



Hans Poelzig. *Grosses Schauspielhaus*,
Berlin, 1919

Educação formativa, manejo da forma, ornamento

Ernst Bloch*

BLOCH, Ernst. "Formative Education, Engineering Form, Ornament" (tradução de Jane Newman e John Smith). In: LEACH, Neil (editor) *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*. London; New York: Routledge, 1997, p. 43-50.

Parte um

Levamos em conta, também, a forma de nossa circunvizinhança. Não só o homem faz o mundo, o mundo faz o homem. O *homo faber* e o *homo fabricatus*¹ são igualmente verdadeiros; eles são dialeticamente relacionados. A maneira mesma pela qual uma cadeira nos compele a sentar — pelo menos ocasionalmente — tem efeito em nossa postura geral. Então, no que diz respeito à organização do mobiliário de um cômodo, por mais que diga algo a respeito do organizador, essa organização ao mesmo tempo contém, em sua forma, claramente tanto o organizador quanto seus convidados. Como se pode ver, por exemplo, na personalidade mais acessível e gregária que é expressa na abundância de acentos oferecida em seus cômodos. Por outro lado, ainda mais revelador é aquele cômodo que carece de cadeiras amplas, mas cujas paredes são ricamente decoradas com *objects d'art*. Conseqüentemente, o modo pelo qual os objetos preenchem um espaço em geral reflete os modos daqueles que os utilizam.

Parte dois

Claro que esses modos nunca dependem só do gosto do indivíduo, do gosto de Fulano ou Sicrano. Nunca são tão individuais quanto o nome na porta, não obstante a presença de toques pessoais. A postura mais apropriada na cadeira, assim como a própria cadeira, é determinada pelo *habitus* social de toda uma era, isto é, pela classe desta era que determina os padrões e, não menos, pela imitação pequeno-burguesa de gostos da classe dominante. Essa relação é mais visível no que é perceptível na arquitetura interior e exterior, ambas dominadas pela imposição de formas daqueles que dominam. Essa relação, então, é aquilo a que se chama estilo. Até a primeira metade do último século,² houve um estilo arquitetônico relativamente genuíno, ou seja, sem as decepções de uma classe que estabeleceu os padrões e suas criações falsas. De qualquer maneira, especialmente no domínio da decoração e construção de lares, o aparecimento da burguesia *nouveau riche* trouxe com ela o declínio da

Tradução Jason Campelo

Revisão técnica Sheila Cabo Geraldo

* Ernst Bloch (1885-1977) filósofo alemão cujo trabalho centrava-se no conceito de utopia. Publicou muitos livros, entre eles, *O Espírito da Utopia* e *O Princípio Esperança*.

1 O sabor da língua alemã é levemente perdido aqui, já que Bloch utiliza uma expressão proverbial da qual não encontramos equivalente em inglês. Infelizmente, a característica mescla existente no discurso de Bloch, com sua retórica de intrincadas dialéticas e coloquialismo, não pode ser realmente conduzida ao inglês levemente latino.

2 O texto foi escrito na segunda metade do século XX. Assim, o último século ao qual o autor se refere é o XIX. (NE)

artesanias, tolerando a mediocridade e o engodo da reprodução mecânica. Essa tendência serviu a todo um empreendimento da contrafação, o qual pode ser chamado de *Gründerzeit*³ da história da arte.

