

## UTOPIAS NEGATIVAS: ARQUITETURA E TEORIA CRÍTICA

Silke Kapp\*

Contar histórias não é coisa das mais usuais no procedimento acadêmico, pois por vezes teme-se que a imaginação venha a usurpar o lugar de uma compreensão do mundo tida como objetiva. Ainda assim, começarei por uma história (ou uma *estória*, se se quiser) para introduzir o tema das utopias arquitetônicas negativas, que se tornou chave para a compreensão de uma parte relevante da arquitetura contemporânea. O caminho de interpretação aqui escolhido para isso apóia-se na chamada 'Teoria Crítica' dos pensadores da Escola de Frankfurt, em especial na *Teoria Estética* de Theodor W. Adorno.

### DA TORRE DE BABEL E DO SONHO DE ADONIRÃO

*Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Senaar uma planície onde se estabeleceram. E disseram uns aos outros: "Vamos, façamos tijolos e cozâmo-los no fogo." Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em lugar de argamassa. Depois disseram: "Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos pela face de toda a terra". Mas o Senhor desceu para ver a cidade e a torre que construíam os filhos dos homens. "Eis que são um só povo, disse ele, e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executarem todos os seus empreendimentos. Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem, de sorte que já não se compreendam um ao outro." Foi dali que o Senhor os dispersou pela face de toda a terra, e cessaram a construção da cidade. (Bíblia Sagrada, 1978, p.57)*

\* Arquiteta, Mestre e Doutora em Filosofia pela FAFICH-UFMG; Professora adjunta do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC-MG; Professora visitante na Escola de Arquitetura da UFMG; Professora responsável nas Faculdades Metodistas Izabela Hendrix. Leciona Projeto Arquitetônico I, Projeto Arquitetônico XVIII (Trabalho de Graduação), Arquitetura de Interiores, Detalhes Arquitetônicos e Teoria da Arquitetura.

A Torre de Babel talvez tenha sido a primeira utopia arquitetônica. O experimento com um novo material construtivo — o tijolo de barro cozido — contribuiu para que certos homens adquirissem uma confiança inédita em si mesmos e engendassem o projeto de um novo estado de coisas. A cidade e a torre representavam uma união, um remédio contra a dispersão. Mas, mesmo que essa não fosse sua intenção primordial, tratava-se também de uma insurgência contra o poder divino que até então havia sido a única possibilidade de engendramento dessa união. Do ponto de vista divino, a celebração e a coesão autônoma dos homens não deveria ter êxito, pois, ainda que a torre não fosse um mal em si, as conseqüências poderiam ser nefastas: desobediência, presunção, vaidade, arrogância. Para que a lição ficasse clara, o Senhor puniu-os justamente com a dispersão e o desentendimento contra os quais a cidade-torre seria erguida, e ela acaba recebendo o nome de seu próprio malogro ou do grunhido dos que não se entendem. No fundo, a primeira utopia arquitetônica foi combatida como se combatem os rebeldes ou amotinados.

Mas a perda da linguagem e da causa comuns não impediu que os construtores de Babel tivessem muitos descendentes. Alguns deles carregaram consigo o projeto; não como algo que pudesse ser realizado, mas como um desejo longínquo, como nostalgia de uma arquitetura de funções realmente essenciais. E um desses descendentes é Adonirão, o mestre de obras do Rei Salomão, cujo templo constitui a segunda empreitada arquitetônica da qual fala a Bíblia.

