase todas procuram símbolos que mostrem quão esclarecidas são, e a maioria delas engoliu a doutrina de que a arquitetura é uma arte que deve ter como meta a sua própria vanguarda. Cidades que contam com corporações de alto nível profissional e financeiro para financiar os seus projetos, confiam-nos a um grupo cada vez menor de arquitetos-superstars escolhidos em função da sua capacidade de chocar o gosto dos cidadãos comuns com edifícios que se tornam *causes célebres* por recusarem ostensivamente qualquer integração com a vizinhança.

A maioria desses arquitetos-superstars - Daniel Libeskind, Frank Gehry, Richard Rogers, Norman Foster, Peter Eisenman, Rem Koolhaas - adquiriu todo um repertório de blabláblá pretensioso para mostrar claramente a sua genialidade àqueles que, de outra maneira, não o perceberiam. Ao gastar o dinheiro que pertence a eleitores ou acionistas, as pessoas deixam-se facilmente convencer por esse jargão, pois estimula a sua vaidade levando-as a acreditar que investem numa obra-prima original e revolucionária. Não surpreende, pois, que o prefeito Michael Bloomberg, o então governador George Pataki e o arrendatário Larry Silverstein tenham sido atraídos pelo projeto de Daniel Libeskind, que consistia em substituir as torres do World Trade Center por um fantástico conjunto de caixas de vidro assimétricas, uma delas dotada de uma sinuosa “Torre da Liberdade” que atingiria exatamente 1776 pés quando se acrescentasse no seu topo uma antena de rádio, também esta deslocada com relação ao centro do edifício.

Libeskind, o arquiteto do Museu Judaico de Berlim, é conhecido por projetar edifícios que são esculturas expressionistas, construídos para desafiar a gravidade, a estabilidade e a comunidade, e que envolvem custos enormes e geralmente imprevisíveis na sua construção. Foi este último fator que persuadiu Bloomberg, Pataki e Silverstein a confiar o projeto a Skidmore, Owings e Merrill, na

intenção de torná-lo econômica e estruturalmente viável. Foi o que a empresa fez, descartando pura e simplesmente os planos de Libeskind e recomeçando do zero, a fim de produzir uma tediosa fileira de torres sem beleza alguma, alinhadas ao redor de um espaço aberto sem propósito nenhum – a velha solução da Bauhaus, que tem desagradado a todos em todo o mundo, de Vladivostok a Los Angeles, da Cidade do Cabo a Aberdeen.

Libeskind é um dos alvos de John Silber em *Architecture of the Absurd* (“Arquitetura do absurdo”), um franco ataque aos arquitetos-superstars e aos seus projetos dispendiosos e auto-afirmativos ^[1]. Silber é reconhecidamente uma autoridade na moral e na filosofia da religião de Kant, e também um acadêmico que, sem nunca esconder a sua opinião de ninguém que lhe cruzasse o caminho, pôs a Universidade de Boston entre as melhores do país durante a sua administração. Além disso, é filho de um arquiteto e passou muitos dos seus anos de formação no escritório do pai, aprendendo as técnicas de um ofício que nunca viria a praticar. Aposentado, retorna agora a esse seu interesse juvenil e produz uma argumentação vivaz e convincente contra o culto do “gênio”, que teria exercido uma influência perniciosa sobre a arquitetura moderna.

A arquitetura, segundo Silber, não é uma arte “privada” como a poesia, a pintura e a música, cujas inovações podem ser oferecidas aos “iniciados” sem maltratar o gosto e as expectativas de nós outros. É uma realização pública, com um impacto inevitável sobre todos os que fazem uso da cidade e das suas ruas. Deve satisfazer o cliente, mas igualmente o público, que só deseja uma arquitetura que combine bem com as redondezas. Silber não é avesso ao modernismo e faz elogios (bem mais ardentes do que eu jamais me animaria a fazer) ao festejado edifício Seagram, de Mies van der Rohe, que se tornou o modelo de todos os prédios de escritório de vidros escuros encontrados em qualquer lugar da Europa e da América. O seu verdadeiro alvo é a egolatria, especialmente a egolatria que busca a originalidade em detrimento da harmonia e lança toda a humildade aos quatro ventos em nome da necessidade urgente de “aparecer”. Foi isso, pensa Silber, que culminou no culto ao gênio – um culto que pode ter sido importante na revitalização de artes como a poesia, a pintura e a música, mas que não tem cabimento na arquitetura.