Somos um resultado direto desse período, apesar de ele mal ter decorrido em termos de era social. Ficou claro, por meio de seus produtos, como nosso chamado gosto artístico passou a ser tido como mau gosto. Nada deveria ser como era até então, quando o *parvenu* usava uma máscara falsa, quando havia coberturas em toda parte, abarrotadas com mobília renascentista, tetos excessivamente emplastrados e bustos modelados de Goethe e Schiller pelas redondezas. Isso tudo já é o suficiente; a não ser que tal *kitsch* abominável — a tapeçaria pequeno-burguesa da década de 1880, a alabarda com um minúsculo termômetro em seu cabo de pelúcia — seja assumido de maneira surreal, como uma caricatura inofensiva. É claro que tais coisas, à moda Werkbund-Bauhaus, não são e não estiveram em consideração; esses movimentos empenharam-se em se libertar de tal *kitsch* inclemente, estética e moralmente. Então, por volta da virada do século, e pelas décadas seguintes, ascendeu um ascetismo, parcialmente creditado ao socialismo, que vinha contra a fraude e a extravagância, um antiornamento absoluto. Sua intenção era a de educar acerca da forma puramente propositivo-funcional,⁴ fazendo assim, por exemplo, a mesa pura, severa, contra o ornamento arriscado e canceroso — conforme dito por Adolf Loos. De fato, todo ornamento tornou-se suspeito, condenado por ser arriscado e canceroso. Isso reforçou uma aversão geral à natureza epigonal e ao charme decadente do *Gründerzeit*, uma aversão ao acessório naquela época já há muito desaparecido, estilos indiscriminadamente copiados que então perderam sua validade. “Mas nunca enfrentou as seguintes questões: a de o *habitus* social que inserira um encanto decadente do *Gründerzeit* ter por si mesmo se tornado um tanto mais honesto; ou ainda a questão da honestidade livre de ornamento, de puro funcionalismo,⁵ ter sido ela mesma transformada em ninharia, que dissimulava a não tão grande honestidade das condições por trás dela. De qualquer maneira, desse tempo em diante castelos de fidalgos não funcionaram mais como modelos para refeitórios, e entradas para estações de trem no estilo Palladio não eram mais construídas para encobrir guichês de passagens e trilhos de trem.

Parte três

De fato, desde que repentinamente houve maior demanda de realidade do que de aparência, fomos forçados a desistir de nossos souvenirs mais queridos. A razão, de acordo com o puro propósito, foi a de que após todo este tempo uma colher suave ou algum outro implemento seria muito mais manuseável do que uma insensatamente decorada. Os

3 Literalmente “tempo fundador”; é esse o termo usado para se referir ao império germânico do final do século XIX, segundo o livro de Gordon A. Craig *Germany: 1866-1945* (Oxford University Press, 1978, p. 79); “Assim chamado por causa de grandes manipuladores que “fundaram” gigantescos empreendimentos com um pouco mais que um plano num papel e levaram milhões de alemães a uma frenética dança em volta da estátua do deus da cobiça que terminou em exaustão e, para muitos, em ruína financeira”. O termo é similar ao “Wilhelmismus” do vitoriano.

4 “Educação”, aqui, traduz-se como *Erziehung*, palavra comumente utilizada para o sentido de educação escolar. “forma propositivo-funcional” traduz-se como “*Zweckform*” (literalmente “propósito-forma”), que por toda parte é traduzida como “funcionalismo”.