O Templo do Rei Salomão não é, como a Torre de Babel, um projeto de contração ou uma insurgência contra o poder divino. Pelo contrário, ele é construído a mando de Deus e segundo suas detalhadíssimas instruções, deixando pouco lugar para as pretensões humanas. Por isso, e talvez tendo acumulado a amargura das gerações que sucederam os construtores de Babel, o mestre Adonirão sente ódio de tudo o que é divino. Ele cumpre as ordens do seu rei, mas o faz com profundo desprezo, pois nada nesse templo se assemelha à arquitetura que almeja. Conta-se que certa vez Adonirão teria dito ao seu discípulo Benoni:

*Tu sabes o que realmente merece ser chamado de monumento? Tu conheces as pirâmides? Elas perdurarão até o dia em que a cordilheira Caf, que circunda o mundo, desaparecer estrondosamente no abismo. Não foram os filhos de Adão que a ergueram! (...) Escuta, a duas milhas daqui, subindo o rio Quidron, existe uma rocha de seiscentas braças na diagonal. Dá-me cem mil oficiais, munidos de martelo e cinzel, e eu cortarei nesse bloco colossal a cabeça de uma esfinge horrenda, que sorrirá e lançará um olhar triunfante aos céus. Se então Jeová olhá-la lá das nuvens, ficará pasmo de tanto horror. Vê, eis o que chamo de monumento! (Nerval, 1970, p.508)*

Adonirão quer a *inversão* da idéia de templo: um monumento que injuria o poder supremo em lugar de glorificá-lo. À diferença dos construtores de Babel, que imaginaram uma cidade para os homens mas não necessariamente ofensiva a Deus, Adonirão busca a ofensa, mas não imagina nada de específico para os homens. O seu discípulo, pouco convencido pelas heresias do mestre, lhe responde: "O seu espírito sempre sonha com o impossível". E Adonirão, resignado e sabendo que nada trará de volta a idade de ouro das construções colossais, acaba concordando: "Nascemos tarde demais; o mundo está velho e a velhice é decadente — você tem razão!" (Nerval, 1970, p.508)

### DE UTOPIA E ARQUITETURA

A nostalgia e a impotência de Adonirão soam familiares. Embora não vejamos necessariamente as pirâmides egípcias como a "verdadeira arquitetura", o juízo que Adonirão faz do templo de seu rei cabe à maior parte da produção atual: uma arquitetura fraca, muito aquém daquela que poderia ser. A fraqueza do templo está ligada ao fato de ele não ser mais do que representação e afirmação de uma ordem que já está instaurada de qualquer modo. O templo salomônico é uma redundância, uma perífrase do *status quo* que não abala a estrutura da sociedade que o constrói. Com ou sem templo, Salomão é rei e Deus é deus, e qualquer insatisfação relacionada a esse estado de coisas é mais camuflada do que solucionada pela gloriosa construção.

Tanto a Torre de Babel quanto a esfinge gigantesca de Adonirão contrastam com o templo sob esse aspecto: nenhuma delas é meramente afirmativa; ambas têm um caráter utópico. Porém elas perturbam a ordem em sentidos diferentes. A realização da torre rompe uma organização social instaurada porque lhe contrapõe outra, nova. Ela contém a pretensão de instituir um outro tempo e um outro modo de vida, cujas características estão razoavelmente bem determinadas pelos seus autores. Nesse sentido, ela é uma utopia positiva, uma utopia de conteúdos definidos. Já a esfinge de Adonirão constitui um protesto, e não uma definição ou uma imagem daquilo que poderá ocorrer mais tarde. Nesse sentido, ela é uma utopia arquitetônica negativa. Importa a Adonirão a consecução de um objeto de máxima potência, isto é, um objeto em que as possibilidades técnicas, plásticas e expressivas das forças produtivas da arquitetura naquele momento sejam levadas a conseqüências extremas (em vez de refreadas pelas relações de produção). A esfinge desestabiliza o que é, sem determinar o que será depois. Sabe-se somente que, com a sua construção, algo mudará.