Sim, não há dúvida de que há arquitetos que são geniais: Michelangelo, Palladio e mesmo Frank Lloyd Wright. Mas uma cidade não é obra de gênios. É obra de humildes artesãos e efeito colateral do seu contínuo diálogo consigo mesma. É um tecido em constante crescimento, remendado e costurado à medida que os nossos costumes mudam, de modo que a ordem surge pela “mão invisível” dos desejos que as pessoas têm de se relacionarem com os seus vizinhos. É isso o que produz cidades como Veneza e Paris, onde mesmo os mais grandiosos monumentos – San Marco, Notre Dame, a praça Vendôme, a Scuola di San Rocco – confortam os olhos e irradiam um sentido de pertença. No passado, os gênios faziam o máximo para que houvesse harmonia entre o seu projeto e a rua, o céu e o espaço público – como Michelangelo em São Pedro -, ou criavam, como fez Palladio, todo um vocabulário que fosse a língua franca de uma cidade em que todos pudessem sentir-se em casa.

Em contrapartida, a nova arquitetura do absurdo, exemplificada pelo insanamente dispendioso e bombástico Museu Guggenheim de Gehry em Bilbao, é projetada para desafiar a ordem dos arredores, para destacar-se como a obra de um artista inspirado que não constrói para as pessoas, mas “esculpe o espaço” em função das suas próprias finalidades expressivas. Silber não esconde a sua ira perante esse tipo de presunção e usa palavras duras e impactantes para falar do Stata Center

do MIT projetado por Gehry, um edifício que, precisamente por pretender ridicularizar os velhos conceitos de paredes e janelas, já está cheio de vazamentos e rachaduras nas junções. A denúncia feroz de Silber detalha todas as deficiências do prédio, incluídos os custos muito maiores do que o orçamento inicial e os gastos necessários para a manutenção.

Mas a crítica mais forte é, de longe, a que evoca a figura de Le Corbusier – que, como Gehry, tinha a mesma concepção apriorística da construção e também se via a si próprio como um gênio revolucionário. Uma vez que o Stata Center devia abrigar todos os pesquisadores altamente qualificados que o MIT vai colecionando, Gehry decidiu projetar um interior que os encorajasse a interagir, a compartilhar idéias, a amplificar a criatividade mútua, permitindo-lhes passar as idéias de sala em sala como se fossem bolas de futebol. Livrou-se assim das paredes internas, tornou transparentes todas as divisões e expôs tudo em espaços abertos, desagradáveis e vazios por causa das cores infantis de supermercado que gritam pelos corredores abertos. Esse tipo de apriorismo da parte de um arquiteto que jamais se deu ao trabalho de observar outros membros da sua espécie, lembra os projetos de Le Corbusier para um hospital em Veneza, no qual não devia haver janelas e todas as portas se abririam para dentro, o que fomentaria a absoluta tranqüilidade de que nasce (segundo o arquiteto) a convalescença. Na vida real, porém, pesquisadores precisam de paredes, privacidade e solidão, se queremos que algum dia produzam idéias que possam passar para os seus colegas, assim como os doentes precisam de luz, ar e contato com a vida exterior, se queremos que melhorem.

São convincentes as críticas que Silber faz a Gehry e Libeskind, e ainda mais a sua rejeição absoluta de Josep Lluís Sert, ex-decano da Harvard Design School, clone de Walter Gropius e seguidor de Le Corbusier, que atulhou Boston e Cambridge dos seus grotescos e desagradáveis monumentos a si mesmo e destruiu a Universidade de Boston com a repulsiva torre da Faculdade de Direito. O que, diga-se de passagem, me levou a perguntar por que Silber não a mandou demolir quando foi reitor de Boston, pois, embora a demolição de um edifício modernista seja cara, os gastos logo se recuperam com os reduzidos custos de manutenção de um edifício tradicional edificado em sua substituição. Por animador que seja o livro de Silber, mais animadora e ainda mais necessária para o ambiente cultural dos Estados Unidos de hoje seria a visão de uma “obra-prima” modernista sendo demolida impunemente – e não é que o reitor Silber alguma vez tenha deixado de fazer alguma coisa por saber que encontraria oposição. Hoje, há poucas pessoas que teriam a coragem de fazer aquilo de que o futuro da Universidade de Boston tanto precisa: eliminar do seu pequeno câmpus qualquer traço de Sert, de modo que a Faculdade de Direito possa abrigar-se num prédio realmente conforme com a lei.

