LIVRE-DOCÊNCIA

REPRESENTAÇÕES:
IMAGINÁRIO E
TECNOLOGIA

Artur Simões Rozestraten

FAUUSP
2017

Artur Simões Rozestraten

Concurso público de Livre-Docência da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Departamento de Tecnologia da Arquitetura, área de conhecimento de Representação do Projeto de Arquitetura e Urbanismo.

Edital ATAc 018/2017

São Paulo

Julho 2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço Técnico de Biblioteca
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

Rozestraten, Artur Simões
R893r Representações: imaginário e tecnologia / Artur
Simões Rozestraten. – São Paulo, 2017.
216 p.
Tese (Livre-docência) – Faculdade de
Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.
Departamento de Tecnologia da Arquitetura

1. Arquitetura – Representação. 2. Imaginário. 3.
Tecnologia. 4. Planejamento territorial urbano. I. Título

Folha de Aprovação

Artur Simões Rozestraten

Título do trabalho: Representações: Imaginário e Tecnologia

Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Departamento de Tecnologia da Arquitetura, para obtenção do título de Livre-Docente.

Aprovado em: _____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para Mariana, Gabriela e Luiza,
meus amores

Agradecimentos

À FAUUSP, casa que me acolheu, onde me formei e sigo me formando e àqueles que a animam: alunos, colegas docentes e colegas técnico-administrativos.

Ao LAME, que me mostrou o caminho até aqui.

À Biblioteca da FAU, que tantas vezes confundiu o meu caminho entreabrindo labirintos, tanto me mostrou e tanto tem ainda a me mostrar.

Ao VideoFAU/Intermeios, que moveu e iluminou tantas imagens.

Ao Atelier Caetano Fraccaroli, que abriu novos horizontes quando outros se estreitaram.

Ao Laboratório de Produção Gráfica (LPG) da FAUUSP, especialmente ao André Luis Ferreira e ao Tadeu Maia, pela parceria solidária em tantas iniciativas e pelo apoio na impressão e encadernação do material desta Livre-Docência.

À Universidade de São Paulo, que em várias oportunidades e instâncias amparou e reconheceu os esforços acadêmicos multidisciplinares empreendidos.

Ao CNPq, pelo apoio fundamental em vários projetos de pesquisa desde 1992, pelo apoio ao RITe (Grupo de Pesquisa “Representações: Imaginário e Tecnologia”) e pelo amparo às investigações em curso com bolsa produtividade desde 2015.

À FAPESP, pelo apoio indispensável em vários projetos de pesquisa desde 2004.

À PRCEU e à PRG, por tantos apoios em vários projetos desde 2011.

Ao *Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire* (CRI2i), que tem ampliando continuamente os horizontes, apresentando novas perspectivas, novos temas e novas possibilidades de parcerias em investigações presentes e futuras.

Àqueles amigos que sempre me estimularam a levar adiante as reflexões que estão sintetizadas nesta Livre-Docência, especialmente Julio Katinsky, Luiz Munari, Vera Pallamin, Eliana de Azevedo Marques, Eduardo Colli, Deborah Raphael, Helena Ayoub, Feres Khoury, Karina Leitão, Camila D'Ottaviano, Gil Barros, Emílio Leocádio Jr., Tadeu Maia, Silvana Marques e Rodrigo Luiz Minot Gutierrez.

A todos os outros professores e amigos que contribuíram com minha formação e trajetória acadêmica, especialmente, Manoel Lopes de Siqueira, Alzira Sene, Domingos José Lopes Guimarães, Maria Cecília França Lourenço, Antonio Carlos Sant’Anna, Fábio Mariz Gonçalves, Sergio Burgi, Khaled Ghoubar, Monica Schoenacker, Mario Segall, Orlando Lobosco, Ernst Hamburger, Alberto Gaspar, Aloísio Margarido, Haiganuch Sarian, Thereza Katinszky De Katina e Pielesz, Marcelo Suzuki, Alexandre Martins de Mello, José Antonio Lanchoti, Roberto Pompéia, Terezinha Oliveira, Patrick Donabédian, Pedro Azara e Jean-Jacques Wunenburger.

Aos parceiros do projeto ARQUIGRAFIA tão numerosos, mas, especialmente a: Diogo Pereira, Lucas Caracik, Ana Paula Oliveira Bertholdo, Ruth Cuiá Troncarelli, Straus Michalsky, Marisol Yucra, Pedro Guglielmo, André Chou, Vânia Mara Alves Lima, Marco Gerosa, Roberto Hirata, Maria Laura Martinez, Juliano Maranhão, Fabio Kon, Silvio Macedo, Letícia Sampaio, Cibele A. dos Santos, Aparecida e Leandro Lopes, o Tupã.

Aos interlocutores ainda não mencionados, mas imprescindíveis: Fernando Vázquez, Eneida de Almeida, Daniele Queiroz, Livia Perez, Caio Vassão, Gabriel Poli Figueiredo, Claudio Duarte, Rodrigo Winther, Luiz Bargmann, Rose Pan, Reginaldo Ronconi, Caio Santo Amore, Vladimir Bartalini, Catharina Pinheiro e David Sperling.

Ao Juca (Joaquim Roxo) que, sem saber, deu força a este trabalho.

À Camila Tieko Omiya, pelo apoio precioso na organização de documentos, revisão e diagramação do material desta Livre-Docência.

À Daniele Queiroz dos Santos, pela sugestão e cessão de imagens fotográficas de sua autoria para o projeto gráfico das capas desta Livre-Docência.

À minha mãe, Ângela, meus irmãos, Annie, Hugo e Flávia, e meus sobrinhos Zeca, João, Fernando e Guilherme pelo apoio constante e pelo carinho diário.

À Mariana, pela paciência ao longo desse trabalho, pela revisão do texto e por tudo mais.

*“Se abrirem o receptor de ondas olfativas,
sentirão o perfume dos jasmims
que estão junto aos seios de Madeleine, sem vê-la.
Abrindo o setor de ondas tácteis,
poderão acariciar sua cabeleira, suave e invisível,
e aprender, como cegos,
a conhecer as coisas com as mãos.
Mas se abrirem todo o conjunto de receptores,
aparece Madeleine,
completa, reproduzida, idêntica;
não esqueçam que se trata de imagens
extraídas dos espelhos,
com sons, a resistência ao tato, o sabor, os cheiros,
a temperatura perfeitamente sincronizados.
Nenhuma testemunha admitirá que são imagens [...]
Madeleine estava ali.”*

Bioy Casares, 2006, p.84-85

*“Tenho construído em passeio frases perfeitas
de que depois não me lembro em casa.
A poesia infável dessas frases não sei
se será toda do que foram,
se parte de não terem nunca sido.”*

Fernando Pessoa, 2006, 399, p.367.

Resumo

A sistematização crítica que aqui se apresenta como texto original é fruto de reflexões e estudos realizados entre fins de 2008 e meados de 2017, de maneira integrada a atividades de ensino, pesquisa e extensão na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Este texto apresenta aproximações teóricas às representações no âmbito da Arquitetura e se articula a reflexões críticas específicas sobre o papel das representações nos processos projetuais e nos processos de produção nessa área de conhecimento. O que se apresenta e se defende aqui é que as questões pertinentes às representações e processos de produção da Arquitetura e do Urbanismo, quando postas em um campo de intersecções para o qual convergem contribuições do campo de estudos do Imaginário, das Artes e da Escola dos Annales ganham amplitude e aprofundamento, o que contribui significativamente às indispensáveis revisões epistemológicas e metodológicas necessárias à construção de conhecimento no campo da Tecnologia da Arquitetura. A integração de diversas atividades de ensino, orientação e desenvolvimento de projetos de pesquisa – como o ARQUIGRAFIA e os “Portadores”, especialmente – possibilitou que tais reflexões encontrassem apoio em fenômenos concretos e questões particulares, específicas, enraizadas na singularidade dos lugares, das manifestações humanas, das atividades experimentais e da visão de mundo de cada indivíduo envolvido. O contexto no qual se deram as experiências e interações acadêmicas que fomentaram esta síntese, se constitui agora em um indispensável campo crítico de diálogo e reformulações contínuas, para o qual este texto se volta, com o intuito de propor revisões e estimular outras reflexões que possam vir a rediscutir, problematizar e fomentar transformações significativas em atividades de ensino, na graduação e na pós-graduação, na área de conhecimento específico e em outras correlatas. Espera-se que este trabalho encontre interlocutores próximos e distantes, dentro e fora das universidades, em outros grupos de pesquisa, em outras interações de orientação, outros projetos de pesquisa e em simpósios, seminários, colóquios e demais encontros acadêmicos, interagindo e contribuindo com os esforços em prol da Cultura, da Ciência e da Tecnologia em seu sentido mais propriamente reflexivo e ético.

Abstract

The following original critical systematization is the result of reflections and studies – inseparable from teaching, research and extension activities – carried out between the end of 2008 and mid-2017 at the School of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo (FAUUSP). This text presents theoretical approaches to Representations within the scope of Architecture and links them to specific critical reflections on the role of Representations in design processes and production procedures. It is proposed here that the questions pertaining Representations and the production procedures in Architecture and Urbanism gain significant depth and range when placed in the concurrent field to which contributions of the studies of the Imaginary (*Imaginaire*), the Arts and the Annales School converge, thus significantly contributing to the crucial epistemological and methodological revisions necessary for the production of knowledge in the field of Architectural Technology. The integration of the diverse activities of teaching, guidance and research development – especially projects such as ARQUIGRAFIA and the “Holders” – has enabled these reflections to find support in concrete phenomena and specific issues rooted in the singularity of places, human manifestations, experimental activities and the world’s view of each individual. The experiences and academic interactions that fostered this synthesis have happened in a context, which has become an indispensable critical field of dialogue and continuous reformulation. Therefore, the purpose of this text is to propose revisions and stimulate reflections that may contribute to the debate and to promote significant transformations in teaching activities, in undergraduate as well as postgraduate courses, in Architecture and Urbanism and in related knowledge areas. This work is expected to resonate in close and distant circles, inside and outside universities, in other research groups, supervision interactions, research projects, symposia, seminars, colloquia and all sorts of academic meetings, interacting and contributing to efforts in favor of Culture, Science and Technology in their most reflective and ethical sense.

Sumário

Prólogo	23
REPRESENTAÇÕES	37
Raízes.....	39
Palavra desenhada.....	59
Natureza.....	81
IMAGINÁRIO	97
Fundamentos.....	99
Nova história.....	119
Imagens.....	137
TECNOLOGIA.....	165
Corte	167
Processos	185
Metodologia.....	201
Referências bibliográficas.....	219

Prólogo

“Este prólogo é para uso dos alunos, jovens arquitetos, pesquisadores e futuros docentes, não para ordenar a exposição de um conhecimento já existente, mas, acima de tudo, para estimular a invenção desse conhecimento.”

Apropriação livre do parágrafo de introdução dos
“Prolegômenos a toda metafísica futura
que queira apresentar-se como ciência” de Emanuel Kant

A Arquitetura conforma na Natureza outra ordem distinta, artificial, antrópica.

Esta conformação se faz com poéticas e técnicas, integradas em representações e interações objetivas e subjetivas com a Natureza primeira.

Tal dinâmica se reproduz, também, nas interações posteriores com os próprios ambientes urbanos e seus territórios artificiais como Natureza transformada, Segunda Natureza, Natureza humanizada, *pólis*.

A *poiesis* (ποίησις) – entendida como “*toda ação que promove a passagem do não ser ao ser*” (Platão, 2011, p.97) – é o que conduz a conformação de materiais, técnicas, representações, estratégias e processos de produção desses objetos e configurações espaciais. Entretanto, ainda no mundo grego, já se impunham as distorções na compreensão da ação poética restringindo-a a lampejos raros da imaginação de poetas talentosos.

A poética constitui a própria “forma de ser” da existência humana, logo “[...] *todos os artífices são poetas*” (Platão, 2011, p.99), e podemos ser todos artífices em nosso cotidiano, pois vivemos em um mundo da artificialidade técnica, da *techne*.

Desprovida da faculdade simbólica que sustenta a poética, nossa existência se tornaria insuportavelmente reduzida a “evidências” superficiais e reiteradas, tal qual o “[...] *abarroado mundo de Funes (onde) não havia senão pormenores, quase imediatos.*” (Borges, 1975, p.118.)

A subjetividade da ação poética, contudo, não se faz sensível em outro âmbito se não naquele coletivo e objetivo das sociedades humanas. É aí que a singularidade da poética de quem projeta e de quem constrói interage com outras poéticas deste mesmo tempo e lugar, e também de outros tempos e lugares, assumindo plenamente sua dimensão simbólica, social e histórica.

Tais fenômenos constituem, ou deveriam constituir, o campo de estudo, por excelência, da tecnologia, entendida – para além do simples emprego operativo e instrumental da técnica –, como discurso e filosofia da técnica. A poética, sendo o motor de toda ação imaginante e de toda ação construtiva, é o objeto primeiro da reflexão crítica sobre a técnica, sendo essa: saber fazer transformador do mundo.

O campo da imaginação – onde são promovidas deformações e metamorfoses – e as dinâmicas do imaginário devem, portanto, estar no centro dos interesses da tecnologia da Arquitetura, na medida em que essa se propõe a atuar, estudar, interpretar e apresentar proposições transformadoras quanto:

- Às representações de arquiteturas e cidades desenhadas, modeladas, grafadas e apresentadas com as mais distintas técnicas;
- Às arquiteturas e espaços urbanos propriamente ditos, construídos, por sua vez, com as mais variadas técnicas como manifestações culturais;
- A todas as outras representações sensíveis individuais e coletivas, subjetivas e objetivas, formadas a partir destas tantas abstrações e materializações advindas da atuação profissional e do campo específico da arquitetura, mas que ultrapassam tais limites sendo mais diversificadas, inclusivas, amplas e abrangentes.

Logo, temas referentes aos entendimentos acerca dos meios de concepção de arquiteturas e ambientes urbanos, assim como os referentes à materialização e à perpetuação de arquiteturas no tempo, e ainda os referentes às representações desses processos (imagens e objetos a eles relacionados) demandam, hoje, atenção e esforços de investigação pertinentes à Tecnologia da Arquitetura.