Contudo, da mesma maneira que os construtores de Babel foram incapazes de concluir sua empreitada, Adonirão é incapaz de agir. A representação de um poder instaurado parece ser a única possibilidade efetiva de realização de gran-

des obras de arquitetura. Muitos talvez se sintam tranqüilizados por isso, já que nada indica que o sonho de um arquiteto atenuaria de alguma maneira o sofrimento que as sociedades infligem aos seus indivíduos. E, ainda assim, a maldição de Adonirão nos persegue com certa insistência: na arquitetura mais do que em outros campos, o abismo entre o que é e o que poderia ser, entre o feito e o factível, tem por consequência uma multiplicação das utopias. Mesmo se restringirmos a categoria da utopia a “teorias, construtos intelectuais ou obras literárias e artísticas cuja meta é uma sociedade melhor” (Borsi, 1997, p.13), excluindo dela as pequenas ousadias arquitetônicas coloquialmente denominadas “utópicas”, ainda restam inúmeros exemplos de projetos que não se limitam a resolver algum problema localizado, mas que — quando positivas — reinventam, juntamente com os edifícios e as cidades, toda a urdidura social à qual eles devem servir, ou que — quando negativas — introduzem fendas e fissuras, simplesmente abalando o real.

A palavra ‘utopia’, criada por Thomas More em 1516 com a publicação de **Sobre a melhor Constituição de uma República e a Nova Ilha de Utopia**, pode ser interpretada como “não lugar” (do grego *topos*, associado ao prefixo negativo *ou*). Uma utopia arquitetônica equivaleria então a uma arquitetura sem espaço determinado, sem lugar real, sem relações topológicas; uma arquitetura de nenhures. Mas ‘utopia’ pode significar também um ‘lugar feliz’ (de *topos*, associado ao prefixo *eu*) e, nesse sentido, uma utopia arquitetônica seria uma arquitetura igualmente ‘feliz’ ou, pelo menos, a serviço de uma sociedade feliz. Ora, uma vez que não conhecemos tal sociedade, essa segunda interpretação conduz à idéia da utopia arquitetônica como arquitetura sem destinatários, sem funções, sem pessoas.

Qual o sentido dessas arquiteturas sem lugar e sem habitantes reais? Por que teriam validade? Por que foram decisivas não só para o discurso teórico relacionado à arquitetura, mas também para muitas das suas modificações práticas, pelo menos desde o Renascimento?

### DE ADESÃO E REPULSÃO

A ‘enformação’ de coisas, a ação que dá novas formas a objetos, encerra duas tendências dialeticamente ligadas entre si. Por um lado, ela busca socorrer uma situação existente ou suprir uma necessidade no interior de um contexto dado. Quer se trate de elaborar a forma de um objeto de uso ou de culto, domar os deuses e demônios de um lugar, expressar um sentimento, representar uma crença ou registrar um evento, o ato de enformar algo tem por motivação direta ou indireta sanar alguma insuficiência da forma anterior desse algo. Podemos entender essa insuficiência como uma incoerência em relação ao estado de coisas

a partir do qual se realiza a 'trans-formação'. Nesse sentido, enformar seria o mesmo que devolver a coerência e a integridade ao objeto e, assim, também ao próprio estado de coisas em que ele se insere, contribuindo para a permanência desse estado. Muitas vezes, ao longo da história, a elaboração de novas formas foi compreendida, não como invenção, mas como atualização ou como "a arte de deixar algo surgir tal como é". (Heidegger, 1954, p.160)

Por outro lado, a enformação demonstra que uma determinada realidade pode ser modificada, pois a forma distingue o seu objeto — ao menos por um momento — dos demais; ela como que suspende a sua existência em meio aos outros objetos. A produção da forma inclui um processo no qual a coerência *interna* daquilo que é formado importa mais do que a sua adequação a um fim externo. Nesse processo, as formas costumam ultrapassar seu contexto inicial e, eventualmente, desestabilizam-no mais do que o faziam as inadequações que estavam na origem da transformação. Há, na forma, um vetor de solidariedade ou de adesão ao *status quo*, mas há igualmente um vetor de ruptura ou repulsão.