Os desastres que Silber relata aconteceram em parte porque, como ele aponta, a educação disciplinada que seu pai lhe exigiu foi deliberadamente destruída. Poucas escolas de arquitetura ensinam hoje os seus alunos a desenhar paisagens urbanas, fachadas ou figuras humanas; poucas ensinam os alunos a criar composições valendo-se das regras clássicas ou desenhar fenômenos profundamente significativos e transitórios, como a incidência da luz num capitel coríntio – técnicas necessárias que treinam a mão e o olho e que ensinam os arquitetos a prestar atenção em algo mais interessante que eles próprios. A Engenharia e o desenho técnico tomaram o lugar de tudo isso, e o resto não passa de *hype* – blablablá desconstrucionista projetado para vender qualquer tipo de escultura espacial que você seja capaz de inventar.

Mas qual seria a alternativa? Nathan Glazer afirma no seu livro *From a Cause to a Style* que as limitações da arquitetura moderna tornam quase impossível para os arquitetos comportar-se como os seus predecessores, que adornavam edifícios com alguma reminiscência eclética do estilo gótico ou clássico, revestiam estruturas de ferro com pedras talhadas e coroavam as fachadas com uma cornija vignelesca em zinco ^[2]. O que antes era uma solução barata para a demanda pública por ornamento e ordem tornou-se de um custo proibitivo. As maneiras antigas de construir já não são financeiramente viáveis agora que o espaço é limitado, a mão-de-obra especializada é rara e a engenharia de proporções elefantinas é tecnicamente possível e relativamente barata.

Glazer é um sociólogo que dedicou à arquitetura e aos seus efeitos sociais uma atenção considerável ao longo dos anos; o seu livro reúne ensaios bem escritos que relatam a sua desilusão crescente com os estilos e arquétipos modernistas. Como muitos socialistas bem-intencionados (coisa que ele era na época), Glazer em princípio foi um entusiasta da mentalidade planificadora que fincou raízes na Grã-Bretanha do pós-guerra e que procurou varrer os cortiços superlotados e insalubres, substituindo-os por torres higiênicas cercadas de espaços onde a população pudesse desfrutar de luz e ar. Essa receita para melhorar a situação da classe trabalhadora das cidades foi mais influenciada por Gropius e a Bauhaus do que por Le Corbusier. Coincidia com o programa socialista, segundo o qual a habitação era responsabilidade do Estado, todos os arquitetos da época tendiam a endossá-la, e parecia oferecer vantagens insuperáveis em comparação com a receita antiga – que em todo o caso era antes um subproduto da liberdade do que uma escolha consciente -, segundo a qual as casas deviam ficar uma ao lado da outra ao longo da mesma rua.

Contudo, Glazer chama a atenção para o fato de a principal oposição ao projeto modernista de habitação não ter vindo dos críticos, mas das próprias pessoas a que esses projetos eram destinados. Para a surpresa dos planejadores, a população resistiu à tentativa de demolir as suas ruas e de eliminar as doenças familiares e domesticadas que grassavam nos seus quintais atulhados. As pessoas não gostavam nada de viver dependuradas no ar, nem de olhar por uma janela e não ver coisa alguma; queriam a vida da rua, queriam sentir a vida ao seu redor e ao mesmo tempo saber que podiam trancá-la do lado de fora ou deixá-la entrar conforme quisessem. Queriam ter os vizinhos ao lado, não acima ou abaixo. E a maioria delas queria uma casa própria, não uma que fosse propriedade da prefeitura e que depois não pudesse ser transmitida como herança para os filhos. A tentativa de “bauhausizar” a classe operária foi, portanto, rejeitada pelos próprios operários, que nesse caso como em tantos outros se recusaram a fazer o que os socialistas lhes ordenavam até serem coagidos a fazê-lo pelo Estado.