Sendo assim, também demandam atenção os temas universais do imaginário arquitetônico manifestos nos mitos, nas estruturas antropológicas do imaginário ainda mais elementares – delineadas por Gaston Bachelard e sistematizadas por Gilbert Durand (2002) –, e nas particularidades das expressões arquitetônicas, tanto naquelas geográfica e cronologicamente mais próximas, quanto nas mais distantes de nosso cotidiano.

As práticas, as metodologias, as técnicas e os juízos críticos, ao longo da história, são heterogêneos, variáveis, e possuem determinadas características entre os arquitetos, isto é, nos meios profissionais ou formais, distintas das características manifestas fora deste círculo, ou seja, entre os ditos leigos.

Tais cisões devem ser revistas, considerando que as interações entre arquitetos e leigos produzem continuamente câmbios nos entendimentos mútuos sobre o fazer arquitetônico – que nunca se restringiu nem se restringe à atividade profissional de arquitetos –, sobre suas práticas, discursos e filosofias das técnicas.

Mais do que o estudo específico das arquiteturas isoladamente, como edifícios construídos na cidade, nos interessa estudar as representações da arquitetura e as inter-relações de tais representações com outros objetos e aspectos da cultura urbana em suas dimensões reais/imaginárias indissociáveis.

Desde as origens até hoje, interagem na produção de arquiteturas e espaços urbanos ações elementares, práticas e simbólicas, que envolvem: romper; escavar; agregar/reunir; cobrir; erguer; abrir; desfazer; refazer (Leroi-Gourhan, 1971). Sendo humanas, tais ações técnicas não se colocam nunca em uma dimensão exclusivamente objetiva ou positiva. Sua natureza ativa é tão pragmática quanto onírica, tão empírica quanto delirante, tão produtiva quanto especulativa, sendo sempre eminentemente simbólica ou criadora de significados.

O homem não pode mais confrontar-se com a realidade frente a frente. A realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem [...] o homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos. Vive antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e decepções, em suas fantasias e sonhos. “O que perturba e assusta o homem”, disse Epíteto, “não são as coisas, mas suas opiniões e fantasias [diríamos representações] sobre as coisas. (Cassirer, 2001, p.48-49)

A poética da Arquitetura, portanto, se faz em um campo de tensões entre qualidades distintas, extremas e intermediárias, do existente e do possível, do sensível e do transcendente, da verticalidade ascendente e descendente, da profundidade horizontal e da contenção, por exemplo. Neste campo, a concepção da Arquitetura, que é a ação primeira de extensão simbólica do corpo e da existência humana sobre a Natureza, é continuamente realizada pela imaginação, como movimento ativo do corpo e do pensamento (Sartre, 2011; Bachelard, 2001) que, essencialmente, deforma, metamorfoseia e altera condições dadas em novas formas poéticas.

A produção de arquiteturas – em suas origens históricas e em suas expressões várias até o contemporâneo – representa e ritualiza tais alterações de pré-existências. A ruptura da ordem natural (ou de ordenações antrópicas anteriores que pelo costume naturalizaram-se) demanda sucessivas (re)articulações simbólicas com imanências e transcendências. Tais representações evidenciam a dimensão poética da técnica, promovedora de inesgotáveis passagens entre o “não-ser” e o ser.

A negação da dimensão poética das técnicas – tradicionalmente problematizada pelo racionalismo como “enganadora”, emocional e subjetiva – revisa, continuamente, os velhos imaginários e conforma, por sua vez, uma poética da cientificidade, uma poética tecnológica de pretensa superação de enigmas e problemas do mundo, que, também é geratriz de novos imaginários mecânicos, mecatrônicos e digitais. Hoje, cabe seguir problematizando uma cultura visual passiva e antipoética – iconoclasta, na visada de Gilbert Durand (1988, p.25) –, na medida em que promove imagens limitadoras, que privilegiam o signo sobre o símbolo, e desestimulam a interação ativa propiciadora de aberturas poéticas, essencialmente evasiva, metafórica, deformadora.

No contemporâneo, os ritos são outros, mas se fazem igualmente presentes. Os totens e fetiches são outros, mas também se apresentam. A arquitetura mantém aí sua essência material, concretamente perturbadora, desestabilizadora e reestruturante.

A primeira ação construtiva arquitetônica desencadeia o enfrentamento e a desconstrução da Natureza. Move essa ação, o desejo enraizado em toda sua profundidade existencial, vital ou erótica. O fazer arquitetônico não se restringe às ditas necessidades práticas e sempre se afirmou em um campo essencialmente simbólico, transcendente, metafísico. Chamamos de necessidade o desejo moralizado, tornado ético, e sabemos que a motivação construtiva humana, frequentemente, põe sob tensão e ultrapassa os limites da ética – para o bem e para o mal –, no mito e em sua reinvenção contínua na vida cotidiana.

A síntese, que se apresenta aqui, lida com questões fundamentais da tecnologia da arquitetura em um campo interdisciplinar de intersecções para o qual convergem contribuições do campo de estudos do Imaginário e contribuições da área específica de estudos sobre Representações e Processos de Produção da Arquitetura e do Urbanismo.

O campo de estudos do imaginário, aberto por Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) em um campo da representação gráfica da Arquitetura; por Aby Warburg (1866-1929) em uma vertente iconográfica de reorganização da história da Arte; por Gaston Bachelard (1884-1962) em uma vertente poético-literária; por Marc Bloch (1886-1944) e Fernand Braudel (1902-1985) na *École des Annales* em uma vertente de proposição da história das mentalidades; por Mircea Eliade (1907-1986) e Claude Lévi-Strauss (1908-2009) em uma perspectiva antropológica no âmbito das religiões e dos mitos, foi desdobrado e explorado por diferentes autores como: Ernst Cassirer (1874-1945), Gilbert Durand (1921-2012), André Leroi-Gourhan (1911-1986), Luigi Pareyson (1918-1991), Edgar Morin (1921), Joseph Rykwert (1926), Michel Serres (1930), Christian Norberg-Schulz (1926-2000), Juhani Pallasmaa (1936), Jean-Jacques Wunenburger (1946), Pedro Azara (1955) e Georges Didi-Huberman (1953), que se dedicaram a reconhecer, conceituar e reposicionar a dimensão simbólica nas interações do homem contemporâneo com a natureza e o mundo antrópico, com especial atenção às artes, às arquiteturas e às cidades, enfatizando a presença/sobrevivência/persistência do *homo symbolicus* nas ações técnicas e nas tecnologias atuais.

Se, por um lado, tais autores contribuíram e seguem contribuindo ativamente para uma renovação crítica indispensável das Ciências Humanas e Sociais, na transição entre o século XX e XXI, por outro lado, suas ideias repercutem ainda de maneira muito tímida e superficial nos referenciais teóricos que fundamentam a formação técnica e tecnológica de arquitetos e urbanistas na FAUUSP, especificamente, e nas faculdades brasileiras, de modo geral.

Essa ausência significativa estimulou a síntese aqui proposta, que reconhece que tais contribuições são fundamentais para repensar o papel das representações e as características dos processos de produção e de projeto da Arquitetura e do Urbanismo, frente às questões contemporâneas e aos desafios deste novo milênio.

Este projeto, contudo, não poderia deixar de reconhecer aportes significativos ao tema produzidos pelo engenheiro Milton Vargas (1914-2011), pelo geógrafo Milton Santos (1926-2001) – ambos professores eméritos da Universidade de São Paulo – e também pelos arquitetos Ruy Gama (1928-1996) e Julio Roberto Katinsky (1932), ambos professores da FAUUSP.

A partir de tais colocações iniciais apresentam-se alguns aspectos a demandar pesquisa sobre os quais se pretende trabalhar e que dizem respeito:

- À atualização da “arcaica” dimensão simbólica, em suas expressões concretas e abstratas, práticas e teóricas – científicas, poéticas e tecnológicas –, como fundamento das interações humanas com materiais, lugares, paisagens e espaços, na medida em que é potência constituidora de sentidos e imaginários;
- À revisão epistemológica da tecnologia – para além de um campo operacional da ciência aplicada como técnica –, como estudo/discurso crítico-filosófico sobre a técnica e o próprio *logos*, o que inclui, necessariamente, uma perspectiva *meta* sobre o próprio imaginário da tecnologia;
- Ao reconhecimento da sobrevivência de tempos técnicos heterogêneos, que determinam espaços, representações e processos de produção não menos heterogêneos, o que conduz à necessidade de investigar a pluralidade de técnicas e tecnologias contemporâneas dissonantes e contraditórias entre si, considerando coexistências, sobreposições, conflitos duradouros e rupturas mais ou menos lentas;
- À noção de longa duração aplicada aos tempos técnicos, o que, além de explicitar a historicidade e a diversificação de técnicas e tecnologias, conduz à revisões críticas quanto à ênfase sobre fatos (*événements*) –, favorecendo, por outro lado, o reconhecimento de tecnologias “menores”, “vernaculares” e/ou cotidianas mais propriamente processuais (menos pontuais) e desigualmente dispersas no tempo e no espaço –, e demanda revisões sobre a suposta obsolescência de técnicas e tecnologias imposta por uma cultura de imediatismos e contínuas desatualizações *up-to-date*;
- Ao reposicionamento, em perspectivas diacrônicas e sincrônicas, de modelos, representações, paradigmas, métodos e processos científicos e tecnológicos, como formas simbólicas, não isentos de deformações, fantasias e devaneios;
- À revisão epistemológica das representações, considerando sua dupla natureza paradoxal, ambígua e contraditória – sendo simultaneamente autônoma e relacional; redutora e ampliadora; centrípeta e centrífuga, etc – o que, demanda reflexões não apenas sobre os processos de concepção de “imagens”, mas especialmente sobre as dinâmicas de interação, associação/dissociação, metamorfose e transformação de “imagens” e constelações de “imagens”;

- À consideração estratégica da inevitável persistência da imprevisibilidade e das “*miragens do presente no passado*” (Bergson, 2006) no seio de processos temporais, dentre os quais os processos de projeto e de produção da Arquitetura e do Urbanismo;
- À revalorização das abordagens metodológicas “lentas” no âmbito dos processos de projeto e produção, em detrimento das cristalizações metódicas que, frequentemente, alienam as possibilidades experimentais de tais processos com a justificativa da eficácia já comprovada deste ou daquele método;
- À exploração metodológica de metáforas e constelações de imagens (Warburg, 2003; Durand, 1800; Durand, 2004) como estratégia de aproximação, abordagem sistemática e organização de representações de fenômenos pertinentes ao tema da pesquisa, tais como a metáfora “negativa” de Zevi (1996), as analogias e metáforas dessemelhantes, a metáfora “cinematográfica” de Cullen (2002), a metáfora potamológica de Durand (2004), e a metáfora marinha de Braudel (2009), a princípio;
- À abordagem crítica e exploratória de temas contemporâneos problemáticos, tais como: a reiteração e difusão de mitos, superstições, “falsas notícias”, rumores e boatos no âmbito da história das representações e dos processos projetuais da Arquitetura e do Urbanismo e suas repercussões no ensino; o papel do desenho à mão e a ampliação da noção de desenho à tridimensionalidade; o imaginário da arquitetura para além do campo de atuação profissional de Arquitetos e Urbanistas; miragens, ilusões e desencaixes entre imagem e experiência sensível de arquiteturas e espaços urbanos; os ambientes colaborativos e as dinâmicas de inteligências coletivas (como os ditos coletivos) na produção de objetos, edifícios e trechos de cidades.

De modo geral, espera-se que os esforços empreendidos aqui contribuam, em termos científicos, com a renovação de referenciais teóricos, fundamentos conceituais e reflexões metodológicas, de modo a amparar e estimular a contínua revisão crítica e a renovação de recursos práticos e teóricos na lida com as questões próprias do alargamento e extensão da área de pertinência da Tecnologia e das representações da Arquitetura e dos ambientes urbanos no mundo contemporâneo. Em outro sentido, compreende-se, também, que há uma contribuição centrífuga, ou seja, que se expande a partir do campo específico onde se posiciona o pesquisador em direção a outros campos de conhecimento distintos e complementares.

Entende-se, igualmente, que este esforço de síntese, além de ser fruto, repercute direta e profundamente nas atividades acadêmicas presentes e futuras do autor, na convergência das atividades de ensino, pesquisa e extensão, e que a difusão dos processos e resultados destas reflexões tem potencial para repercutir, problematizar e fomentar transformações significativas em atividades de ensino na graduação e na pós-graduação, em diferentes áreas de conhecimento, ecoando também em núcleos de pesquisa, interações orientador-orientando, projetos de pesquisa individuais e coletivos, e espaços de debate acadêmico, tanto internos (USP) quanto externos, junto a outras instituições universitárias no Brasil e no exterior.

Em termos sociais, como esforço de extensão universitária, este trabalho pretende subsidiar e estimular reflexões no âmbito das políticas públicas e atividades profissionais relacionadas à tecnologia, não exclusivamente aquelas relacionadas às atividades de arquitetos e urbanistas, mas sim, de maneira mais ampla, aquelas relacionadas às atividades multidisciplinares de conceituação, planejamento, intervenção e transformação dos ambientes construídos e dos ambientes urbanos.

O lugar (*topos*) de onde se desenvolverá tal abordagem, como contribuição à desejada reflexão coletiva universitária, é a área de conhecimento da Arquitetura e do Urbanismo, a partir das visadas específicas da Tecnologia – entendida em sua dupla natureza como campo propositivo aplicado e como estudo/discurso filosófico e crítico sobre a técnica – e, ainda mais precisamente, a partir do âmbito das representações e dos processos de produção da arquitetura.

O estudo das representações, nesse âmbito, contempla a construção de conhecimento sobre a natureza, os potenciais, as limitações e as características das interações complementares entre o desenho, as notações alfanuméricas, os modelos tridimensionais, a fotografia, o vídeo e as simulações eletrônicas, especialmente. O estudo dos processos de produção considera tanto os processos projetuais propriamente, quanto também os processos produtivos e/ou construtivos, desde a escala dos objetos até a escala do território.

As contribuições deste projeto de pesquisa se relacionam, na graduação, ao grupo de disciplinas de Metodologia e, na pós-graduação, à linha de pesquisa que se dedica às representações e processos de produção, ambas vinculadas ao Departamento de Tecnologia da FAU.