A preponderância de um ou de outros desses vetores depende, entre outras coisas, do modo como o agente transformador interpreta a carência que dá origem à sua empreitada. Espíritos como Benoni, o discípulo de Adonirã, tendem a vê-la como algo relativamente imediato: o problema consiste em dar ao templo a forma ditada por Deus e pelo rei, mediante um repertório de meios conhecidos. Benoni acredita que basta redistribuir certas matérias-primas de acordo com uma regra dada. Já a insatisfação do próprio Adonirã é mais vasta. A sua noção de *outra* forma ou a idéia mesma da 'construção' penetra nos meandros das regras às quais ele é obrigado a obedecer e culmina na relativização do próprio poder que as dita. Aos seus olhos, se um mundo regido por Deus vai mal, então qualquer arquitetura que contribua para a perpetuação dessa regência não pode ser boa. Nesse sentido, a diferença entre um projeto utópico e outro, dito realista ou pragmático, é, antes de mais nada, uma diferença de grau: grau de reflexão e de crítica.

### **DAS UTOPIAS ARQUITETÔNICAS NA MODERNIDADE**

Tal grau de reflexão e de crítica depende, por sua vez, do contexto em que o objeto é engendrado. Embora ainda hoje prevaleça a relativa passividade exemplificada por Benoni, a época em que o espírito crítico como o de Adonirã teve maior respaldo é a modernidade. E para a arte da modernidade — seja ela imbricada ao mundo da vida como é a arquitetura ou institucionalmente apartada dele em museus, teatros e salas de concertos — essa reflexão tornou-se condição *sine qua non* de qualquer produto contundente.

Porém, a reflexão e a crítica intra-artísticas ou intra-arquitetônicas não partem de considerações abstratas acerca da sociedade. Elas decorrem do próprio processo de elaboração da forma e advêm de contradições e empecilhos que se manifestam nesse processo. Como diz Adorno, “os antagonismos não solucionados da realidade ressurgem nas obras de arte como problemas imanentes de sua forma” (Adorno, 1990, p.16). Embora a arquitetura esteja mais estreitamente vinculada a carências empíricas do que as outras artes, essa constelação também vale para ela. Qualquer tarefa social, econômica, política que a motive, qualquer “programa” que lhe dê origem torna-se, no interior do processo de sua elaboração, um problema formal. (Desde que se entenda “formal” não no sentido de um incremento superficial de um objeto constituído, mas como a disposição de elementos num todo e a relação entre esses elementos e a totalidade que procuram configurar.) O produto da arquitetura é, em última análise, uma forma.

Assim, quando se diz que a modernidade torna a reflexão imprescindível para a constituição de qualquer forma contundente, não se trata de uma reflexão que seria adicionada artificialmente ao processo de produção formal por uma vontade de seu agente. Na verdade, o contexto moderno e as implicações que esse contexto tem para os processos artísticos tornam a constituição de objetos de alguma coerência interna infinitamente mais difíceis do que antes. Enquanto a cultura mantém, ela mesma, tal coerência (por mais distorcida que seja), essa constituição pode estar preformada por regras e procedimentos tradicionais, como ocorre, por exemplo, nas arquiteturas vernaculares. Ali, a operação individual de elaboração de formas se encontra como que apoiada num repertório de poucas instabilidades internas: a forma adequada ao clima é, ao mesmo tempo, a forma adequada aos hábitos cotidianos, ao papel social dos habitantes, aos códigos simbólicos da coletividade, ao estado das forças produtivas. A modernidade se caracteriza justamente pela desestruturação paulatina desses sistemas mais estáveis da tradição, a partir de um tipo de racionalidade analítica cunhado pelo desenvolvimento das ciências naturais nos séculos XVI e XVII.