Assim como Silber, Glazer tem um resto de simpatia pelo modernismo, apesar de, também como Silber, reconhecer que os arquitetos se tornaram individualistas, excêntricos e auto-referentes por causa da suposta competência que o modernismo lhes confere. Os arquitetos-superstars não agradam mais a um que ao outro, e Glazer tem sábias palavras sobre o estrago que o egoísmo arquitetônico é capaz de fazer no entramado de uma cidade, particularmente nos monumentos públicos, em que a população deseja enxergar o “nós” e não o “eu”. Apesar de simpatizar com as abrangentes críticas que o Príncipe de Gales ^[3] tem feito aos últimos cinquenta anos de urbanização, Glazer reluta em defender o tipo de retorno aos princípios clássicos proposto por Leon Krier, arquiteto do Príncipe em Poundbury ^[4]. Glazer procura entender o descontentamento público com os edifícios modernistas, freqüentemente vistos como ofensas à cidade. A alternativa, diz ele, não é nem Levittown ^[5] nem Poundbury, mas algo que ainda está por surgir, não se sabe como, da

crescente percepção pública de que nem tudo está bem nas nossas cidades e de que muito daquilo que perdemos era melhor.

É aqui que entra Nikos Salingaros ^[6]. A arquitetura, afirma ele, é governada por princípios universais e intuitivos exemplificados em todos os estilos bem-sucedidos e em todas as civilizações que deixaram a sua existência plasmada em construções. A própria vida segue esses princípios e controla o processo que, num organismo complexo, liga uma parte a outra e cada parte com o todo. Reconhecemos intuitivamente a autoridade desses princípios porque correspondem aos nossos processos vitais internos; sentimo-nos à vontade em edifícios que os seguem e desconfortáveis em edifícios que não o fazem. Os contornos, as escalas, os materiais e as superfícies uniformes dos prédios modernos desprezam deliberadamente esses princípios, o que basta para explicar os sentimentos de hostilidade que provocam. A solução não está em retornar aos estilos clássicos (embora Salingaros, ao contrário da maioria dos críticos de arquitetura, não tenha uma aversão puritana a isso); está em retornar aos primeiros princípios e construir dentro dos seus limites, como o fez Gaudí em Barcelona.

Salingaros não é o primeiro a acreditar que os princípios arquitetônicos podem ser expressos com um rigor quase matemático. Neste sentido, reconhece explicitamente a sua dívida para com Christopher Alexander, arquiteto e teórico austríaco naturalizado inglês que hoje leciona em Berkeley e há décadas tem proposto consistentemente a mesma idéia central. Há um modo atemporal de construir, diz ele. Tem milhares de anos e continua a ser hoje o mesmo do passado. Os grandes edifícios tradicionais do passado, os vilarejos, as tendas e os templos em que as pessoas se sentem em casa sempre foram feitos por indivíduos que estavam muito próximos do núcleo central desse modo de construção. Quando não é seguido, torna-se impossível construir edifícios ou cidades espetaculares, lugares belos, lugares onde uma pessoa pode sentir-se ela mesma, pode sentir-se viva. E, como veremos, esse caminho conduz quem quer que queira segui-lo a construções cuja forma é tão antiga como a das árvores e das montanhas, como a forma dos nossos rostos.

Alexander apóia essa tese de vastas repercussões (proposta em *The Timeless Way of Building* ^[7]) numa espécie de gramática gerativa das formas arquitetônicas. Lança mão de um conjunto de regras que, se forem postas em prática pelo arquiteto, produzem resultados capazes de ser entendidos pelo usuário normal dessa construção, o qual reconstrói inconscientemente o processo que lhe deu origem.

Salingaros, por sua vez, é professor de Física Matemática na Universidade do Texas em San Antonio. É também um intelectual consciencioso e preocupado com a sociedade, e pensa que os erros encerrados no vernáculo modernista representam uma séria ameaça à possibilidade de habitar nas nossas cidades. Por toda a parte do mundo moderno (e não por último em San Antonio) podemos encontrar evidências disso: com exceção das cidades unificadas pelo emaranhado das suas ruas e quarteirões ancestrais, como as italianas e francesas, ou daquelas que não se desintegram graças a essa espécie de entusiasmo centrípeto que cria o núcleo fervente de São Francisco e Nova York, as cidades vêm-se tornando cada vez mais alheias aos seus moradores, que vêm fugindo delas aos magotes. Ora, desde sempre a cidade é o centro da vida social e criativa, e se fugimos dela acabamos por refugiar-nos numa solidão estéril, como a descrita por James Howard Kunstler (*The Geography of Nowhere*, 1993 ^[8])

e Robert Putnam (*Bowling Alone*, 2000 ^[9]). Para Salingaros, portanto, nenhuma causa é mais

importante que o retorno à ordem natural da arquitetura, que permitirá que voltemos a sentir-nos em casa em um ambiente urbano.