5 Funcionalismo aqui se escreve *Zweckform*.

pequenos aparelhos estão lá precisamente para ser úteis, possibilitar o menor esforço, eles mesmos e sua própria forma simples romperam com a ornamentação. Naturalmente, a clareza 'honestá' foi louvada acima de tudo nessas deserções, e o foi desde as cadeiras de aço inoxidável puras até interiores sem detalhes de acabamento. Ainda assim é notável que decorações completamente ornamentais, como os tapetes orientais, sejam colocados em primeiro plano, com especial deleite, contra segundo plano com tal limpidez. O 'honesto' era o trunfo desde o começo do Werkbund, mesmo que sua nudez chamasse atenção para si e exigisse que Kilims, Kírmans e Kazaks o disfarçassem. Ainda assim, mesmo garantindo que esse ascetismo, essa pureza deliberada sem falsas aparências seja autoconsistente, persiste a questão: o que esse tipo de honestidade — ou mesmo 'nova objetividade'⁶ — significa em termos reais? Ou seja, o que significa em termos de uma vida social menos clara e talvez conscientemente opaca? A obscuridade foi mantida, mesmo enquanto uma nova *clarté* era criada fora do domínio das artes técnicas, com suas ninharias e luz obscurescente. Claudel uma vez cantou a nova *clarté*, "Por entre ondas de luz divina/ o mestre planejadamente dispõe/ uma armação de pedra qual filtro/ concedendo ao construto inteiro a água da pérola". Ainda aí — aliás, precisamente aí — os habitantes, apesar de belamente iluminados nessa transparência, não podiam ainda descobrir sua nova humanidade de fato, nem mesmo a antiga. Pois em especial no espaço exterior construído da arquitetura as formas de vida preexistentes nublavam a água da pérola não só em um sentido social mais estreito, mas também tecnologicamente. O ritmo acelerado, o desejo de quebrar todos os recordes e a incansável aniquilação da interação humana, tudo isso introduziu uma problematização sem precedentes na *clarté* enfática do próprio Lichtstadt (cidade radiante). Foram projetados muito verde, espaço livre, higiene, panorama, serenidade e dignidade visível. Porém, o tempo e, novamente, as condições dentro de seus limites — e dos que estavam fora deles — não se conformaram aos mesmos ideais. A arquitetura não poderia estabelecer sozinha um pequeno enclave de inabitabilidade concretizada. O ritmo do trabalho e de seu trânsito, a objetificação dos meios — precisamente ao dissociá-los de qualquer propósito, fim, sentido e uso humano — transformaram prodigamente nossas cidades em perigosos pesadelos. Em nossas paisagens urbanas transformadas, o homem permaneceu — ou mais precisamente, se tornou — no máximo periférico à medida das coisas. As contradições estão profundamente escondidas. Nenhum planejamento humanitário, ou mera regulação de trabalho, conseguiu ainda administrar o caos do tráfego; sem mencionar a

6 O movimento *Neue Sachlichkeit*, uma das principais tendências da arte alemã do começo do século XX, é comumente traduzido como "Nova Objetividade". A palavra *sachlich*, de qualquer maneira, carrega uma série de conotações. Além de sua ênfase na "coisa" (*Sache*), ela também encerra um conjunto de conotações, como sendo "fato objetivo", ou "realista".

existência de cupim nas pequenas casas pré-fabricadas. Doxiadis, urbanista moderno que não é um reacionário romântico, dá testemunho em seu livro *Architecture in Transition*: arranha-céus monstruosos e esquematicamente rígidos se lançam para fora do mar enfurecido de estanho envernizado. Essa vida e seu espaço construído são clara e dolorosamente distantes da *clarté* humanitária uma vez pretendida por Le Corbusier para sua 'nova Attica', construída com aço, vidro e luz. E mais uma vez, no domínio da alienação geral, onde limpidez é apenas uma ideologia de vacuidade monótona, justamente a forma⁷ de implementos e construções, por proposta, perseguida negligência cada vez mais toda diferenciação incluída em distinguir formações de propósito.⁸ As formas não são mais diferenciadas humanamente, justas ao propósito: bangalô, aeroporto (menos rodovia), teatro, universidade, açougue — uniformidade conferida à forma dominante da caixa de vidro. Um preço inquestionavelmente alto tem sido pago a este tipo de limpidez em prol de sua dissociação da miscelânea *kitsch* decorativa à *Gründerzeit*: monotonia geométrica. Alienada da intenção, aliada à subnutrição da imaginação e à extrema auto-alienação, tudo representado por essa frieza, uma não-aura vazia.

Parte quatro

Desse panorama eleva-se outra posição, outra postura. Outras idéias começam a vir à mente. Há pouco inferiu-se que o *Gründerzeit* ainda não havia sido substituído já que ele ainda serve como realce necessário, ainda lhe é permitido ditar a indigência de qualquer opulência para forçar a reação hipócrita da nudez total. Porém, essa já não é mais tarefa da arquitetura tal como era para Loos, quando se fazia necessária uma *medicina mentis* urgente contra os violentos cânceres e cicatrizes.