Essa racionalidade atinge a arquitetura em pelo menos três aspectos diferentes. Em primeiro lugar, a ânsia de dissecação de tudo o que se apresenta ao sujeito leva, intra-arquitetonicamente, a uma dissecação dos repertórios tradicionais: analisar, decompor, isolar, fragmentar, explodir ou enfim penetrar nos meandros de qualquer forma existente torna-se uma urgência cada vez maior. Em segundo lugar, a tendência para a padronização e para a instrumentalização que também caracteriza a racionalidade moderna, mas é inteiramente contrária à idéia da singularidade de uma obra de arte, obriga a experimentos artísticos cada vez mais radicais, pois, nesse contexto, somente o novo, o ainda não classificado, padronizado, funcionalizado, é capaz de alcançar alguma expressão singular. E,

por último, a consecução de obras de arquitetura com alguma coerência é cada vez mais dificultada pela especialização da cultura e pelo conseqüente afastamento entre as suas instâncias mais avançadas e a vida cotidiana.

*Uma vez que as imagens de mundo se desagregam e os problemas legados se cindem entre os pontos de vista específicos da verdade, da justeza normativa, da autenticidade ou do belo, podendo ser tratados, respectivamente, como questão de conhecimento, como questão de justiça e como questão de gosto, ocorre nos tempos modernos uma diferenciação de esferas de valor: ciência, moral e arte. Nos correspondentes sistemas culturais de ação, institucionalizam-se, como ocupação de especialistas, discursos científicos, investigações de teoria moral e do direito, produção e crítica de arte. [...] Sob um outro aspecto, cresce a distância entre os especialistas da cultura e o público em geral. Aquilo que se acrescenta à cultura, mediante elaboração e reflexão, não chega sem mais ao domínio da prática do dia-a-dia. Ao contrário, com a racionalização cultural, o mundo da vida, desvalorizado em sua substância tradicional, ameaça empobrecer. (Habermas, 1992, p.99-123)*

A arquitetura constitui um dos pouquíssimos campos da cultura moderna que têm implicações diretas em cada uma dessas três esferas axiológicas distintas (basta lembrar que apenas no século XX ela foi classificada academicamente como uma das Belas Artes, depois associada às Engenharias e às Ciências Exatas e, por fim, considerada Ciência Social Aplicada) e, ao mesmo tempo, participa estreitamente da vida cotidiana. Mais do que uma síntese da cultura ou uma autêntica expressão de um "espírito do tempo", a arquitetura é, na modernidade, um campo de batalha em que as forças socioculturais contraditórias se chocam diretamente.

Para comprovar esse caráter, basta tomar algum dos princípios que supostamente regem as nossas construções de edifícios e cidades e tentar levá-lo a sério:

*Se se quisesse praticar o urbanismo moderno segundo os fundamentos da funcionalidade humana, ou seja, da funcionalidade para a larga massa do povo, poder-se-ia, é verdade, começar com detalhes inofensivos como problemas de tráfego, de construções verticais, de áreas verdes, etc., mas, obrigado pela coerência interna dos fatos, terminar-se-ia rapidamente nos problemas da revolução social. (Schwab, 1973, p.153)*

Diante disso, não é difícil compreender por que a modernidade gerou tantas utopias arquitetônicas e especialmente por que gerou tantas utopias arquitetônicas positivas: se nenhuma forma coerente em si mesma é adequada ao contexto social existente, a saída é recriá-lo a partir da própria forma. Como dizia Lúcio

Costa, em 1934, a nova arquitetura estaria “paradoxalmente, ainda à espera da sociedade à qual, logicamente, deverá pertencer”. (Costa, 1995, p.108)

### DAS UTOPIAS NEGATIVAS

É evidente que as tentativas de recriação da sociedade pela arquitetura não foram bem-sucedidas; não apenas pela presunção que implicam, mas também pela impossibilidade de um distanciamento real de qualquer utopia em relação ao seu contexto de origem. No fim, as utopias que descrevem detalhadamente *o que e como* seria um outro estado de coisas e como seriam os seus habitantes não são mais do que prolongamentos de um estado atual. Tanto é que as utopias do Movimento Moderno nas primeiras décadas do século XX podem ser facilmente identificadas com simples exacerbações dos princípios que regem a sociedade capitalista, mesmo que tenham sido mais do que isso e que o seu desenvolvimento se devesse menos a posições políticas do que a problemas formais imanentes.