Na graduação, as práticas das disciplinas obrigatórias AUT0510 – Geometria Aplicada à Produção da Arquitetura e do Urbanismo, AUT0512 – Desenho Arquitetônico e da disciplina optativa AUT0573 – O Espaço e suas Representações trouxeram contribuições inestimáveis para este trabalho.

Tais aspectos também se expressam, mais notadamente, nas atividades docentes conduzidas na disciplina optativa interunidades MAP2001 – Matemática, Arquitetura e Design, proposta ao programa da PRG Pró-inovalab2011 em parceria com os professores do IMEUSP, Eduardo Colli e Deborah Raphael.

No programa de pós-graduação da FAUUSP, as questões que motivadoras foram delineadas na convergência entre os debates conduzidos na disciplina de pós-graduação AUT5836 – Representações: Imaginário e Tecnologia e os diálogos estabelecidos com pesquisadores colaboradores do Grupo de Pesquisa CNPq homônimo, assim como também junto à disciplina AUH5700 – Metodologia Científica aplicada à pesquisa em Arquitetura e Urbanismo, em parceria com os professores Julio Roberto Katinsky, Luiz Américo de Souza Munari, Maria Camila Loffredo D'Ottaviano e Karina Oliveira Leitão.

A área de conhecimento da Arquitetura e Urbanismo é historicamente interdisciplinar e articula contribuições advindas de áreas tão diversas quanto as Artes, as Ciências Sociais, a História, a Geografia, a Filosofia, a Psicologia, a Matemática, a Física, as Engenharias, que vieram a constituir frentes específicas de conhecimento, necessariamente integradas na formação de arquitetos, urbanistas e designers, tais como: o Desenho Industrial, a Comunicação Visual, o Paisagismo, o Conforto Ambiental, o Planejamento Urbano, o Projeto de Edificações e Espaços Públicos, etc.

Desde 2009, as atividades de pesquisa e as necessárias cooperações acadêmicas realizadas estimularam e promoveram interações com outras áreas de conhecimento presentes na Universidade de São Paulo, para além do universo da interdisciplinaridade já manifesta na FAU, tais como a Matemática, a Ciência da Computação, os Direitos Autorais, a Ciência da Informação, a Antropologia e a Arqueologia.

Tais cooperações, no contexto externo à USP, conduziram, ainda, a aproximações profícuas e colaborações em andamento, com pesquisadores brasileiros e estrangeiros, na FAU-UFPA (Belém), na UFPE (Recife), na FADU-UNL (Santa Fe, Argentina), na UPC (Barcelona, Espanha), na ETSAM (Madri, Espanha), na Université Jean Moulin, Lyon 3 (Lyon, França) e, mais recentemente, com pesquisadores e grupos associados ao *Centre de Recherches Internationales sur L'Imaginaire* (CRI2i), o que embasa e reforça os pressupostos motivadores do projeto aqui em pauta.

A interdisciplinaridade das áreas de conhecimento e as articulações de miradas globais/locais e abstratas fundamentam, desde o início, as atividades empreendidas pelo autor na proposição e desenvolvimento dos projetos ARQUIGRAFIA <www.arquigrafia.org.br>, Smart Audio City Guide <<https://vimeo.com/77111941>> e Portadores, que vieram a constituir a linha de pesquisa hoje consolidada como grupo de pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITe) e se integra ao Núcleo de Apoio à Pesquisa em Ambientes Colaborativos na Web (NaWeb) NAP-USP.

O desenvolvimento desse trabalho contou com indispensáveis interlocuções regulares com colegas docentes e alunos, orientandos, em nível de graduação e pós-graduação, e esse diálogo é o que dá sentido ao que se tentou fazer e ao que será possível fazer a partir daqui.

Espera-se, portanto, que os esforços empreendidos nesta síntese contribuam com o reconhecimento das fronteiras difusas, das vertentes de expansão e das dinâmicas de intercâmbio com outras áreas de conhecimento, nos limites do campo ampliado da tecnologia e das representações da Arquitetura e do Urbanismo no mundo contemporâneo, colaborando, desse modo, com a necessária renovação de referências teóricas, fundamentos conceituais e reflexões metodológicas indispensáveis à construção de conhecimento e ao posicionamento crítico frente aos fenômenos atuais, às contínuas transformações de cenários e ao delineamento de imaginário/realidades futuras.

O texto que se apresentará a seguir está organizado em 3 capítulos que, articulados, constituem o eixo estruturador das reflexões propostas em torno das Representações e suas interações com o Imaginário e com a Tecnologia.

Cada um desses capítulos está, por sua vez, organizado em três partes, a saber.

O primeiro capítulo, intitulado Representações, tem:

- Uma primeira parte, intitulada Raízes, que investiga a etimologia grega e romana referente às representações e promove uma perspectiva de “longa duração” sobre o tema, pretendendo conduzi-lo às questões contemporâneas e a um campo propriamente epistemológico;
- Uma segunda parte, intitulada Palavra Desenhada, que se vale de uma reaproximação à filosofia das formas simbólicas de Ernest Cassirer (1874-1945) para propor uma revisão crítica da relação entre palavra e desenho;

- A terceira parte do primeiro capítulo, que se intitula Natureza, segue investigando a natureza das representações, valendo-se das reflexões filosóficas empreendidas por Henri Bergson (1859-1941) e questiona, a partir dessa visada, o papel atribuído às representações nos processos projetuais.

A partir das revisões promovidas pela filosofia bergsoniana e da problematização da imaginação e das projeções de futuro, o segundo capítulo, intitulado Imaginário, também é organizado em três partes:

- A primeira, intitulada Fundamentos, estabelece uma aproximação que investiga as interações entre os esforços de estudo do fenômeno da imaginação e a constituição histórica do campo de estudos do Imaginário;
- A segunda, intitulada Nova História, promove uma revisão das convergências entre o conceito bergsoniano de “duração” (*durée*) e a noção central de “longa duração” (*longue durée*), desenvolvida pela dita Escola dos Annales desde fins dos anos 1920, reconhecendo aí contribuições tanto à História da Mentalidades, quanto ao delineamento dos estudos do Imaginário;
- A terceira parte, denominada Imagens, contribui ao reconhecimento de um campo dedicado à iconografia que converge para os estudos do Imaginário, revendo criticamente a contribuição conceitual e experimental desdobrada do Museu Imaginário de André Malraux (1901-1976).

Considerando esse posicionamento crítico, experimental e problematizador das imagens, o terceiro e último capítulo deste trabalho que se intitula Tecnologia, e também tem três partes:

- A primeira desenvolve uma reflexão sobre as imagens de Corte, pretendendo conjugar técnica, história e imaginário na investigação das ambiguidades das representações entre o plano da secção e a profundidade em perspectiva;
- A segunda parte empreende uma reflexão sobre as dinâmicas do representar na confluência das Ciências e das Artes, com o intuito de reconhecer as dimensões poéticas do espaço nas Técnicas e na Tecnologia;

- A terceira e última parte, intitulada Metodologia, aproxima as reflexões realizadas a respeito das Representações, do Imaginário e da História, ao processo histórico da Tecnologia na formação de arquitetos, refletindo sobre as condições específicas desse ensino no Brasil e na FAUUSP, e conclui reposicionando um questionamento incontornável face aos desafios presentes e futuros.

REPRESENTAÇÕES

Raízes

“...devemos começar com a hipótese de que a palavra “representação” não traduz nenhuma palavra grega de maneira óbvia, sem deixar nada de lado, senão que é reinterpretada e reinscrita profundamente na história.”

Derrida, 1982, p.294
(tradução do autor)

Memória Imaginária

Discorrendo sobre as proezas da memória humana em sua “História Natural” (Livro 7, cap. 24), Plínio, o velho (23-79), conta o caso do grego Charmadas, que era capaz de recitar de cor livros inteiros, como se os estivesse lendo, e tivesse as páginas sob os olhos. O que impressionava a todos era a capacidade prodigiosa de Charmadas de fazer presente ao seu pensamento as palavras, as frases, o texto, enfim, estórias e mais estórias inteiras, sem ter nada à mão. Embora o livro estivesse fisicamente ausente, distante dali, era como se estivesse presente, pois assim se fazia na extraordinária memória do grego. A expressão latina que Plínio emprega para se referir à ausência do livro, e à ação de alguém que recita como se estivesse a ler é “*legendis modo repraesentavit*”. (Pliny, 1989)

Em uma passagem de “Funes, o memorioso” (Borges, 1975), Borges contextualiza no rancho dos Funes, em Fray Bentos, no Uruguay, a sobrevivência da prodigiosa memória humana:

Atravessei o pátio de laje, o corredorzinho; cheguei no segundo pátio. Havia uma parreira; a escuridão pôde parecer-me completa. Ouvi logo a alta e zombeteira voz de Irineu. Essa voz falava em latim; essa voz (que vinha da treva) articulava com moroso deleite um discurso ou prece ou encantação. Ressoaram as sílabas romanas no pátio de terra; meu temor as acreditava indecifráveis, intermináveis; depois, no demorado diálogo daquela noite, soube que formavam o primeiro parágrafo do vigésimo quarto capítulo do livro sétimo da Naturalis historia. A matéria desse capítulo é a memória; as últimas palavras foram “ut nihil non iisdem verbis redderetur auditum”. (Borges, 1975, p.113)

“*Para que tudo o que for ouvido seja representado pelas mesmas palavras*”, conforme a nota do Editor.

Essa expressão poderia ser tomada como uma máxima para o próprio Irineu Funes, que, como “*Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos*” (Borges, 1975, p.114), era capaz de reconstruir de memória um dia inteiro. Tal ato lhe demandava, contudo, também a duração bergsoniana de outro dia inteiro de rememorações.

A concentração necessária para tão absoluta capacidade de representação dependia, por outro lado, da incapacidade de Funes em promover qualquer evasão imaginativa. Sua memória o aprisionava em um mundo de dados imediatos da percepção e particularidades. A experiência de vários cães não formava o universal cão, antes havia o problema de aceitar que “*o cão das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cão das três e quinze (visto de frente).*” (Borges, 1975, p.117).

É essa condição singular que sustenta a suspeita do autor de que Irineu “não era muito capaz de pensar”, pois “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair.” (Borges, 1975, p.118).

Situação semelhante é concebida por Ray Bradbury em seu romance “*Fahrenheit 451*”¹ (1953), adaptado para o cinema por François Truffaut em 1966. Em uma sociedade fictícia do futuro, com a proibição da leitura, e a queima sistemática de livros, os apaixonados pela leitura fogem das cidades e vivem no campo, em uma comunidade isolada, onde cada um se propõe a decorar um livro na íntegra. Ali as pessoas se tornam homens-livro e passam a ser chamadas pelo nome da obra: este é Fausto, aquela Madame Bovary. Cada leitor passa a ser o próprio livro, pois de sua memória dependerá integralmente a sobrevivência do texto, caso todos os exemplares venham a ser queimados.

A memória rara, que permite a certos indivíduos recitarem como se tivessem anotações sob os olhos, vincula esses dois exemplos ao caso contemporâneo de Daniel Tammet.

1 O título se refere à temperatura em que o papel e, portanto, os livros também, entram em autocombustão.

Nascido na Inglaterra em 1979, Tammet sofre da Síndrome de Savant, popularizada no filme *Rain Man* (1988), pelo personagem vivido por Dustin Hoffman. Além das onze línguas que já domina, Tammet recentemente aprendeu islandês em apenas uma semana. Este tipo de habilidade mental é comum dentre os “savants”, no entanto, o que é único em Daniel, é a sua capacidade de descrever e refletir sobre seu próprio processo de pensamento. Ele diz que associa a cada número inteiro até 10.000, uma forma, uma textura e uma cor específicas (Figura 1), e que quando pensa em sequências de números, as formas se encaixam tridimensionalmente, formando paisagens em sua mente.

Figura 1. Daniel Tammet pintando seus números.

Fonte: < <http://www.optimnem.co.uk/blog/index.php> > (Acesso em 12/01/2010).

Apaixonado por livros, Tammet se recorda que aos 4 anos ganhou um livro com números e estes lhe pareciam objetos no espaço: “*Pareciam um lugar onde eu podia ir e ao qual eu pertencia.*”² Em março de 2004, depois de recitar de memória 22.514 dígitos do número Pi, diante de uma comissão no Museu de História da Ciência de Oxford – durante 5 horas e 9 minutos –, Daniel confessou que não era necessário fazer exatamente um esforço mental para tanto, pois visualizava a sequência como se fosse um filme projetado diante de seus olhos.

O grego Charmadas, Irineu Funes, os homens-livro de Bradbury, e o “savant” Daniel Tammet recitam palavras e números como se os tivessem diante dos olhos, e comparam a memória à visão, e o pensamento a imagens e formas no espaço.

Se tomarmos um dicionário de grego moderno veremos que o termo latino representação se traduz por *pro oftalmos*³ (προ οφθαλμος), tradução moderna de representação registrada por Gaffiot (1934), como “*ação de pôr sob os olhos*”⁴, e por Saraiva (1993) e Isidro Pereira (1990), como “*pôr (ou mostrar) diante dos olhos*”⁵. É provável que esse termo e sua acepção sejam uma tradução ao grego da concepção latina de *repraesentatio(onis)* como a “*ação de colocar sob os olhos*”, como se tentará mostrar mais adiante.

Conforme W.H. Fyfe, em sua nota sobre o termo “*representation*” na Arte Poética de Aristóteles, a vida “apresenta” ao artista os fenômenos sensoriais e o artista os “re-apresenta” com seus próprios meios, conferindo coerência, propondo um padrão (Aristotle, 1932).

Nas palavras de Plínio (1989): “*legentis modo repraesentavit*”, Charmadas recita como se estivesse a ler. “Como se”, constitui aqui uma figura de linguagem, uma comparação, pois não há, na realidade, nem letras nem números frente aos olhos, mas é como se houvesse. Tudo se passa “como se” palavras e números se fizessem novamente presentes, reaparecessem, só que agora na memória. Nas palavras de Aristóteles: “... *imagens aparecem para nós mesmo de olhos fechados*” (2007, 427b27, p.111).

2 Entrevista a Richard Johnson em 12/02/2005, **A genius explain**. Disponível no link: <<http://www.guardian.co.uk/theguardian/2005/feb/12/weekend7.weekend2>> Tradução do autor.

3 προ οφθαλμος χαθισταναι.