O segredo dessa ordem natural encontra-se no conceito de *escala*. Os edifícios bem realizados não tiveram o seu tamanho e a sua forma escolhidos, por assim dizer, numa só penada, como se tivessem sido moldados previamente em fôrmas – embora seja precisamente isso o que acontece no caso dos monstros de concreto armado que assolam as nossas cidades. Os edifícios bem realizados *atingem* o seu tamanho e a sua forma, afirma Salingeros, através de uma hierarquia de escalas que nos permite “ler” as suas dimensões maiores como amplificações das menores. O arquiteto ascende da escala menor à maior por meio da repetida aplicação de uma “regra escalar” que exige que a passagem de um nível para o imediatamente superior se faça através da multiplicação por uma constante.

A escolha dessa constante não é arbitrária, porque a própria vida parece favorecer – nas estruturas fractais dos flocos de neve e dos cristais, nas camadas sobrepostas de tecidos das folhas ou de células – um número em torno de três. É a “regra do um terço” que, segundo Salingeros, foi aplicada pelos grandes arquitetos ao longo da história – por exemplo, ao estabelecer que a largura de uma janela deveria corresponder a um terço da largura da parede em que essa janela se encontra. No fim, por razões em parte matemáticas e em parte intuitivas, Salingeros opta pela constante *e* (aproximadamente 2,7) como apropriada para produzir uma ordem inteligível em qualquer edificação, permitindo que os todos maiores sejam compreendidos como expressão natural da ordem contida nas suas partes. Qualquer número menor do que esse produziria uma superfície tensa e congestionada, em que não se consegue distinguir claramente as ordens maiores das menores; e qualquer número muito maior do que esse produziria vastos vazios, como os que observamos nas lisas muralhas de vidro que são o pano de fundo cada vez mais habitual da vida urbana.

Salingeros desenvolve essa idéia, e muitas outras, de maneira instigante, argumentando por exemplo que o modernismo já começou errado ao aplicar a famosa rejeição dos ornamentos por Adolf Loos; essa rejeição deixou sem definir o ponto mais baixo da hierarquia escalar, de modo que os níveis superiores ficaram soltos e flutuantes. Também o uso de materiais pré-formatados ou polidos, que não possuem uma estrutura interna fractal, é em ampla medida responsável pela ausência de vida dos edifícios modernos, cujas superfícies carecem daquelas texturas que percebemos na pele, na casca das árvores ou nos paredões de rocha, texturas que se prestam a ser analisadas de acordo com a progressão escalar. De maneira similar, os limites finos que definem os edifícios modernos – pontas de vigas de aço, troncos abruptos de pilotis, encaixes metálicos de janelas que não podem ser abertas ou beiradas invisíveis de portas giratórias –, contribuem todos para deixar os limites indistintos, artificiais e inflexíveis, além de caros e geralmente fabricados fora do local de construção, sem referência às condições e irregularidades locais (a noção de “limites grossos x limites finos” é de Alexander, a quem Salingeros remete generosamente em todo o livro).

Salingeros vale-se da ciência cognitiva e da psicologia evolutiva a fim de mostrar que os modos tradicionais de construção obedecem a leis impostas pelas nossas faculdades cognitivas. A arquitetura sem detalhes significativos ou texturas granulares provoca um estranhamento em nós porque frustra as capacidades visuais e cognitivas com que exploramos o nosso ambiente. Ao mesmo tempo, tal como Alexander, Salingeros considera que as suas teorias revelam analogias profundas e perceptíveis entre arquitetura e vida. Muitas das maneiras pelas quais as células arquitetônicas se

desdobram em edifícios imitam as formas de crescimento das plantas e dos animais; e ao tentar estabelecer uma teoria geral desse tipo de desdobramento, Salingaros retoma um tema que o Príncipe de Gales já havia abordado nos seus escritos.