Então ele de fato era, e provavelmente continua sendo, um remédio necessário em outros lugares contra o *Gründerzeit* vermelho e seu correspondente estilo stalinista. E ainda algo mais é válido, como a sentença publicada há 40 anos em *The Spirit of Utopia*, "o fórceps deve ser suave, mas nunca como pegadores de açúcar".⁹ Isso realmente é válido para todos os fórceps: o implemento estritamente funcional¹⁰ nos serve e emancipa melhor só quando é livre de decorações. Além disso, a arte em geral não está ali para decorar: ela é, em princípio, boa demais para isso. Tão correta é essa afirmação, que a arte foi sendo liberada dessa aplicação decorativa meramente faustosa. Contudo, essa asserção nada tem em comum com a aplicação da pureza do fórceps à arquitetura de interiores e exteriores, a qual só serve para elevar a

7 "Forma", aqui, é escrita como *Gestalt*, uma palavra um pouco mais neutra que *Bildung*. "Propostamente" é *zweckmässig*, "de acordo com a proposta ou fim da coisa".

8 "Formações de propósito", escreve-se *Zweckgestaltung*.

9 Perde-se aqui o trocadilho. "Fórceps" em alemão é *Geburtszangen*, e "pegador de açúcar" é *Zuckerzangen*.

10 "Funcional", aqui, aparece como *nützlich*, ou seja, "prático, útil".

depravação da imaginação ornamental, assim como para justificar os papelões de ovos ou caixas de vidros. E precisamos ser lembrados e avisados objetivamente várias vezes: circunstâncias não permitem a extensão e manutenção geral da pureza sanitária do mero funcionalismo.¹¹ Tal pureza é, socialmente, um tipo de limpidez, e segue sendo uma cortina de fumaça que distrai e engana. Não sem razão ela ocasionalmente juntou forças com outras artes fora da arquitetura que também se empenhavam em prol da suavidade [simplicidade] do neoclassicismo, como se sua regularidade externa justificasse, de uma vez por todas, a falta de imaginação. É claro que é verdade que o classicismo genuíno, desde os tempos mais nobres da simplicidade e da serena grandeza,¹² não era provido de fecundidade específica no que diz respeito a ornamentos. Agora, percebe-se uma mudança de papéis, acompanhando a geometrização supostamente pura, aparecendo em uma lacuna junto com a morte dos ornamentos artificialmente avançada. “Conde, a morte de Mortimer foi para vós de verdadeira conveniência”. Essa é uma frase da peça *Maria Stuart*; o mesmo também é verdade, *mutatis mutandis*, no que diz respeito à exultação em favor da morte do ornamento e à falta de imaginação sinteticamente fabricada. Eis que já se disse o suficiente a respeito dos refugos ornamentais. Elementos singulares a despeito de tudo mais, em especial quando comparados à floresta de encantada precisão dos primitivos, à Ásia oriental, aos islâmicos, góticos ou à arte barroca.

Porém, os membros desse corpo seriamente paralisado poderão ser algum dia revividos? Será que uma apreensão coxa não pode ser ainda mais terrível e extraordinária, uma vez que o problema já atingiu a outrora florescente e abrangente área da arte da arquitetura? O problema é tão sério quanto urgente: talvez possa ser tomado como um leve sinal de melhora que o supersticioso tabu do ornamento já não empunha poder tão absoluto. Pelo menos não da maneira que ocorria nos dias de Loos, quando desfrutava de força total e era empregado, embora exageradamente, como uma *medicina mentis*. Um número maior de arquitetos pode não mais conceber-se alegremente escusado de cumprir com as demandas da imaginação ornamental arquitetônica. As formações de suas individualidades poderão finalmente se entregar à onda suspeita e aos contornos de girassol da *art nouveau*, na qual van de Velde teve suas origens. Os membros, paralisados artificialmente por tanto tempo, estão revivendo devagar nas ondulantes escadarias interiores da Sala Filarmônica de Berlim de Scharoun; o movimento começara ainda antes, de maneira completamente diferente, nos contornos externos dos prédios de Frank Lloyd Wright. Nesses exemplos, as coações do trabalho sem finalidade e

11 “Funcionalismo” novamente como *Zweckform*.