4 Action de mettre sous les yeux.

5 Este sentido parece articular outro sentido de representação como a prática comercial do pagamento à vista, isto é, no ato da entrega (Houaiss, 2001). Esta acepção do termo é destacada por Saraiva (1993), e relaciona-se a uma relação de troca direta de alguma coisa por outra, podendo ser esta um outro produto, ou a materialização da representação por excelência em todas as sociedades capitalistas: a moeda. A relação entre representação e pagamento à vista não se esclarece quando se restringe o enfoque ao mundo romano. Mas quando esta análise se estende ao mundo grego algumas luzes são lançadas sobre esta relação. Conforme Liddell & Scott (1996), no grego tardio, o termo *eidōs* – que como se viu é extremamente abrangente – designa também pagamentos em espécie, bens ou produtos.

A comparação (“como se fosse...” ou “como se estivesse...”) aproxima dois termos, estabelece entre eles uma analogia, sugere uma semelhança, mas preserva a autonomia de cada um, guarda um certo paralelismo, e não efetua nenhuma substituição: *o amor queima como fogo* (Camões). Construção bastante diferente da metáfora, que assume integralmente a substituição de um termo por outro – *o amor é fogo que arde sem se ver* (Camões).

A memória pode reter formas, palavras e números “como se” os tivesse diante dos olhos, mas, de fato, tais palavras e números estão ausentes do campo perceptivo, são invisíveis, e sua presença exige um movimento mental, um exercício do pensamento que é imaginação, em outras palavras: fantasia.

Um dos vários termos gregos a fundamentar a noção de representação em suas origens: *phaino, eidos, eikon, eidolon*.

A memória é uma fantasia sobre o passado, que se dá no presente (Aristóteles, *Mikra Phisika*). Para que exista é indispensável que haja este lapso de tempo, pois a memória se propõe a presentificar o que não está mais presente para os sentidos, representando. A memória concebe uma presença imaginária, justamente quando há a ausência daquilo que a sensibilizou. Na presença desta coisa sensível não há memória propriamente, nem representação, *grosso modo*, mas somente percepção sensorial. A memória seria, portanto, invenção, na ausência da experiência real e sensível, e revelaria a dupla natureza das representações, simultaneamente autônoma – sendo por si só objeto de contemplação dos sentidos e do pensamento –, e relacional, por ser semelhante (e não idêntica, pois as diferenças são características da natureza fantasiosa da memória) a algo que lhe é distinto.

Como exemplo, cabe considerar a possível autonomia do texto decorado por Charmadas com relação ao livro lido e, ao mesmo tempo, sua relação indispensável com o texto que o precede e o originou. Assim como a interação entre a imagem fotográfica de um lugar e as reminiscências da percepção deste lugar e da decisão de fotografá-lo. Ou ainda, nas palavras de Fernando Pessoa (1888-1935): “*Maravilha-te memória, lembras o que nunca foi...*”⁶.

6 Maravilha-te memória, Poesias inéditas. Disponível no link: <<http://www.revista.agulha.nom.br/fpessoa218.html>> Acesso em 02/11/2010.

Chino Otsuka, artista plástica japonesa, propôs exatamente esse tipo de memória imaginada em seu trabalho “*Imagine finding me*” (2009), no qual promove inserções digitais de sua imagem como adulta, em fotografias de seu álbum de família, nas quais comparece como criança, construindo assim encontros imaginários dela consigo mesma (Figura 2). Tais encontros são testemunhados por um fotógrafo que, supostamente, teria presenciado a cena e pelo próprio público que vê e crê no que vê.

Figura 2. *Imagine finding me*, 1982 e 2005, Paris. Chino Otsuka.
Fonte: < http://chino.co.uk/gallery/IFM/ifm_3.html > (Acesso em 19/10/2016).

Figuras de linguagem

A metáfora assemelha-se à verdade, é verossímil, portanto, e coloca-se como um artifício retórico afirmativo. Valendo-se disso, Laércio (200-250), historiador romano dos antigos filósofos gregos, afirma que a representação é uma impressão recebida na alma, e assim propaga uma fórmula aristotélica bem-sucedida, enfatizando a metáfora.

“A (re)apresentação é uma impressão recebida na alma, sendo o nome derivado por metáfora, das impressões que deixa o selo sobre a cera.” (Diógenes Laércio, VII, 46)^{7, 8}.

Mais do que ser, a representação parece ser uma impressão: “... *assim como a cera recebe o sinal do sinete...*” (Aristóteles, 2007, 424a17, p. 101).

Na concepção aristotélica, as impressões das coisas do mundo criariam na alma algo como um mundo interno de relevos, marcas em rebaixo, contra-formas, registros da presença efêmera de algo que pressionou a cêra, e que para deixar-se registrar precisou então se afastar, ausentando-se. Dentre todos os sentidos, o tato, o mais primitivo, é o que domina esta noção de impressão como contato físico direto, que transforma matérias, sem intermediários.

Para a filosofia grega, a comparação parece ser uma figura de linguagem mais sutil do que a metáfora, talvez por ser menos incisiva e afirmativa. A comparação sugere uma aproximação possível entre dois termos, sem restringir outras igualmente possíveis e sem que se perca a identidade original de cada um deles. A metáfora, por sua vez, promove uma fusão dos dois termos, dissolvendo as diferenças e tornando-os supostamente equivalentes.

Grosso modo, o pensamento romano desloca as comparações características da filosofia grega e promove em seu lugar, metáforas e traduções, como fez Marco Túlio Cícero (c.106-43 a.C.), que dominava como poucos o latim e o grego, em seu livro *Academica Posteriora* (45 a.C.), ao estabelecer uma relação de equivalência e tradução entre termos gregos e latinos relativos à representação (Cícero, 1944, 1980).

Discorrendo sobre a filosofia do cipriota Zenão de Cítio (340-264 a.C.), fundador do estoicismo, Cícero grafou em grego o termo *fantasia*⁹ para se referir à representação e, logo em seguida, o traduziu como *visum*, em latim (Acad. Post. I, 40). Do campo tátil, a noção se deslocou, então, para o universo visual.

7 A presentation (or mental impression) (fantasias) is an imprint (tiposin) on the soul; the name having been appropriately borrowed from the imprint made by the seal upon the wax.

8 A edição em língua inglesa da Loeb (Diogenes Laertius, 1958, VII, 46, p.155) registra o mesmo trecho em tradução de R.D. Hicks com o termo *presentation* ao invés de *representation* e, a seu lado, registra também o termo grego *fantasia* presente no original de Laércio.

9 Em duas traduções diferentes para o espanhol o termo grego fantasia ora é traduzido como *percepción* (1944), ora como *representación* (Cícero, 1980), confusão semântica que expõe a riqueza das divergências filosóficas sobre o entendimento do tema.

Um pouco mais adiante, no mesmo trecho de texto, o autor usou o termo *visa*¹⁰ como plural de representações e, ao fazê-lo expôs ao leitor uma decisão pessoal, e uma construção cultural e filosófica ousada e de amplo alcance: a partir daquele ponto do texto (e porque não da história do termo) toda referência à fantasia seria feita, preferencialmente, com termos latinos (*visum, visa*), ao invés dos antigos termos gregos (Cícero, 1944; Mondolfo, 1965).

Na parte (lógica) da filosofia, Zenão disse coisas novas em torno dos sentidos mesmos, os quais crê unidos a uma espécie de impulso proveniente do exterior, que chamou de fantasia¹¹ e nós podemos chamar de visum... A estas, porém, que são visa quase recebidas pelos sentidos, acrescenta ele assentimento da alma que disse achar-se em nós mesmos e é voluntário. (Cícero, Acad. Post., I, 40) (p.120)

Em uma perspectiva histórica ampliada, pode-se dizer que, para o pensamento romano, a partir de Cícero, as representações distanciam-se da *fantasia* grega – na qual parece predominar a subjetividade imaginária –, e aproximam-se da *visa* romana, (supostamente mais objetiva) e relacionadas à percepção visual. Recusando o artifício da comparação, Cícero optou por construir uma metáfora tradutora.

Entretanto, os termos latinos *visum/visa* por referirem-se a algo visto, à visão, à aparência, e às imagens produzidas por sensações (Lewis & Short, 1879), parecem mais próximos da experiência sensorial do que o termo *repraesentatio*. Como tal, *visum* aproxima-se de *eikon*, que é um termo grego referente à ação criadora de imagens (visuais e mentais), e é uma das palavras que Liddell & Scott (1996) traduzem, em inglês, como *representation*. A partir desta concepção imagética visual/mental, *eikon* origina toda uma família de termos relacionados por Bailly (1933) à noção de representação como ícone, figura, simulacro, símile, com nítida relação com o pensamento platônico, como se nota neste trecho da República (402b): “É também verdade que não reconheceremos as imagens (eikónas) das letras, refletidas na água ou num espelho, antes de conhecermos as próprias letras, portanto tudo isto é objeto da mesma arte e do mesmo estudo.”¹² (Platão, 1997, p.96)

Outra passagem, do mesmo texto de Cícero, registra um procedimento semelhante de apropriação e transformação conceitual do legado grego. Ao descrever como Zenão explicava seu entendimento do processo de conhecimento, Cícero escreveu:

10 Plural de *visum*.

11 Palavra grafada em grego no texto original de Cícero.

12 Et si les images des lettres sont représentées dans l'eau ou dans un miroir, nous ne les reconnaitrons pas avant de connaître les lettres elles-mêmes; car tout cela est l'objet du même art et de la même étude.

Zenão... apresentando a mão aberta com os dedos estendidos: “eis aqui (dizia), assim é a representação (visum)”. Depois, contraindo um pouco os dedos: “e assim é o assentimento (adsensus)”. E após tê-los apertado inteiramente, formando o punho, dizia que essa era a compreensão: de cuja semelhança tomou também o nome compreensão (katalepsis), até então não empregado. E quando depois aproximava a mão esquerda da direita fechada em punho, e comprimido este voluntariamente e com grande força, dizia que assim devia ser a ciência (scientiam), da qual ninguém tem a posse, exceto o sábio. (Cícero, Acad. Post., II, 145 apud Mondolfo, 1965, p.122).

A representação, dita *visum*, seria apenas o primeiro passo no entendimento estóico da construção do conhecimento e, assim como a palma aberta da mão, poderia receber passivamente as impressões do mundo, tal como a cêra de Aristóteles e Laércio. Mas, além disso, é preciso retê-las e, para tanto, são necessárias uma intenção e uma ação volitiva de acolhê-las, para depois compreendê-las e, finalmente, assimilá-las, apropriando-se delas como ciência, isto é, como conhecimento.

No original, em latim, o termo *comprehensionem* é apresentado como tradução do termo grego *katalepsis* (Cícero, 1980, II, 145, p.93). Em outras palavras, Cícero recebeu das mãos de Zenão, literalmente, o termo grego *katalepsis* e o substituiu por *comprehensionem*, que entendemos como compreensão.

Se a palavra *fantasia* continua a falar grego com nossa imaginação, *katalepsis* há tempos ficou restrita ao universo da psicopatologia – catalepsia e cataléptico (Houaiss, 2001) – e se refere ao estado do paciente que mantém seus membros paralisados, na posição em que foram colocados por terceiros. O corpo do cataléptico retém a forma criada por outros, a preserva, como se fosse uma *tabula rasa* que guarda impressões alheias (Figura 3). Mais uma vez o tato oferece as bases de comparação para a conceituação referente à representação.

Figura 3. Fotografia de registros médicos de uma jovem cataléptica.

Fonte: <<http://www.artandmedicine.com/curschl/plates/Tafeln/Plate32.jpg>> (Acesso em 08/01/2010)

Há que se reconhecer, entretanto, que não houve uma substituição absoluta de *fantasia* por *visum*, como se percebe em um outro trecho do já citado aqui, Diógenes Laércio – escritor latino, mas que escreve em grego –, quando no séc. III, ao registrar o pensamento e a vida dos eminentes filósofos antigos fez uma distinção sutil entre *fantasia* e *fantasma*, característica do pensamento grego: *fantasia* é ato que gera uma impressão na alma e a altera; *fantasma* é a aparição da representação, uma construção mental, onírica, imaginária:

Há uma diferença entre o processo (fantasia) e a consequência da (re)apresentação (fantasma). Esta última é uma semelhança na mente como a que pode ocorrer no sono, enquanto a primeira é o ato de imprimir algo na alma, que é um processo de transformação, como exposto por Chrysippus no segundo livro de seu tratado Da Alma (De Anima).¹³ (Diogenes Laertius, VII, 50, p.159, Tradução do autor)

¹³ There is a difference between the process (φαντασία) and the outcome of presentation (φαντασμα). The latter is a semblance in the mind such as may occur in sleep, while the former is the act of imprinting something on the soul, that is a process of change, as is set forth by Chrysippus in the second book of his treatise Of the soul (De anima).

Fantasma é o que se reteve da impressão no mundo interno, como um espectro, uma aparição. Fantasma, assim como fantasia, têm origem em *phaino*, que tanto é algo que aparece para os sentidos, quanto algo que aparece apenas para o pensamento e a imaginação. Há, no termo, o sentido de fenômeno percebido e também de criação, o que sustenta sua ambiguidade. *Phaino* se relaciona à concepção, tanto à concepção do mundo (como percepção), quanto à concepção de algo novo, até então inexistente, a criação fantasmagórica ou fantástica.

Valendo-se dessas raízes gregas, Aécio, ao escrever sobre a opinião dos filósofos, registrou a seguinte passagem:

A representação é uma afecção que se produz na alma por meio de visões... E a representação toma o seu nome (fantasia) da luz (fôs); porque, assim como a luz mostra as coisas que ilumina e também a si mesma, do mesmo modo a representação mostra-se a si mesma e a sua causa. O representável é a causa que produz a representação, por exemplo, o branco, o frio, e tudo o que pode excitar a alma é representável. (Aécio, Placita IV, 12, 1) (apud Mondolfo, 1965, p.122)

A associação comparativa entre luz e representação, apresentada aqui em uma de suas primeiras formulações, é central no entendimento histórico do conceito de representação na cultura ocidental, da filosofia às artes visuais, das sombras de Platão às iluminuras e vitrais, de Caravaggio a Leonardo, de Galileu aos irmãos Lumière.