Numa série de ensaios eruditos e tocantes ao mesmo tempo (*Anti-architecture and Deconstruction*), Salingaros e vários colegas próximos defendem uma compreensão da arquitetura como pano de fundo da comunidade humana, como a preparação do local onde moramos ^[10]. Salingaros atribui o modernismo radical dos arquitetos-superstars menos ao egoísmo que a um desejo niilista de negar o caráter gregário das comunidades e de infestar o nosso entorno com objetos que nos impedem de ter conforto. Para ele, o problema não está no culto ao gênio, mas sim no espírito desconstrucionista que se espalhou pelo mundo intelectual como um vírus que desfaz todas as maneiras normais de pensar. Arquitetos como Gehry e Libeskind não constroem *para* a cidade, mas *contra* ela - e o mesmo vale para os arquitetos-superstars desde o momento em que Piano e Rogers desferiram o golpe decisivo contra Paris com o Centro Pompidou. Num vívido ensaio sobre Libeskind, Salingaros vai ainda mais longe e diagnostica a desordem entrópica dos projetos de Libeskind como “geometria da morte”: quando aparecem nas nossas cidades, fazem-no como uma espécie de maldição, como estruturas vampírescas que se alimentam da vida do seu entorno.

É impossível resumir num espaço pequeno todos os argumentos que Salingaros aduz para mostrar o que houve de errado e como deve ser retificado. Nem sempre o autor convence - há nele um quê de apriorismo só redimido parcialmente pelo fato de reconhecer que as suas teorias devem fundamentar-se na nossa intuição visual, não em provas matemáticas. No entanto, nenhum leitor de *A Theory of Architecture* conseguirá ignorar a seriedade de tom e a profundidade de observação plasmadas no texto, nem deixará de apreciar os muitos *insights* tanto sobre a beleza dos antigos estilos populares como sobre o vazio ofensivo do estilo modernista.

É um sintoma da desesperadora situação do nosso ensino de arquitetura que esse livro e a compilação de ensaios só possam ser encontrados graças a uma obscura editora alemã (distribuída pela ISI), ao passo que os escritos de Le Corbusier e Sigfried Giedion são publicados por editoras universitárias e considerados de leitura obrigatória em praticamente todos os cursos de arquitetura de todas as faculdades. Um dia, Salingaros talvez venha a tornar-se leitura obrigatória dos arquitetos. Se isso acontecer, pode ser que surja uma nova “ortodoxia”, uma ortodoxia na qual a humildade, a ordem e a preocupação social - as virtudes expurgadas dessa disciplina pelos arquitetos-superstars - venham a ser norma. E é possível que, quando isso acontecer, não precisemos de um John Silber para ordenar a demolição de todos e cada um dos prédios de Sert.

Notas

^[1] John Silber, *Architecture of the Absurd. How “Genius” Disfigured a Practical Art*. Quantuck Lane, 2007, 128 págs.

^[2] Nathan Glazer, *From a Cause to a Style: Modernist Architecture’s Encounter with the American City*. Prince-ton: Princeton University Press, 2007, 310 págs.

^[3] Charles, filho de Elizabeth II, publicou um livro e fez um documentário chamados *A Vision for Britain*, em que advoga por um urbanismo tradicional, pela retomada de uma escala mais humana

nos edifícios e pela restauração das construções históricas, integradas ao desenvolvimento urbano. Segue em geral as idéias de Christopher Alexander e Leon Krier (N. do T.).

^[4] Poundbury é um vilarejo experimental criado nos arredores de Dorchester com base nas idéias urbanísticas do Príncipe Charles (N. do T.).

^[5] Levittown é um subúrbio de Nova York, o primeiro inteiramente planejado nos EUA, que serviu de modelo para bairros posteriores desse tipo. Muitas das características das casas particulares modernas surgiram ali (N. do T.).

^[6] Nikos Salingaros, *A Theory of Architecture*. ISI Books, 2007, 278 págs.

^[7] Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, 1979, 552 págs. (N. do T.).

^[8] James Howard Kunstler, *The Geography of Nowhere: The Rise and Decline of America's Man-Made Landscape*. Free Press, 1993, 304 págs. (N. do T.).

^[9] Robert Putnam, *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Simon & Schuster, 2000, 544 págs. (N. do T.).

^[10] Nikos A. Salingaros, *Anti-architecture and Deconstruction*. ISI Books, 2007, 210 págs. (N. do T.).

Artigo traduzido da revista The New Criterion, vol. 26, fevereiro de 2008, página 4. Copyright © Roger Scruton, 2008. Todos os direitos desta tradução reservados a Dicta&Contradicta.

Roger Scruton, PhD em Filosofia por Cambridge com uma tese sobre Estética, interessa-se especialmente por arquitetura. Atualmente, leciona Filosofia no Institute for the Psychological Sciences, tanto em Washington como em Oxford. Além de colaborar com diversas revistas, publicou recentemente, entre outros, os livros *A Political Philosophy* (Continuum Books, 2006), *The West and the Rest* (ISI Books, 2001), *Culture Counts: Faith and Healing in a World Besieged* (Encounter Books 2007) e a terceira edição de *A Dictionary of Political Thought* (Palgrave Macmillan, 2007).