12 A frase é extraída da obra de Johann Joachim Winkelmann, “Thoughts on the Imitation of Greek Painting and Sculpture” (1755). Ela caracteriza a natureza fundamental da arte grega e foi um dos guias do classicismo alemão do final do século XVIII e começo do XIX.

da alienação existentes no capitalismo tardio são confrontadas com alguma coisa significativamente nova e diferente, a transição para além do caráter transitório de nossa existência. Com certeza, esses são simples começos, constantemente ameaçados, muito freqüentemente transformados em formas calcificadas; um retorno temporário de identidade toma posse, e a arquitetura, pela primeira vez, torna-se uma mera tela sem rosto, uma antiflor. Entretanto — e isto é de fato impressionante —, como é possível ao mesmo tempo, na formação do mesmo espaço, que cinco degraus de uma pálida caixa de vidro, a pintura contemporânea e escultura tenham se prestado a caminhos completamente diferentes, não mais partilhando as mesmas vias? Não se trata aqui de seus calibres especiais — que, em alguns casos, foi extremamente alto —, mas do contraste surpreendente *vis à vis* entre a imaginação arquitetônica subnutrida e a ousadia, a extravagância daqueles outros gêneros como um todo. Mesmo uma busca rápida dos altos e baixos¹³ de cada movimento nos leva inevitavelmente a uma viagem aberta, não assinalada e, portanto, ainda não crítica e não criticada, para a imaginação. Uma jornada a partir dos dias do 'Blauer Feiter' (1912), tanto antes quanto depois, de Kandinsky, Franz Marc, de Chirico, Picasso, Chagall, Klee, Max Ernst, de Archipenko, Boccioni e, nos dias de hoje, de Henry Moore, Giacometti — para nomearmos apenas alguns contrastes. Eles recuperaram uma flora exótica de sua jornada, uma imaginação ornamental. Esses artistas evitaram, acima de tudo, o perigo do talento detestavelmente sagaz — o qual só produzira a monotonia da forma. De qualquer jeito, a sincronia é singular: uma arquitetura que precisava de asas, a partir daquelas estruturas sempiternas — os plúmbeos prédios comerciais (que mesmo no expressionismo mostraram sinais, feições surrealistas, de seu vôo para rumo aos mundos altos, alternativos e subterrâneos) —, e paralelamente, artes plásticas e pictóricas que poderiam ter simplesmente continuado com algum lastro — dada a enfática força repulsiva que sempre as impulsionou para o alto e avante. Então, os esqueletos revelados de nossa arquitetura dividem espaço com a extravagância literal de outras belas artes, ainda formativas,¹⁴ porém.

Parte cinco

Mas, agora, essa coincidência temporal entre gelo e fogo é simplesmente casual? Afinal de contas, em geral existe realmente uma conexão entre a purificação sóbria e o lugar liberado por razões um tanto diferentes. Algo não muito distinto da relação entre a libertação do não essencial, tornada possível pela automatização tecnológica, e pelo ócio alcançado mediante o essencial. Ainda assim, se olharmos com mais atenção para o caso que temos em vista, parece que a cisão

13 A tradução para "altos e baixos" perde o trocadilho e a criatividade do alemão *Hoch und Tiefstaplerisches*, de modo que *Hochstapler* é um alto-artista, enquanto *Tiefstaplerisch*, uma invenção de Bloch, seria, digamos, artistas altos e baixos.