Ação que só pode ser efetiva se houver luz para que se as imagens se formem, como *eidos*, isto é, algo que pode ser visto, mas que, também como *eidos*, vai além da visualidade sensível e diz respeito à idéia, ao *insight*, às formas visíveis sob a luz do pensamento. Lembremos de Charmadas, os homens-livro e os “savants”.

No mesmo contexto cultural do império romano, Lucius Columella (Séc. I), no primeiro livro de seu *De Re Rustica* narra que uma das maneiras mais eficientes de supervisionar o trabalho – forçado, no caso – era a presença constante do supervisor. Para designar esta presença, Columella usa a expressão: “*semper se repraesentet*”.

O autor deixa claro que quem supervisiona deve sempre se fazer representar, isto é, sempre se fazer presente mesmo quando fisicamente ausente e, para tanto, podemos imaginar várias maneiras: por meio de um substituto a quem se confere autoridade; por meio de artifícios, como um apito ou sirene, por exemplo; ou ainda por meio de sua presença no pensamento de quem é supervisionado, que é de todas as maneiras a mais eficiente.

Na ausência do capataz faz-se necessário o uso de um artifício que garanta sua presença na imaginação do escravo – como a ilusão de sua presença no escuro do panóptico, diria Foucault –, e tal “meio”, na expressão de Columella, define a essência das representações.

Conclui-se que a circularidade e a ambivalência próprias do termo representação – recurso eficiente como meio entre extremos da presença e da ausência – não são acepções exatamente modernas, visto que já se encontravam em suas origens gregas arcaicas, especialmente em *eidos*.

Se, individualmente, parece haver um esforço para definir, circunscrevendo e encerrando o entendimento da representação – como fazem Cícero, Laércio e Aécio –, por outro lado, coletivamente, e em uma escala de tempo mais dilatada, parece haver um movimento oscilante no universo latino, mais afeito às figuras de linguagem e à sugestão, que ora se distancia, ora se aproxima das raízes gregas de representação, especialmente: *eidos*, *eikon* e *phaino*.

O carrossel de termos gregos e latinos gira movido pelo desejo de conhecer e explicar o fenômeno da representação. Desfaz e refaz comparações, compõe metáforas, cria impressões, gera imagens, espelhamentos, reflexos, traduções e distorções que expõe a dinâmica da história das idéias.

Há, entretanto, uma permanência notável. O sentido predominante dado ao movimento de concepção da representação, para gregos e romanos, é convergente, centrípeto, de fora para dentro. Da natureza sensível para os sentidos, do mundo inteligível para o pensamento.

Neste sentido, os termos gregos são mais sutis, ou até mesmo dúbios, como se evitassem uma definição absoluta, restritiva de outras possibilidades. Já o papel do prefixo latino *re* é enfatizar uma relação com uma pré-existência (*prae*), palpável (*sentio*) ou transcendente, o que confere ao conceito o caráter nítido de segunda natureza – sombra, reflexo ou pegada –, o que, paradoxalmente, afirma a presença de uma ausência. Por isso, há que se reconhecer no esforço de precisão dos latinos uma contribuição original ao pensamento grego, divergindo da afirmação de Nietzsche (2008, p.31), de que os romanos viveram sem filosofia. Afinal, o alcance cultural do conceito romano *repraesentatio*, na história das artes e da filosofia ocidental, mostrou-se muito mais abrangente e profundo do que o alcance dos antigos termos gregos. Tanto que ainda prevalece, no entendimento contemporâneo das artes visuais, a noção de que a arte figurativa representa as formas do mundo visível ou do mundo imaginário do artista, e as expressões abstratas (especialmente as da arte antiga e medieval) representam ordens ou estruturas sub ou superjacentes (metafísicas ou geométricas, quando não sobrepostas). Entendimento este que corrobora a noção de que a forma artística é “a presença de uma ausência”, de algo pré-existente à sua produção material.

A construção de uma alternativa ao entendimento das artes e mesmo da arquitetura como representação é moderna. Parece ter início na segunda metade do séc. XIX e amadureceu nas primeiras décadas do séc. XX. Essa reformulação não só produziu novas expressões artísticas como lançou, retroativamente, outras luzes sobre a história da arte e da técnica.

A editora Martins Fontes publicou recentemente uma tradução para o português do livro de Michel Foucault (2007), *As Palavras e as Coisas*. Na capa dessa publicação, sob o retrato do autor está a frase: “*Livre da relação, a representação pode se dar como pura apresentação*”. A frase seria a conclusão do belíssimo ensaio do autor, *Las Meninas*, que discute a questão da representação sobre a tela homônima de Velázquez. A frase é preciosa, pois expressa a ruptura histórica da modernidade com a tradição representativa romana, mas infelizmente está incorreta. Originalmente, o autor afirma que “*a representação pode se dar como pura representação*”¹⁴ (1966, tradução do autor), o que é bem menos esclarecedor. Para os propósitos das reflexões empreendidas aqui, o equívoco editorial foi muito mais didático.

Para Claude Monet (1840-1926), a impressão não é algo que se retém no mundo interno, como imagem mental. Essa impressão é uma imagem colorida que se constrói diretamente sobre a tela em forma pictórica, como se o artista rejeitasse guardar dentro de si qualquer imagem e, para tanto, se concentrasse em construí-la com as mãos, pincéis e tintas, fora de si, na superfície da tela, conferindo a ela o *status* de artifício.

Para os impressionistas, a natureza é apenas o ponto de partida de um processo de construção pictórica de uma imagem primeira, que não é reflexo do mundo, nem o reproduz, pois sua natureza é outra: aquela das manufaturas, das coisas artificiais. Sua produção envolve sua própria invenção formal e a reinvenção de sua técnica, de modo que toda nova imagem pictórica como que promove o renascimento da pintura.

Isso ocorre, não porque a invenção da fotografia tenha libertado a pintura da tarefa representativa, como se supõe, afinal, a fotografia não assumiu tal tarefa. A imagem fotográfica já nasceu sob a égide do descompromisso representativo. Não reproduz nenhuma natureza preexistente, pois concebe uma nova natureza fotográfica até então inexistente. Como a “falsa” realidade fotográfica do Boulevard parisiense deserto em pleno dia. Onde estão os transeuntes? E os veículos?

14 Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.

A visualidade fotográfica era inédita à época, e seu universo era distinto da pintura, nitidamente técnico, humanizado, artificial. A fotografia interferiu claramente na história da pintura no séc. XIX ao sinalizar – valendo-se de uma nova possibilidade técnica de impressão da luz –, aberturas a reformulações no entendimento acerca da construção de imagens artísticas, de sua relação com a natureza (Figura 4), e de seu papel cultural no mundo moderno.

Figura 4. Autocromo feito pelos irmãos Lumière, c. 1903.

Fonte: < <http://andreapaccini.wordpress.com/2009/08/31/autocromos-lumiere-o-tempo-da-cor> > (Acesso em 08/01/2010).

Se tal desprendimento da natureza não estava ainda evidente em Monet, oculto por uma aparente figuração, depois de Cézanne (1839-1906), a natureza parecia ter se tornado leve (ou instantânea) o bastante para que seu sinete não mais imprimisse a percepção/memória do artista, e todo o peso da existência material da imagem veio a depender apenas da ação do artista para construir formas coloridas sobre a tela que não pretendiam ser verossímeis, mas verdadeiramente originais.

Um novo quadro se constrói... Novas criaturas nascem dentro de nossas modernas garagens, são coloridas à nossa maneira e se lançam para o mundo... ao invés de a invenção da natureza, nossa própria invenção, da qual queremos nos apropriar, tentando nos arrancar dos braços da natureza e construir um novo mundo que nos pertença. (Maliévitch, 2008, p.30)

A abstração moderna de Maliévitch e Kandinsky apenas evidenciou o desprendimento da imagem artística de seu papel representativo histórico. A ruptura já havia ocorrido nas câmeras fotográficas e nas telas impressionistas, ao longo da segunda metade do séc. XIX.

A abstração geométrica, como tendência histórica oposta ao naturalismo (Worringer, 1953), característica das mais arcaicas expressões artísticas humanas no Paleolítico¹⁵, não garantia, por si só, o questionamento do papel representativo das artes plásticas.

Pesava sobre a abstração antiga e medieval, o entendimento de uma tradicional função representativa que a associava, se não diretamente à natureza, a outras realidades ocultas sob ou sobre a natureza.

A reformulação moderna de seu entendimento dependeria, portanto, não apenas de novas formas abstratas, mas de discursos que desmontassem o papel representativo dessas formas e as ressignificassem:

A sociedade nunca examinou a pintura como tal. Examinam-se as obras quanto à semelhança... O anedótico sempre ocupou o primeiro lugar. E somente alguns pintores viram na pintura um objetivo autônomo. (Maliévitch, 2008, p.62)

O que levou Maliévitch a defender em 1919, em sua “Afirmção “A” na Arte”: *“Rejeitar todos os bens dos reinos celestiais e terrenos e todas as representações destes por trabalhadores da arte como uma mentira que encobre a realidade.”* (2008, p.80)

Tal questionamento do papel representativo das artes teve várias expressões na esfera do pensamento moderno, como por exemplo: Henri Bergson (1859-1941), Paul Valéry (1871-1945), Henri Focillon (1881-1943), Walter Benjamin (1892-1940), Luigi Pareyson (1918-1991), Michel Foucault (1926-1984) e Jacques Derrida (1930-2004). Opinião crítica expressa também por Hélio Oiticica (1937-1980), em 1972, no seu texto *“Experimental o experimental”* (Braga, 2008, p. 344):

¹⁵ Desde o início dos anos 90, o antropólogo autodidata Robert G. Bednarik divulga sistematicamente junto à comunidade científica suas pesquisas, caracterizando o que seria uma das mais antigas expressões artísticas humanas: as *cupules* (cup shaped structures), pequenas incisões semi-esféricas com diâmetro entre 1,5 e 10 centímetros e profundidade de cerca de 10 a 12 milímetros, geralmente dispostas em grupo – alguns com centenas, outros com milhares de escavações –, em superfícies verticais e horizontais. As expressões mais antigas de tais petroglifos estariam na Índia, na caverna de quartzito Auditorium, na região de Madhya Pradesh, e sua controversa datação estaria entre 290.000 e 150.000 anos. Outros exemplos varrem os cinco continentes, inclusive a Serra da Capivara no Piauí.

“mas o problema não é só da pintura escultura arte produção de obras mas da representação de todos os re”

Inclusive da arquitetura.

Delineamentos

Nas origens da historiografia da arquitetura a questão da representação não se coloca de modo previsível.

Vitrúvio não usa o termo *repraesentatio* para se referir aos desenhos de arquitetura. Usa *species dispositionis*, (formas, aparências, imagens da disposição) e, logo em seguida, grafa, em grego, o termo, *ideai* (aspecto exterior, aparência, forma, segundo Bailly, 1933). Assim fazendo, alinha-se à tradição grega dos termos referentes à imagem – *eidos*, *eikon* e *phaino*¹⁶ –, e não, como seria o esperado, à tradução romana dessas fontes como *repraesentatio*.

Logo, a propagação do entendimento das antigas “imagens da arquitetura” – *ichnographia*, *orthographia* e *scaenographia* – traduzidas como “representação” não parece ser uma herança romana, e nem mesmo renascentista, como se verá.

Alberti, no Livro Primeiro, Capítulo 1, de seu *De Re Aedificatoria*, que trata especialmente do desenho, se refere a *aedificatoria lineamétis* (em latim) (Alberti, 1512), e *lineamenti* e *disegno* do edifício (em italiano) (Alberti, 1843). Sendo lineamento a designação do conjunto de linhas essenciais que caracterizam a forma e a figura do edifício, entendo que a arquitetura se compõe de *disegno* e *costruzione* (Alberti, 1966). O mesmo termo, *lineamenti*, comparece na versão italiana de Vitrúvio no Capítulo 1 de seu Primeiro Livro, como uma contribuição indispensável da geometria à arquitetura (1567, p.13)¹⁷.

Prevaleceu, então, nos dois mais importantes tratados clássicos da arquitetura ocidental, o fundamento conceitual dos termos gregos, referentes à imagem (visível/mental), ao imaginário, à figuração ou aparência de algo.

¹⁶ *Imago* e *figura* são outros termos latinos usados por Vitrúvio nesse trecho referido do texto Da Arquitetura, Livro 1, capítulo 2, seção 2. Referência: <<http://www.perseus.tufts.edu>> (Acesso em 11/01/2010)

¹⁷ Vitrúvio se refere a *Idee della dispositione* e não há menção a termos gregos nessa versão (p.29).

Esse fundamento embasa a concepção da imagem da arquitetura como *graphia*, registro linear, traço, incisão que vale tanto para a matéria quanto para o papel; risco que marca a madeira, que marca a pedra, e que marca também a folha de desenho. Enquanto a arquitetura é massa e espaço, as figuras da arquitetura são formas imaginárias, fantasias de *lineamenti*: sínteses gráficas, econômicas, concisas, só arestas, saliências e reentrâncias, que apenas definem as margens dos planos, e posicionam-se justamente onde são indispensáveis, nos limites das fronteiras onde transbordam espaços profundos.

As linhas do desenho são fiadas na velha corda de Senmut¹⁸, nas linhas dos mestres construtores. Antes de correrem sobre a maciez do papel, enfrentaram a rudeza da terra e as costas ásperas dos materiais brutos. Seu traço de tinta tem na memória feixes de fibras, tramas vegetais, e sua ponta já foi desfiada e seca. O lineamento é um recurso técnico derivado, por analogia, do gesto dos mestres-de-risco, dos carpinteiros, pedreiros, entalhadores ao gravarem na superfície dos materiais os lugares de talho, corte ou perfuração. Limites semelhantes àqueles que interessam à figuração dos edifícios: as bordas, as extremidades que promovem a junção dos materiais, onde reside boa parte dos mistérios construtivos da arquitetura.

Não há naturalismo no lineamento dos edifícios. Não é assim que os edifícios se apresentam aos olhos. Não se vê uma planta de um edifício, nem uma elevação, nem tão pouco um corte. O sistema gráfico linear arquitetônico não reproduz nenhuma realidade geométrica anterior, pois inventa uma imagem, desenhando-a. Como fez Villard de Honnecourt (séc. XIII) compondo as vistas da capela-mor e o corte dos arcos-botantes da catedral de Reims (Figura 5) (c. 1220). Como fez, por sua vez, Rafael Sanzio (1483-1520) ao criar vistas internas do Panteão em Roma (1506-1507).