Tradução de Cristian Clemente, licenciado em Letras pela FFLCH-USP.

Publicado originalmente no [site da Revista Dicta&Contradicta](#).

[Resgatando a imaginação](#)

Quando ouvimos dizer que alguém “deu asas à imaginação” ou que possui a imaginação fértil, costumamos pensar, no mínimo, em fugas momentâneas da realidade e, no máximo, em pessoas indisciplinadas para o trato com os problemas da vida real. A aproximação da imaginação com a fuga da realidade não é coisa nova, tem origem no nascimento das ciências modernas, ganhando especial

destaque com a obra de René Descartes, que buscou dar uma base filosófica sólida para as ciências exatas, banindo a imaginação para o campo das ideias obscuras e confusas, isto é, do erro.

A criação de campos estanques separando o pensamento científico e a imaginação fez, no século 20, com que esta fosse explorada em especial pela publicidade e pelo cinema, como válvula de escape para uma vida cada vez menos provida de sentido e na qual as ocupações cotidianas foram se tornando cada vez menos toleráveis para grande parcela da população. Enquanto boa parte das ocupações profissionais entrava no registro da racionalidade burocrática, da rotina e do tédio, os filmes, novelas e peças publicitárias convidam a escapar para um mundo onde tudo é possível, onde um dia nunca é igual ao outro e onde grandes aventuras sucedem umas às outras. Assim, existiria como que uma passagem que levaria do mundo real para o mundo imaginário e que se abriria nos cada vez mais raros momentos de lazer.

Nesse mundo imaginário produzido pelo cinema e pela publicidade, a tônica recai sobre o sentimento e as emoções: quanto mais intensos, melhor. Os objetivos são, sobretudo, a produção de sensações de euforia e de melancolia induzida, como numa montanha russa de emoções.

Essa visão ainda muito disseminada a respeito da imaginação deixa de lado um fato importante: a imaginação (entendida como a capacidade de pensar por imagens) é o primeiro recurso pelo qual tomamos contato com a totalidade do mundo para além dos nossos sentidos, o que nos permite ir além do universo vivido por um animal irracional. Podemos dizer então que a racionalidade é um recorte feito sobre um mundo de imagens, selecionando algumas e excluindo outras.

Desse modo, todas as organizações sociais que já passaram pela face da terra tiveram seu fundamento e sua base organizacional em uma ordem de imagens do mundo, por meio da qual os conhecimentos adquiridos pela experiência humana assumiam um sentido para além do imediato e, por isso, comunicável de uma geração para a outra. Foi assim que surgiram as grandes narrativas mitológicas, que durante tantos anos atribuíram sentido à existência dos indivíduos.

Como depósitos privilegiados da cultura imaginativa da humanidade podemos apontar as artes e a literatura, que contribuem tanto para a compreensão científica do mundo, como também para a própria atribuição de sentido às nossas vidas. A partir dessa tomada de consciência, percebemos a dimensão do erro de atribuir à imaginação o papel de mera válvula de escape para a rotina cotidiana. Todos somos chamados a fazer uso da nossa imaginação, até mesmo nas tarefas mais corriqueiras, e desse uso depende o modo como encaramos a vida e suas perspectivas. Se a imaginação fica confinada à hora da novela ou do seriado, a opção que fazemos é de esvaziar nossa vida real de sentido, relegando este último para sonhos e devaneios.

Para quem se interessar por um aprofundamento neste assunto instigante, fica o convite para a inscrição no II Seminário do Instituto de Formação e Educação (IFE) em parceria com a Academia Campinense de Letras (ACL), com o título “Por que a Imaginação Importa?”, que se realizará no dia 8 de novembro próximo, a partir das 14 horas, na sede da ACL, com entrada franca (inscrições pelo site www.ifecampinas.org.br).

Fabio Florence é advogado, professor de filosofia e gestor do núcleo de história do IFE Campinas (florenceunicamp@gmail.com)

Tags: Arquitetura, Artes, Ciência, Modernidade, Urbanismo,

Fonte: IFE Campinas. Disponível em: <http://ife.org.br/entre-a-arte-e-a-ciencia-por-roger-scruton/>