14 "Belas artes, porém formativas" são as *noch bildende Künste* chamadas, um pouco mais acima, pelos seus nomes individuais de "pictóricas e plásticas".

entre simples cubículos habitáveis¹⁵ e aquilo que em outrora permitiu que essas construções participassem do contexto das belas artes (aquelas que formam o essencial)¹⁶ é uma cisão fora de contexto, sem conexão. Mas essa cisão, ou melhor, será que essa cisão *permanece* sem mediação — se levarmos em conta aqueles sinais que podem ser agrupados sob o lema do 'marchar separadamente mas em prol de uma forma unida' (mesmo que estes sinais tenham sido freqüentemente indesejados e com certeza não tenham sido utilizados, acima de tudo de maneira arquitetônica)?¹⁷ Isso poderia formar uma possível — e certamente ainda não consciente — conspiração que torna a coincidência temporal entre a máquina habitacional e as artes plásticas e pictóricas, no fim, mais do que mero acaso. A feição "Terminal de Trem" já desapareceu como *slogan*; mas a transição mais interna, para unidade das belas artes, como um todo, ainda está inumada e obscura — outro fator contribuinte para a nudez ornamental da arquitetura. Mas de todas as pessoas — realmente, nem de todas — Klee estava em Bauhaus; Lenbach certamente nunca pôde estar lá. Ou, como outro sinal de *rapprochement*, uma pintura de Chagall posta-se de maneira inapropriada — apesar de não ser um corpo de todo estranho — no salão de vidro do novo Frankfurt Theatre. E esse é possivelmente um lar mais autêntico para essa obra do que a rigidez epigonal de uma velha igreja memorial Kaiser Wilhelm. Acima de tudo, uma impressionante simultaneidade: no meio dos primeiros prédios funcionalistas¹⁸ inaugura-se o Folkwang Museum em Essen, completamente abarrotado de mostras de expressionismos — claro que só em companhia de arte primitiva e atávica, à parte, de qualquer forma, de novas formas e funções metalúrgicas. Não obstante, para compensar, formas puramente tecnológicas, em especial metais, estão se estendendo cada vez mais rumo à escultura contemporânea; só precisamos pensar nas estátuas ocas perfuradas de bronze de Henry Moore, ou na refinada mecânica de um escultor, ainda que "literário", como Zadkin. Em não menor grau, conforme corretamente enfatizou Hans Qurjel, a rebelião na forma, promovida por Picasso, Kandinsky, Boccioni, Kirchner, etc., exerceu influência logo nas origens, em Werkbund e Bauhaus, na arquitetura que só atentava para o técnico. Todavia, o efeito tem-se limitado à construção estrutural e dificilmente pode-se dizer que estimulou uma renascença do ornamento, exceto em alguns casos aqui e ali, em que a simples reforma evolutiva produziu reversos revolucionários. Isso aconteceu até mesmo na via literária; como, por exemplo, na influência de Scheerbarth em Bruno Taut. Pelo menos essa nova pintura estrutural realmente engendrou uma inclinação ao que podemos chamar de construção qualitativa (na qualidade de oposto a

15 "Cubículos habitáveis" torna-se ainda mais drástico em alemão: *Wohnmaschinen*, literalmente, "máquinas habitáveis".

16 "Belas artes (aquelas que formam o essencial)" perde de alguma maneira o trocadilho, nomeadamente, *bildende Künste des Wesentlichen*, ou seja, "formando (=belas) artes do essencial".

17 Novamente um *slogan* ou expressão proverbial, que literalmente pode ser traduzido como "marche separado, ataque junto".

18 "Funcionalistas" novamente como *Zweckform*.

quantitativa) — a tal ponto que, apesar de o esforço nunca ter sido continuado, e de fato não foi nem sequer erradicado, criaturas verdadeiramente vivas intervinham e saíam das linhas da prancha de desenho, de uma geometria que não queria permanecer inorgânica. Houve uns poucos sinais esperançosos, porém, por mais que possam ser vistos claramente — como nas figuras convencionais do *high-rise*, e no mais novo da nova Brasília, eles ainda não recuperaram o que foi perdido: as carícias de uma Musa. A justaposição da pura tecnologia na arquitetura e do chagalliano restante nas belas artes isoladas¹⁹ nunca sobrepujou, por um lado, a mera contigüidade da habilidade destas últimas para facilitar e, por outro, seu poder de essência.²⁰