18 Arquiteto egípcio da XVIII Dinastia, que teria sido responsável pela construção do complexo mortuário de Hatshepsut em Deir el Bahari.

Figura 5. Folio 64 do caderno de Villard de Honnecourt.

Fonte: < <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/index.htm> > (Acesso em 12/01/2010).

Mesmo para quem conhece muito bem um edifício, ver um desenho que delineie seu corte em escala – mostrando simultaneamente estruturas e diferentes espaços internos –, acrescenta um tipo de conhecimento espacial e construtivo totalmente inédito, algo que dificilmente poderia ser intuído na experiência cotidiana do espaço: sobreposições, proporções, espessuras de materiais, etc. O mesmo vale para as plantas e elevações. Estes *lineamenti* apresentam uma figuração específica da cultura arquitetônica, e como imagens originais, agregam-se ao acervo visual de nossa cultura, reinaugurando e reforçando a contribuição tecnológica e artística do desenho.

Ao que tudo indica, os termos *lineamenti* e *disegno* compõem o glossário renascentista sobre as imagens da arquitetura. A designação de tais imagens e desenhos como representações é, muito provavelmente, posterior a Alberti e notadamente contemporânea.

Se não de Alberti, de onde então teria se originado noção tão arraigada em nossa cultura, a ponto de permanecer inabalada pelo questionamento da representação nas artes plásticas?

No que consistiria o núcleo de resistência à tal reformulação que foi amplamente difundida nas artes visuais?

Sem usar uma única vez o termo representação, Vilanova Artigas enunciou sua aula inaugural na FAUUSP em 1º de março de 1967 e a publicou com o título “O Desenho”, originalmente em 1981 (Artigas, 1986). A palavra que move suas reflexões é desenho, como *disegno*, *designio*, *intenção*, “*linguagem da técnica e da arte*”. É significativa essa escolha de Artigas pois, ao reafirmar o termo desenho no âmbito da produção da arquitetura moderna, o arquiteto enfatiza o sentido original, propositivo, designador e poético da ação de desenhar que fundamenta o projeto e, ao mesmo tempo, se distancia dos sentidos que o prefixo “re” poderia trazer com o termo representação.

Cabe mencionar, igualmente, a notável ausência do termo representação¹⁹ no Dicionário da Arquitetura Brasileira de Corona & Lemos (1998). Sua presença se dá apenas de maneira subsidiária aos termos desenho e modelo, sendo o primeiro “*a representação da forma sobre uma superfície, através das linhas e dos contornos*” e o segundo “*representação em pequena escala, de um objeto que se pretende executar em grande [...] maquete*. Tal condição semântica corrobora a hipótese de que a difusão do termo representação, no âmbito da arquitetura brasileira, se deu em consonância à introdução de recursos eletrônicos de amparo ao desenho, nos anos 1990, e à modelagem, nos anos 2000.

19 Conforme Antônio Houaiss (2001) e Antônio Geraldo da Cunha (1982) a origem do termo *representação* em língua portuguesa pode ser datada em torno do século XV, como um fenômeno renascentista, coincidente à formação de uma cultura científica que promoverá as grandes navegações e a descoberta do Novo Mundo.

Bruno Zevi é um autor que posiciona claramente o termo e as questões em torno das representações em seu “Saber ver a Arquitetura”, especialmente no Capítulo 3 “A Representação do Espaço” (Zevi, 1996), publicado pela primeira vez em 1946 pelo editor Giulio Einaudi. Tal posicionamento reconhece a imprensa, a fotografia, o fonógrafo e o rádio como conquistas técnicas que evidenciaram o “problema da representação do espaço”, tradicionalmente feito com representações ortogonais – plantas, cortes e elevações – muito aquém das características propriamente espaciais, tridimensionais e temporais da experiência arquitetônica. No campo das representações, delineado por Zevi como um campo propriamente tecnológico, que abrange imagens e objetos técnicos no âmbito do “desenho industrial”, é imprescindível investigar experimental e conceitualmente outros recursos, para além dos desenhos convencionais, tais como a modelagem tridimensional, a fotografia e, especialmente, a cinematografia, o cinema ou o que se designaria mais tarde, o vídeo.

Grosso modo, no âmbito da Arquitetura, a discussão sobre as representações se pauta pelas metáforas de que:

- Representação é desenho, campo gráfico em sentido ampliado, compreendendo diversas possibilidades de imagens: das máscaras e negativos zevianos às colagens, da fotografia ao vídeo, das perspectivas às “maquetes” eletrônicas;
- Representação é modelagem, como campo tridimensional ampliado, de maquetes a protótipos. A extensão das representações à palavra e às notações numéricas não é comum, assim como também não é comum a consideração de outras possibilidades representativas potencialmente válidas, na confluência com outros meios artísticos, como a música, a dança, a mímica, o teatro, etc.

A lida com estas questões exige uma investigação aprofundada acerca das práticas e teorias do desenho e da modelagem arquitetônica posteriores ao século XV, assim como estudos integrados e complementares sobre as reflexões filosóficas pertinentes formuladas desde então quanto à teoria do conhecimento, a estética, a tecnologia e o imaginário. Tal tarefa é uma pesquisa de longo prazo, em andamento, que ultrapassa, sem dúvida, o âmbito desta Livre-Docência, e se projeta no futuro, tal qual um empreendimento contínuo, que segue adiante, se aprofunda e se reorienta, a partir do diálogo com alunos, colegas e outros pesquisadores interessados no tema. O que cabe aqui é formular e apresentar as questões e os problemas motivadores de tais investigações, assim como os avanços que se pôde construir ao longo dessa década de atividades.

Palavra desenhada

*“Não há símiles seguros, apenas semelhanças enganadoras de signos e coisas...
Tentamos, então, construir uma linguagem rigorosa, feita de definições.
Acabamos por perceber que aquela linguagem fala apenas de palavras
e que as coisas fugiram-nos irremediavelmente das mãos.
Por outro lado estamos condenados a fazer uso da linguagem
e dela não podemos prescindir....”*

Francis Bacon apud Paolo Rossi. 2006. p.27-28

Conceituação

No prefácio à segunda edição da Crítica da Razão Pura, publicado em 1787, Immanuel Kant propôs observarmos os conceitos como se fossem objetos.

Para tanto, fazia-se necessário estarmos convictos, de início, de que não sabemos das coisas mais do que nós mesmos colocamos nelas. Em outras palavras, seria preciso reconhecer que nosso conhecimento sobre as coisas não é regido pelas “coisas em si”, mas sim por nossos modos de tentar conhece-las, ou seja, representá-las.

Com essa fundamentação, Kant propôs deslocar o foco de interesse da teoria do conhecimento do “objeto em si”, para nossa própria capacidade de representar e nosso modo de construir conhecimento. É essa a dita revolução copernicana, produzida por Kant e por sua filosofia: o centro do universo desloca-se do objeto para a relação de quem pretende conhecer com seus próprios recursos representativos e seus processos cognitivos.

Em síntese, se de um lado não podemos conhecer as “coisas em si”, por outro lado podemos representa-las e, assim, conhecer melhor os fenômenos a partir das representações que deles construímos. Com isso podemos, não apenas conhecer melhor as “coisas”, mas, sobretudo, conhecer melhor nossos próprios processos de construção de conhecimento, sistematicamente. Para Kant: todo pensar, todo imaginar, e todo conhecer é, essencialmente, representar. Tudo o que é pensamento é representação, tudo o que é conhecimento é representação.

A contribuição metodológica de Kant pretendeu estabelecer limites à Metafísica e, assim, contribuir com a Teoria do Conhecimento. Sua estratégia metodológica notável, de grande liberdade de pensamento, obteve ampla repercussão na cultura ocidental a partir de fins do século XVIII e marcou o início da modernidade.

A utilidade do método kantiano é negativa, por um lado, por restringir a razão especulativa aos limites da experiência, e é positiva, por outro lado, porque sinaliza que, ao sair de seus limites, a razão especulativa não amplia, mas se arrisca a perder seus fundamentos sensíveis.

Segundo Kant, é possível imaginar o Infinito, mas não é possível conhecê-lo valendo-se da razão prática ou especulativa, nem por observação empírica. Logo, Deus e a Natureza, a Liberdade e a Imortalidade, todos os universais impalpáveis, estão fora do alcance de qualquer reflexão prática e empírica.

A Crítica de Kant se dirige a toda forma de dogmatismo, o que ele pretende é uma Metafísica operacional que liberte o pensamento do homem: uma filosofia da Liberdade.

Como “*coisa figurada no espírito*”, a representação pode ser sinônimo de imaginação. Toda coisa representada é imaginária, no sentido do mundo para o espírito, e do espírito para o mundo. Representar é figurar para si, imaginar, construir uma forma no intelecto, constituir uma ideia sobre algo.

É possível, então, organizar acepções quanto à representação, articuladas entre si por diferentes objetivos e posições no tempo (Ferrater Mora, 2001):

- A representação como apreensão sensorial de um objeto efetivamente presente. Representação e percepção seriam, portanto, supostamente equivalentes e sobrepostas no instante presente;
- A representação como (re)produção na consciência de percepções passadas, ou seja, memória, evocação, recordação, lembrança;
- A representação como antecipação, como predição, como projeto ou proposição, ou seja, como reflexão e/ou ação dirigida ao futuro;
- A representação como recomposição livre de vários tempos e apreensões: reflexão metafísica, fantasia, devaneio, sonho ou alucinação, mesclando presente, passado e futuro.

Reconhecendo o ceticismo de David Hume²⁰ (2009) como o fundamento da ruptura kantiana com o “*sonho dogmático*”, há que se reconhecer também dois aspectos de sua filosofia que são especialmente relevantes para as reflexões aqui em curso.

Primeiramente, a dúvida quanto à suposta semelhança entre presente e futuro: “*Suponhamos que o andamento das coisas tenha sido até o presente inteiramente regular; isso, por si só, sem novo argumento ou inferência, não prova que no futuro ele continuará a sê-lo.*” (Hume, 2009, p. 86)

Em segundo lugar, o reconhecimento de que sua conceituação, se comparada à de Kant, se vale de outros termos, tais como: impressões.

Aqui, portanto, podemos dividir todas as percepções da mente em duas classes ou espécies, distintas por seus diferentes graus de força e vivacidade. As menos violentas e vivazes normalmente se denominam pensamentos ou ideias. Já as outras carecem de um nome em nossa língua, assim como na maioria das outras [...], portanto, que usemos de alguma liberdade e as chamemos impressões, empregando essa palavra num sentido um tanto diferente do usual. (Hume, 2009, p.56)

Parábola

A palavra, a partir de suas raízes latinas *paraula* ou *parabola*, compartilha com os termos problema e projeto, o mesmo radical grego – *ballo* (βαλλω) – referente a lançar, atirar, *jeter*, em francês. O prefixo grego *para* (παρα), que constrói parábola, sugere proximidade e paralelismo; estabelece uma comparação; remete, mas não coincide; vai em direção a algo, mas não atinge (Bailly, 1933). Pensar a palavra a partir dessa etimologia é caracterizá-la como essencialmente problemática e projetual.

Logo, toda palavra é também figura de linguagem, isto é, uma forma simbólica que se propõe a ir em direção a algo que lhe é distinto por natureza. A palavra, como signo arbitrário, é expressão da condição ambígua das impressões ou representações, como se expôs acima – simultaneamente ambígua e relacional –, indireta, quando muito tangencial, estruturada com base em uma interdependência dessemelhante, por princípio.

20 Especialmente quanto à validade universal do entendimento humano com base empírica conduzido sobre fatos específicos inter-relacionados como causa e efeito.

Os conceitos fundamentais de toda e qualquer ciência, os meios pelos quais propõe as suas questões e formula as suas soluções não se apresentam como reproduções de um dado ser, e sim como símbolos intelectuais por ela mesma criados. Foi sobretudo o conhecimento físico-matemático que cedo teve nítida consciência deste caráter simbólico de seus instrumentos fundamentais. (Cassirer, 2001)

O esforço empreendido por Ernst Cassirer na consolidação de uma perspectiva simbólica sobre as representações atualizou – valendo-se aqui especificamente de uma reflexão do físico alemão Heinrich Hertz –, tanto a dúvida metodológica de Hume quanto a de Kant.

No momento em que conseguimos derivar da experiência passada as imagens com as características requisitadas, em pouco tempo podemos nos servir destas imagens e, como se fossem modelos, delas deduzir as consequências que se manifestarão no mundo exterior somente mais tarde ou como resultado de nossa própria intervenção... As imagens às quais nos referimos são nossas representações das coisas; elas tem uma concordância essencial com as coisas que consiste no cumprimento da exigência mencionada, mas, para que realizem a sua tarefa, não é necessário que possuam nenhuma conformidade com as coisas. Na realidade, não sabemos, e tampouco dispomos dos meios para tanto, se as nossas representações das coisas têm algo em comum com as mesmas, além daquela relação fundamental acima referida. (Hertz apud Cassirer, 2001, p.15)

A partir dessa tradição filosófica, pode-se identificar, com Cassirer (2001, p.30), a afirmação de um novo ceticismo que se dá conta de que “[...] a representação somente se realiza na medida em que [...] não apenas deixa para trás o mundo imediato das impressões sensíveis, como, aparentemente, as abandona totalmente.” Tal ceticismo atenta para o fato de que a construção de conhecimento pode subverter o sentido impreciso e precário das representações, deslocando-as de sua condição de parábola e comparação, a uma pretensa condição metafórica levada às últimas consequências, isto é, a forma simbólica vem substituir definitivamente o próprio fenômeno originalmente representado.

Constitui-se, desse modo, uma objetividade ingênua que não diferencia a “coisa” de seus “signos”, por não reconhecer a artificialidade da construção poética e cultural que as articula: “O nome de uma coisa e a própria coisa fundem-se de maneira indissolúvel; a simples palavra ou imagem encerra uma força mágica através da qual se nos revela a essência da coisa.” (Cassirer, 2001, p.36).