Ao mesmo tempo, um abrandamento das contradições reais por meio da arquitetura, tal como se tentou a partir da terceira geração do Movimento Moderno — com a pretensa humanização das construções, a reinclusão de simbolismos já pouco significativos para o público, a aproximação entre arquitetura e cultura *pop* ou a retomada anacrônica de formas vernaculares — também se mostrou inviável. A saída que resta é a de Adonirão, que quer levar as possibilidades de seu material formal a extremos e, justamente por isso, desemboca numa oposição ao estado de coisas a partir do qual opera. Não que ele tenha abandonado inteiramente as aspirações de seus ancestrais, mas ele tem a certeza de que tentativas ingênuas como as da Torre de Babel não chegarão a termo: ou serão dispersadas de antemão ou então absorvidas como o foram os intentos do Movimento Moderno quando esse se transformou em “Estilo Internacional”.

*Dentre as antinomias contemporâneas é central o fato de a arte precisar e querer ser utopia, e tanto mais quanto mais a utopia é atravancada pelas relações reais de funcionalidade, mas que ela não pode ser utopia, para não entregá-la à ilusão e ao consolo. [...] O novo como criptograma é a imagem do declínio; apenas mediante a sua negatividade radical a arte diz o indizível, a utopia. Para tal imagem concorrem todos os estigmas do repulsivo e do asqueroso na arte nova. Pela irreconciliável recusa da aparência de reconciliação, a arte a mantém em meio ao contexto não reconciliado; consciência correta de uma época na qual a possibilidade real da utopia — a de que a terra, pelo estado das forças produtivas, poderia, aqui e agora, ser o paraíso — se une no extremo com a possibilidade da catástrofe total. (Adorno, 1990, p.55-56)*

Na arquitetura, as utopias negativas indicam construtos que levam a lógica de suas formas a extremos e, pela diferença dessa lógica em relação àquela que rege o contexto exterior, são capazes de instaurar ruídos, atritos, fissuras, incômodos, estranhamentos. Elas não mais procuram solucionar contradições nem tampouco abrandá-las; pelo contrário, põem-nas em evidência. Enquanto as utopias positivas são experimentos conclusos, que têm por meta e por crença respostas arquitetônicas a perguntas não arquitetônicas, as utopias negativas são experimentos abertos, imprevisíveis, não sustentados por crenças, não prescritivos de normas ou comportamentos, dos quais podem surgir (ou não) respostas não arquitetônicas para perguntas a que a própria arquitetura instiga.

Esse tipo de experimento constitui uma das possibilidades mais intrigantes da arquitetura atual, pois nele se configura um vínculo entre formas muito avançadas (do ponto de vista técnico e plástico) e territórios social, política e culturalmente arredios ao planejamento corrente. Tem-se aí uma maneira de entender e produzir arquitetura que pode gerar situações espaciais novas e contribuir para a autonomia de escolha e de ação dos seus habitantes, e que pode, mediante a sua apropriação por esses habitantes, contribuir também para a dissolução do marasmo e do padrão engessado predominante nos nossos modos de uso do espaço construído.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Ästhetische theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1990.
- BÍBLIA Sagrada. A.T. Gênesis. 25.ed. São Paulo: Ave Maria, 1978.
- BORSI, Franco. *Architecture and utopia*. Paris: Hazan, 1997.
- COSTA, Lúcio. Razões da nova arquitetura. In: \_\_\_\_\_. *Registro de uma vivência*. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.
- HABERMAS, Jürgen. Modernidade: um projeto inacabado. In: ARANTES, Otília, ARANTES, Paulo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas: arquitetura e dimensão estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p.99-123.
- HEIDEGGER, Martin. *Vorträge und aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954.
- NERVAL, Gérard de. *Oeuvres*. Paris: Albert Béguin, 1970. v.2, p. 508.
- SCHWAB, A. *Das buch vom bauen: wohnungsnot, neue technik, neue baukunst, städtebau aus sozialistischer sicht*. Düsseldorf, 1973.