Parte seis

Isso tudo deve permanecer dessa maneira? A formação²¹ desassociada nunca mais será uma aliada? A arquitetura não precisa, por si só, deixar de ser arte, deixar de florescer, de fato, deixar de ser o que foi outrora? Não há dúvida de que a arquitetura alcançou feitos maravilhosos em termos de tecnologia de engenharia; mas imaginação formativa é uma outra coisa. Essa forma de imaginação é mutável; seus aspectos sempre novos são um experimento conosco, não apenas com o esqueleto de um prédio ou mesmo com o prédio como tal. A presente dicotomia, tendo, de um lado, a emancipação mecânica e sua extensão para a arquitetura, e, por outro, a abundância expressiva liberada nos domínios da pintura e escultura, não deve ser feita como algo absoluto, sem função, insuperável. “Marchando separadamente, mas rumo a um fronte conjunto”: na era da transição, em nossas produções verdadeiramente formativas,²² ou seja, progressivas, tal não se deve degenerar em um mero endurecimento das diferenças. A própria aparência simultânea da engenharia e formas expressivas indica um *tertium*, uma unidade mais fundamental, subjacente, a essa época inacabada. Suas feições de “estação de trem” provam ser ao mesmo tempo tentadoras e abertas, em termos de uma possibilidade produtiva; ambas ao mesmo tempo convergindo e experimentando com as duas facções das belas artes²³ — do que a arquitetura não quer nunca se esquecer: de que é uma arte. Essa feição de êxodo,²⁴ como tal capaz de unir apenas via um processo de denominador comum utópico, oferece pelo menos o conjunto — de jeito nenhum tranqüilo — que vai de todas as formas classicistas à ornamentação germinante. Mas mesmo na esfera das formações²⁵ pictóricas, plásticas e arquitetônicas, todas as figuras e figurinismos, todas as formas ornamentais — tanto como detalhes quanto como conjuntos — ainda são, com alguns excertos, partidas, vôos para fora

19 Belas artes novamente e como *bildende Künste*.

20 Isso parece ser um avesso da posição na Parte Cinco e, abaixo, no início da Parte Seis. Em ambos ele infere que a tecnologia (princípios funcionalistas, conforme aplicados à arquitetura) facilitou a vida, diminuiu o fardo do não essencial e daí deu espaço ao essencial (belas artes e ornamentação). Aqui ele associou a emancipação com as belas artes (Chagallianas), e a preocupação com o essencial da arquitetura.

21 “Formação” é, aqui, novamente o substantivo *Bilden*.

22 “Formativas” é o adjetivo *bildend*, a partir do verbo (literalmente “formante”).

23 “Belas artes”, aqui e na próxima linha, *bildende Kunst*.

24 “Esta feição de êxodo” é, em alemão, *dieses Exodushaffe*, literalmente: esta “Exodonescência”

25 “Formações”, novamente o substantivo *Bilden*.

delas mesmas.²⁶ Espaços interiores facilmente transportáveis, anticasernas urbanas (uma idéia inspirada dos navios); pontes rotativas — adequadamente apelidadas “corajosas” —; cifras pictóricas e esculturais colocadas como linhas traçadas sobre coisas inacabadas: tudo isso tocou o ponto comum da orientação, inabitabilidade do fronte em que nos encontramos. E apenas isso poderia, novamente, instituir-se como uma verdadeira honestidade de formação, uma verdadeira justiça feita à função (mas com horizontes). Ambas deram origem, em primeiro lugar, ao treinamento nas artes técnicas modernas, e ambas, apesar dos avisos insistentes da parte da pintura e escultura (desde os dias do Blauer Reiter), têm sido deixadas de lado, graças ao *sacrifício della fantasia*.