A Palavra

No princípio dos tempos, o príncipe de Lagash, “[...] *Gudea teve uma visão-noturna do Deus Ningirsu e (Ningirsu) lhe falou sobre a construção de sua casa... Gudea, mesmo tendo grande inteligência se esforçou para tentar alcançar seu significado.*” (Edzard, 1997, Cilindro A de Gudea).

A palavra é meio de interação e entendimento entre deuses e homens. Ela é o sopro divino manifesto no homem, é verbo e *logos*, gnose e *gonia*. A enunciação da palavra cria o universo e novos universos dentro do universo. Saber a palavra “preciosa” e dizê-la no lugar e no tempo certo, dando nome às coisas, é algo que transforma realidades. A palavra realiza metamorfoses e pode tornar presente a coisa nomeada.

Sendo assim, a palavra torna-se metáfora de toda ação poética, por ser capaz de promover passagens entre o “não ser” e o “ser”. Afinal, a palavra é capaz de ordenar por encantamento, potência bem expressa no termo em inglês *spell* – feitiço, encanto, magia; ação de formar corretamente uma palavra, redigindo ou soletrando, letra por letra – que forma *gospel* ou *god/spell*: palavra do senhor, palavra da salvação, discurso divino, verdade das verdades, evangelho.

Acrescentar o adjetivo mágico à palavra é, em certa medida, uma redundância. Toda palavra é mágica por princípio, pois é capaz de criar enquanto é enunciada: *abracadabra*; além de promover exorcismos e invocações sobrenaturais; realizar desmaterializações, *hocus pocus*; e funcionar como senha em passagens secretas: *abre-te Sésamo*.

Essa “*arquipotência*” da palavra leva Cassirer a questionar, na concepção verbal primitiva, a pertinência de sua caracterização como representação, visto que é autônoma e:

[...] interpõe-se, por assim dizer, entre os diferentes conteúdos perceptivos, tais como se impõem à consciência no seu imediato aqui e agora; e, precisamente esta interposição, este sobressair-se da esfera da existência imediata, é que lhe confere a liberdade e agilidade que lhe permite mover-se entre um conteúdo e outro e conectá-lo entre si. (Cassirer, 2013, p.74).

A autonomia conflitaria com o simples representar na medida em que:

[...] a palavra não exprime o conteúdo da percepção como mero símbolo convencional, estando misturado a ele em unidade indissolúvel. O conteúdo da percepção não imerge de algum modo na palavra, mas sim dela emerge. Aquilo que alguma vez se fixou numa palavra ou nome, daí por diante nunca mais aparecerá apenas como uma realidade, mas como a realidade. Desaparece a tensão entre o mero “signo” e o “designado”; em lugar da uma “expressão” mais ou menos adequada, apresenta-se uma relação de identidade, de completa coincidência entre a “imagem” e a “coisa”, entre o nome e o objeto. (Cassirer, 2013, p.75).

A estátua “sem cabeça” de Gudea, príncipe de Lagash, – escultura suméria datada c. 2.120 a.C. dedicada ao Deus Ningirsu – que hoje se encontra no Museu do Louvre é conhecida como “O Arquiteto e a planta (plano)” (Figuras 6 e 7).

Figura 6. Estátua acéfala de Gudea. Museu do Louvre.

Fonte: <<https://classconnection.s3.amazonaws.com/998/flashcards/701998/jpg/gudea-as-architect-builder1315772371628.jpg>> (Acesso em 26/10/2016).

Gudea está sentado em seu trono, tem as mãos cruzadas frente ao peito e apoia no colo uma placa espessa com a incisão de um desenho em planta do templo de Ningirsu, tendo, ao lado, um estilo (*stylus*), em alto relevo, e à frente, um instrumento de medida, como uma régua graduada em 16 seções, cada qual com 6 divisões internas.

Figura 7. Detalhe da placa sobre o colo de Gudea com desenho da planta do templo de Ningirsu, tendo à esquerda o estilo e na parte inferior um instrumento de medida.

Fonte: < <http://eremita.di.uminho.pt/gutenberg/1/7/3/2/17323/17323-h/files/images/248.jpg> > (Acesso em: 26/10/2016).

Originalmente, a estátua não é apenas um bloco de diorito esculpido, simples duplo ou simulacro de Gudea, mas sim o príncipe corporificado.

O rito de preparo dessa corporificação na pedra deveria inicialmente promover a animação da estátua. A estátua era então levada às margens de um rio para a cerimônia de “abertura da boca”. Depois de ganhar *anima*, a estátua viva era então alimentada, vestida e abrigada no templo. Ali permaneceria sempre atenta, de olhos bem abertos, frente ao seu Deus em seu templo em comunicação direta com a divindade. Na casa de Ningirsu, Gudea receberia ainda oferendas regulares de cerveja, pão e grãos para restaurá-lo e mantê-lo animado.

Gudea é o interlocutor por excelência dos desígnios divinos: ouve e fala a língua dos deuses, conhece e realiza suas determinações, é o eleito, o escolhido como arquiteto. Na parte inferior de suas vestes há a seguinte inscrição cuneiforme que também marca em seu corpo sua condição votiva e sua intenção de se comunicar perpetuamente com seu Deus:

Para Ningirsu, poderoso guerreiro de Enlil, feito por Gudea, que tem um nome "precioso", governante de Lagash, pastor escolhido no coração de Ningirsu, por quem Nanshe tem estima e consideração, a quem Nin-dara deu força, aquele que preserva a palavra de Bau, filho nascido de Gatumdu, a quem Ig-alim deu prestígio e um cetro elevado, a quem Shul-shaga ricamente dotou com o sopro da vida, a quem Ningishzida, seu deus (pessoal), fez elevar-se gloriosamente como o legítimo chefe da assembléia, quando Ningirsu dirigiu seu olhar significativo sobre a sua cidade ... Imagem, para o meu Deus, fala! (Edzard, 1997, StB 2.1-3.11, tradução do autor)

A enunciação textual da palavra se faz por meio de um desenho. O estilo (*stylus*) é antes de mais nada um instrumento de desenho – *graphia*, no sentido grego do termo – usado para gravar em baixo relevo as incisões cuneiformes da escrita suméria. Tais caracteres eram desenhados em argila ou esculpidos em pedra e poderiam gerar tabuletas ou cilindros. Enquanto as tabuletas são originais únicos, nos quais se grafou em baixo relevo, os cilindros são matrizes também em baixo relevo, feitos para gerar cópias em tabuletas de argila, com os caracteres cuneiformes em alto relevo.

A planta do templo de Eninu, santuário de Ningirsu em Girsu (Tell Telloh, atual Iraque), é um dos mais antigos desenhos de arquitetura hoje conhecidos, e é a principal evidência arqueológica da existência de uma cultura de representações gráficas de arquitetura na Mesopotâmia no final do terceiro milênio, com domínio preciso de transposição de escalas (Figura 7). A representação gráfica em escala reduzida tem relação direta e controlada com uma situação arquitetônica em escala real. Trata-se de uma representação ortogonal rigorosa e tecnicamente correta do ponto de vista construtivo. O desenho define a projeção dos espessos muros de tijolos no solo e a posição de aberturas de passagem, dispondo ainda contrafortes junto às quinas e portas, como elementos de fortificação, que poderiam sustentar torres, como as da porta de Ishtar na Babilônia (c.575 a.C.).

O imaginário de todo esse campo técnico, para o qual convergem diferentes conhecimentos referentes a distintos fazeres, que contemplam ritos, imagens, materiais e instrumentos é epifânico e tecnológico.

Palavras, estilo, régua, escala, desenho, terra, água, tijolos, contrafortes, portas, torres, ladrilhos, toda a arte e toda a técnica, são entendidas, em uma abordagem sincrônica, como “dons do alto”, postos em movimento pelos homens.

É assim que, em um contexto tradicional de produção de objetos conforme cânones “do alto” muito específicos, a palavra tem um papel central nas definições plástico-espaciais de arquiteturas. Contextos tradicionais envolvem a produção de arquitetura ainda hoje, persistem no mundo moderno e são especialmente evidentes no mundo antigo e medieval.

Em tais condições, quando a técnica construtiva está definida pela tradição, os elementos arquitetônicos também estão, conseqüentemente, e cabe à palavra definir dimensões gerais, tais como se fez para o Zigurate da Babilônia, Etemenanki (c.229 a.C.), suposta Torre de Babel:

Primeiro andar, largura e comprimento de 90 m e altura de 33 m; Segundo andar, largura e comprimento de 78 m e altura de 18 m; Terceiro andar, largura e comprimento de 60 m e altura de 6 m; Quarto andar, largura e comprimento de 51 m e altura de 6 m; Quinto andar, largura e comprimento de 42 m e altura de 6 m; Sexto andar, largura e comprimento de 33 m e altura de 6 m; Sétimo andar, largura 21m, comprimento de 24 m e altura de 15 m. (Parrot, 1954, p.12-13).

No princípio do mundo urbano, quando a palavra parece ser protagonista no processo de projeto e produção de arquiteturas, a confusão de línguas pode impossibilitar, de fato, o empreendimento construtivo em seu sentido mais amplo, aquele da cidade-torre Babel.

Sem um entendimento entre desígnios e agentes, homens e deuses, não há construção possível.

A dimensão simbólica dessa construção babélica pretende ser absoluta, isto é, ter plena extensão vertical – por um lado, torre, vertiginosamente ascendente (“do mais alto”), por outro lado, cratera, infinitamente profunda (“ao mais baixo”) – e também plena extensão horizontal, como cidade “sem fim” em todas as direções, indo do “mais perto” ao “mais longe”. O desejo pelo absoluto almeja também plena extensão como *logos*, isto é: como um discurso/entendimento abstrato sobre a procedência, a pertinência e as finalidades da técnica – propriamente a tecnologia –, sem o qual não há técnica possível.

Tal “*logos da técnica*”, como disse Milton Vargas (1994, p.171), constitui a interação simbólica necessária e indispensável entre conhecimento prático e especulação teórica, capaz de promover a passagem poética entre “*algo que não era humano*” e algo que “*tornou-se homem*”.

Tal discurso sobre a técnica se faz com imagens – e a palavra aqui deve ser entendida como um tipo especial de imagem –, podendo ser mágico, religioso ou científico, a depender de onde e de quando se origina.

No mundo egípcio antigo, por exemplo, os ritos de fundação promoveram a convergência de palavras, gestos, imagens e objetos tridimensionais em um instrumental técnico/poético específico, capaz de determinar transformações ordenadas da natureza “natural” em arquiteturas e cidades.

Imhotep e Dedalus atualizaram a condição mítica de Gudea, sendo, ambos, “habilidosos artesãos” na lida com a técnica, tanto no que concerne ao conhecimento prático de materiais, instrumentos e fazeres, quanto no conhecimento da “teoria” acerca da natureza humana e das complexas interações entre deuses, reis, sacerdotes, homens comuns, plantas e animais. Quanto à relação com a palavra, cabe registrar que Imhotep atua sob a proteção da deusa Seshat “Senhora dos construtores, da escrita e da Casa dos Livros” e é tido como o autor do “Livro da Fundação de Templos”, obra que não deve ser posta em outro campo se não no da tecnologia da época (Kostof, 1986, p.6).

A palavra, registrada nos livros, orienta a sequência precisa de ações necessárias à produção de arquitetura, integradas a uma cosmogonia: da apresentação da casa ao seu senhor à planificação dos limites no terreno com cordas, passando pela abertura e purificação das fundações até à moldagem do primeiro tijolo (Badawy, 1972, p.6).

Para além dos hieróglifos, as imagens de arquitetura se fizeram visíveis também em outros desenhos, sendo que estes, do ponto de vista técnico e estético, ampliaram consideravelmente os recursos gráficos mesopotâmicos.

Com esse propósito, há ao menos três contribuições egípcias notáveis quanto à representação gráfica da arquitetura.

A primeira é a composição sintética que sobrepõe várias elevações internas sucessivas, como se fossem cortes transversais, visíveis quando se realiza um percurso dentro de um edifício, passando por salas e pátios enfileirados, tal qual a vista do palácio de Amarna pintada na tumba de Mery-Re (c.1543-1292 a.C.) (Kostof, 1986, p.9) (Figura 8). Essa solução egípcia promove, na prática, uma sequência de cortes transversais no edifício e os apresenta uns sobre os outros. Como desenho em corte, esse recurso gráfico egípcio antecipa em cerca de 3 mil anos o recurso da representação de cortes ou seções, como desenho de elevações internas, que foi proposto por Rafael Sanzio e Baldassar Castiglione ao Papa Leão X como uma inovação da representação da arquitetura em 1519.

Figura 8. Vista simultânea de várias elevações internas do Palácio de Amarna. A elevação na parte inferior da imagem é a primeira de uma sequência de elevações visíveis em um percurso que passa por um pátio interno, na terceira faixa, e chega a cômodos mais distantes, no interior do palácio, mais ao alto no desenho.

Fonte: Kostof, 1986, p.9.

A segunda é o uso do recurso de uma quadrícula ortogonal, com linhas vermelhas, para o controle dimensional de desenho em linhas negras, como elevação, como as portas registradas nos papiros do templo de Gurob, provavelmente também da 18ª Dinastia (c.1543-1292 a.C.) (Smith & Stewart, 1984; Kostof, 1986, p.8) (Figura 9). Essa estratégia de “cubificação” do espaço, segundo Deforge (1981), teria sido identificada também pela expedição napoleônica no Egito, em épuras existentes nas paredes das pedreiras de Gebel Abou-Fedah, dentre as quais a do conhecido capitel em forma de cabeça de Ísis, utilizado no templo da deusa em Dendera, com datação recuada a c.2250 a.C.

Figura 9. Reconstituição gráfica das duas elevações, frontal e lateral, do templo de Gurob.

Fonte: <<http://www.legon.demon.co.uk/canon.htm>> (Acesso em 27/10/2016)

A terceira é a conjugação original de vista superior e vistas laterais rebatidas, em pinturas murais, como as figurações dos conhecidos tanques d’água existentes na tumba de Nebamun (c.1350 a.C.), procedentes da necrópole de Tebas (Figura 10).