Parte sete

A esta altura, é especialmente apropriado atirmos muito no alvo de modo a acertá-lo. Beleza e forma são mais do que nobre simplicidade e esplendor sereno: sem dúvida, esse é um ponto em jogo nesta discussão. Mas ao se tentar educar por meio do agradável (portanto, em última análise, mediante formas fixas classicistas), deve-se esquecer que foram justamente os nazistas que construíram e pintaram de tal maneira. Também deve-se considerar o jovem Goethe, em frente à catedral de Strasburg, em pleno classicismo (certamente o genuíno), que com certeza não tinha conhecimento da pureza dos arranha-céus de vidro de Nova York. E, de fato, a beleza expressa à moda Grega como algo único não existia para ele. Com certeza Goethe não considerava o belo via de acesso para (ou mesmo fronteira a) um único princípio qualquer de arte. Ao contrário, o jovem Goethe descobriu um surpreendente princípio que se arqueou sobre a lacuna existente entre a ainda mal conhecida arte primitiva e o gótico. Ele formulou destemidamente esta vasta proposta: “há muito a arte é produzida²⁷ antes de ser bela, ainda que isso seja verdade, a grande arte é com freqüência mais verdadeira e bela do que o belo em si”. Essa declaração, feita por um homem então ainda jovem, apareceu em um período que foi revolucionário, ou seja, de transição transcendente, quando a estética guarnecia o *humanum*. Hoje em dia, a sobrearqueada categoria do gótico primitivo tornou-se auto-evidente: expandiu-se e se tornou grande por meio de sua recepção solidária na pintura e escultura modernas, que a estenderam para circundar formas suspensas e espaço elasticamente dinâmico. Passou a ser um estilo inteiramente ornamental tanto em pintura quanto em escultura: um êxodo, à medida que aparece. Daí a conclusão: ele, Goethe, exercendo

26 “Exceções, vôos para fora delas mesmas”, é *Auszugs gestalten ihrer selbst*. *Auszug* significa excerto ou extrato, mas também é a germanização da palavra Êxodo (a fuga do Egito é chamada *Auszug*).

27 “É produzida” é novamente a forma progressiva de *bilder (bildend)*. É claro que para Goethe, um dos fundadores da tradição *Bildungsroman* com seu *Wilhelm Meister*, *bildend* era um conceito-chave (estético).

uma influência rebelde radicalmente mais diferente que a experimentada pelos primeiros períodos de arte tecnológica moderna, reconcilia a arquitetura não com a morte da imaginação, *unsque ad finem*, e sim com as outras belas artes,²⁸ aquelas que são realmente qualificadas. Finalmente, em seguida, a arquitetura poderia mais uma vez cingir o pictórico e o plástico, tornar-se figura principal nas “decorações” ainda “mascaradas de nossa forma mais recôndita”, da mesma maneira já experimentada com a pintura e escultura de Kandinsky e Archipenko. Repetidas vezes, tudo isso volta ao problema do novo ornamento, do excesso escultural *in nuce*, quando floresce nos detalhes de um prédio, *in entelechia*, quando caracteriza o princípio que ronda toda a figura do prédio. A magnitude da perda escultural da arquitetura pode ser precisamente medida pela vacuidade e pela falta de sua força ornamental. Ainda há (e perdura) uma abrupta quebra de contrato que historicamente nunca foi efetuada ou acabada, uma lacuna na *entelechia* (de maneira alguma consumada) segundo a qual a arquitetura foi concebida. Ainda assim, essa quebra pode ou não permanecer sem mediação; Vitruvius, ao postular a unidade entre a *utilitas* e a *venustas* (agora de inteireza transparente)²⁹ convoca a arquitetura ao fronte de maneira mais exigente que nunca — para reassumir sua posição ainda recuperável como a “coroa urbana” (para usarmos uma versão conceitualmente modificada da expressão de Bruno Taut) de todas as belas e formativas artes óticas.³⁰

28 A oposição aqui se dá entre *Werkkunst* (“arte de trabalho”, “arte técnica”) e *bildende Kunst*.

29 Essa declaração entre parênteses mantém-se com uma relação não muito clara com a “unidade postulada”, apesar de ser provavelmente, em oposição, uma reformulação contemporânea (*utilitas* – transparência, clareza; *venustas* – completude, riqueza).

30 Novamente, artes formativas como *bildende Kunst*.