Figura 10. Fragmento de pintura mural da tumba de Nebamun com tanque d'água com peixes e aves, rodeado por árvores frutíferas. **Fonte:** < https://en.wikipedia.org/wiki/Nebamun#/media/File:Le_Jardin_de_N%C3%A9bamoun.jpg > (Acesso em 27/10/2016)

Além de desenhos, a cultura egípcia produziu, igualmente, uma diversidade notável de modelos tridimensionais com formas arquitetônicas em escala reduzida (Figura 11), especialmente feitos em terracota, que desempenhavam um papel bastante específico na tecnologia da época, como “Casas da Alma” (*soul houses*), objetos funerários que constituem a casa no “outro mundo” (entre 3.600 e 3.300 a.C.), para o uso e acomodação confortável da alma dos mortos, prevenindo, assim, que almas desalojadas retornassem ao vilarejo, conforme a hipótese formulada pelo arqueólogo William Flinders Petrie (1907).

Figura 11. Exemplo de “Casa da Alma” egípcia em terracota. British Museum, Londres.
Fonte: < <https://pbs.twimg.com/media/Cco9IlyUAAEo7zb.jpg> > (Acesso em 27/10/2016)

Todas essas imagens egípcias – desenhos, pinturas murais, modelos – contribuem na tessitura de um imaginário da visão absoluta, que almeja “tudo ver”, simultânea e instantaneamente. Tais imagens desejam a imagem total, aquela que – pretendendo fazer com que tudo seja visto –, consegue mostrar o máximo possível sem perder seu sentido analógico. Constrói-se assim uma figuração de homens, deuses, plantas, animais, etc, a partir de posições abstratas “no alto”, ou acima e “ao lado”, ou “de longe bem perto”²¹. Tal condição visual não é possível na pura experiência sensível do mundo. O todo é inapreensível para os sentidos, já que não pode ser vivenciado sensivelmente por nenhum corpo no espaço. Os sentidos reafirmam no cotidiano um mundo de parcialidades, de incompletudes e fragmentações. É a imaginação que, deformando tal experiência, a lança em direção ao todo, constituindo imagens e imaginários do absoluto, condição privilegiada do astro sol e, por extensão, das divindades solares, Ra e Aton, que se tornam assim realidade sensível.

Se, entretanto, partirmos não de postulados abstratos quaisquer, e sim de formas básicas concretas da vida espiritual, verificaremos que esta oposição dualista deixa de existir. A aparência de uma separação primordial entre o inteligível e o sensível, entre “idéia” e “fenômeno”, desaparece. Porque também aqui, por certo, continuaríamos presos a um mundo de “imagens”; mas não se trata de imagens que reproduzam um mundo de “coisas”, existente em si, e sim de mundos de imagens cujo princípio e origem devem ser procurados em uma criação autônoma do próprio espírito. Somente através deles e neles é que se constitui aquilo que denominamos de “realidade”: porque a suprema verdade objetiva que se revela ao espírito é, em última análise, a forma de sua própria atividade. (Cassirer, 2001, p.70)

Dedalus não construiu a representação de um labirinto em Creta. Construiu sim o próprio labirinto, como ideia absolutamente inseparável do fenômeno: forma sensível e experiência de lugar. Construiu, desse modo, uma das primeiras metáforas dos processos projetuais: a condição labiríntica com monstruosa potência de morte, mas também com potência de libertação vital pelo reconhecimento da imaginação, da arte e da técnica como artifícios suficientes para sustentar arriscados vôos de libertação.

No mundo grego antigo, a propósito, não há tecnologia desarticulada dos mitos.

21 Condição característica dos desenhos em projeção ortogonal, nesse caso, especialmente as elevações ou vistas laterais que constroem imagens sem distorções de objetos a partir de uma condição espacial abstrata

O desenho de arquitetura grego, mais sofisticado, não está ligado diretamente aos canteiros de obras, nem se encontra em supostos pergaminhos, pois está nas superfícies convexas dos vasos, com soluções em perspectiva, representando cenas mitológicas, figurações de templos e divindades (Figura 12). Comparado à essa iconografia arquitetônica dos vasos, são esquemáticas as formas geométricas gravadas com incisões *in loco* sobre os blocos de mármore em escala real, 1:1, como as do templo de Apolo em Didyma, que caracterizam os desenhos de canteiro da Grécia antiga hoje conhecidos.

Figura 12. Cratera de voluta com figuras vermelhas e cena de Medea em Eleusis, c.340-330 a.C. Princeton University Art Museu. Fonte: < <http://artmuseum.princeton.edu> > (Acesso em 27/10/2016).

O mesmo vale para a modelagem – construção de modelos tridimensionais – no mundo grego antigo. Não há nenhuma evidência material até o momento que sustente a ideia de que os arquitetos gregos se valeram de maquetes em seus processos de produção. Nos canteiros de obras, o que se conhece são *paradeigmatois*, protótipos em escala real, esculpidos no material real, para elementos arquitetônicos específicos, como capitéis, por exemplo. Os modelos em escala reduzida que apresentam edifícios na íntegra, como maquetes, são mais propriamente objetos votivos, dedicados, na maioria, à deusa Hera.

Tudo indica que a palavra era também a representação principal no processo de produção da arquitetura grega, organizada como um documento textual denominado *syngraphé*, como o do arsenal de Pireus, no porto de Atenas, construído entre 340 e 330 a.C., no qual são mencionados desenhos (*anagrapheis*) e modelos tridimensionais (*paradeigmata*) complementares:

*O arsenal deve ser construído em Zeia, começando na Propylaea da praça do mercado e seguindo por trás dos galpões dos navios que tem uma cobertura comum. O comprimento deve ser de 405 pés, a largura de 50 pés ou 55 incluindo as paredes. O terreno deve ser cortado e rebaixado em 3 pés onde é alto e nivelado nas demais partes. Nesta área as fundações devem ser feitas mais altas e então niveladas... Duas aberturas para portas devem ser deixadas em cada extremidade do arsenal, cada uma com 9 pés de largura. E uma parede central deve ser construída entre estas portas, com 2 pés de largura e 10 pés de comprimento entrando no interior... A altura das paredes deve ser de 27 pés, incluindo o triglifo embaixo da cornija, sendo a altura das portas de 15 pés e meio. Lintéis de mármore pentélico devem ser postos em posição, com 12 pés de comprimento, largos como as paredes... Deve haver janelas em todo lado, em todas as paredes, posicionadas nos intercolúnios... E em cada janela devem ser encaixados fechamentos de bronze em tamanho adequado... Todas estas coisas devem ser feitas pelos contratados de acordo com as especificações, as medidas e o modelo (*anagrapheis* ou *paradeigmata*) que os arquitetos devem providenciar... (Kostof, 1986, p.14, tradução do autor).*

O mundo romano promoverá sínteses de boa parte dessa tradição antiga próximo-oriental e mediterrânea à qual acrescentará o uso de maquetes, como recurso para o desenvolvimento de projetos arquitetônicos, contribuição tecnológica comprovada pelo modelo de Niha (séc. II d.C.), proveniente do Vale de Beca no Líbano, hoje no Museu Nacional de Beirute (Kalayan, 1971).

Na cultura romana, a palavra também preservará seus sentidos míticos cosmogônicos, aos quais se somarão novos sentidos objetivos, de uma cultura urbana que constrói cidades e difunde, por meio de documentos e tratados, sua ordenação jurídica, seus preceitos de saúde, seus conhecimentos e prescrições referentes à construção de infraestrutura, edifícios públicos e privados, dispositivos de defesa e ataque militar (Katinsky, 1999, p.19).

A cristianização do Império romano, especialmente a partir do séc. VI com Justiniano, trará à tona aspectos simbólicos arcaicos, relacionados à palavra revelada que concebe e consagra arquiteturas, igrejas e cidades, e esse imaginário persistirá, desde então, por séculos com expressões claras no mundo contemporâneo.

Linguagem

A partir dos estudos linguísticos de Ferdinand de Saussure (1916), o paradigma da linguagem teve enorme impacto nas Ciências Humanas. A noção de linguagem trouxe para o campo da Arquitetura tanto o reconhecimento da “linguagem natural” – a palavra dita e escrita –, como uma das formas indispensáveis para a “expressão de ideias” sobre arquitetura, quanto trouxe, também, a aplicação da “estrutura de linguagem” a todas as imagens da arquitetura, dos desenhos à modelagem, da fotografia ao vídeo, sem que se preservasse uma crítica clara aos sentidos metafóricos aí envolvidos.

Esta comparação desenho-linguagem fundamentou, e continua a fundamentar, concepções operacionais úteis no campo do ensino do desenho geométrico e, especialmente, do desenho técnico normatizado de arquitetura. Entretanto, ao afirmar a analogia com a palavra como seu *leit motiv*, tais abordagens se distanciaram do campo propriamente pertinente à natureza do desenho, da imagem e do imaginário e, com o bom propósito de resolver um problema criaram vários outros.

A advertência de Jorge Sainz (2005) a esse respeito é direta e esclarecedora. Em síntese, ele afirma que, em senso estrito – a partir dos critérios definidos pelos próprios seguidores de Saussure e pela semiologia de Mounin (1970) –, o desenho de arquitetura não pode ser considerado uma linguagem, pois seria mais propriamente um meio de comunicação.

O ponto crítico principal a restringir tal caracterização seria o caráter polissêmico de boa parte dos desenhos de arquitetura, especialmente o dos croquis, nos quais, a significação dos signos não precede a observação do conjunto de signos, mas a sucede e é deduzida desse conjunto de signos, sendo, portanto, personalizada e discutível. O caráter monossêmico estaria presente apenas no desenho técnico de arquitetura, codificado e normatizado, esse sim mais próximo de uma linguagem.

Conclui-se que, muito embora o desenho de arquitetura, em sentido abrangente, não seja linguagem, é possível estudá-lo “como se fosse” uma linguagem. Estratégia didática que evidencia a operação simbólica comparativa entre linguagem e desenho, sem, contudo, ceder à substituição metafórica que pode distorcer e trair especificidades ao afirmar, sumariamente, que “todo desenho é linguagem”. Mesmo reconhecendo o vínculo problemático entre desenho e palavra, Sainz ainda retém a comparação entre desenho e linguagem e, assim fazendo, não constrói alternativas para a construção de uma teoria específica da imagem, uma filosofia do imaginário.

Revela-se, nessa sobreposição, muito mais a natureza mágica e abarcadora da palavra – como imagem e como teoria – do que a natureza específica do desenho, como traçado, lineamento, *graphia*.

Se tomarmos a revisão crítica proposta por Gilbert Durand (2012), é possível aceitar provisoriamente a validade da afirmação de que todo desenho é linguagem, desde que se reveja a noção de linguagem a partir das dinâmicas do imaginário simbólico e se enfatize, portanto, o pleno potencial poético da palavra. Essa inversão tem como princípio a recusa da “linearidade do significante” e a afirmação da mobilidade das imagens e do “*caráter pluridimensional, portanto espacial do mundo simbólico*”, expresso pela ambivalência, pela dessemelhança, por contínuas inversões que estimulam conciliações inconciliáveis.

Como aliás fez Fernando Pessoa:

Dizem que não há nada mais difícil do que definir em palavras uma espiral: é preciso, dizem, fazer no ar, com a mão sem literatura, o gesto, ascendentemente enrolado em ordem, com que aquela figura abstracta das molas ou de certas escadas se manifesta aos olhos. Mas, desde que nos lembremos que dizer é renovar, definiremos sem dificuldade uma espiral: é um círculo que sobe sem nunca conseguir acabar-se.[...] Direir melhor: uma espiral é um círculo virtual que se desdobra a subir sem nunca se realizar. Mas não, a definição ainda é abstracta. Buscarei o concreto, e tudo será visto: uma espiral é uma cobra sem cobra enroscada verticalmente em coisa nenhuma. (Pessoa, 2006, 117, p.140).

Inverter-se-ia assim o paradigma. De modo que, para renovar conceitualmente os estudos da linguagem, caberia estudá-la como imagem, afirmando: toda palavra é desenho.

Nesse momento alguém toma o giz – como faria Flávio Motta, Lina Bardi ou Burle Marx –, vai ao quadro negro e desenha um devaneio gráfico sinuoso, inebriante e indecifrável.

Se em termos didáticos, as comparações e metáforas se impõem e desempenham papéis estratégicos; em termos metodológicos e epistemológicos são necessárias abordagens que se proponham a investigar as diferentes representações, ou meios de comunicação da arquitetura, cada qual conforme sua própria natureza. Compreendendo como natureza a essência ou especificidade de um meio, suas características constitutivas que envolvem princípio, percurso histórico, limitações e potências de seu desenvolvimento.

É a compreensão dessas naturezas distintas que, ao reconhecer limites e possibilidades particulares, ampara o aprofundamento dos estudos sobre as interações complementares entre meios, além das tais intersecções, hibridações e desdobramentos, que caracterizam os esforços histórico de representação de fenômenos espaciais, plásticos e construtivos, próprios da arquitetura.

A partir da reflexão de Elias Canetti (2006), podemos nos perguntar: do que somos privados ao caracterizar o desenho como linguagem? *“Sonho com um homem que desaprende as línguas da terra até não compreender mais nada em lugar nenhum. O que há na linguagem? O que ela esconde? De que ela nos priva?”*

Natureza

“É contra o nada do tempo que se levanta toda representação, e especialmente a representação em toda a sua pureza de antideserto: a função fantástica de que a memória não é mais do que um incidente. A vocação do espírito é insubordinação à existência e à morte e a função fantástica manifesta-se como o padrão desta revolta.”

Durand. 1997, p.403-404

Aspectos da natureza das representações

As representações plásticas, artísticas, técnicas e literárias são derivadas e constituintes do imaginário, isto é, da constelação de imagens (*eidos*) construídas pela humanidade. Nela se originam e a ela se somam, tanto no sentido individual, como imaginário particular de cada pessoa, quanto no sentido coletivo, como imaginário social de um grupo de pessoas, e ainda no sentido universal, como construção humana.

O vínculo fundamental entre representações e imaginário exige, portanto, que haja uma conceituação básica quanto a estas “imagens constituintes” para que se proceda, à vista disso, ao estudo do imaginário.

Para tanto, a sina de Eco no mito de Narciso pode ser introdutória e esclarecedora.

Punida por Hera, por tê-la distraído com sua tagarelice – a pedido de Juno/Zeus para acobertar suas aventuras amorosas –, a ninfa Eco perdeu sua voz própria e se viu destinada a repetir as vozes alheias. Ao perder sua voz, Eco perdeu sua fala enredante e, conseqüentemente, perdeu também sua identidade. Tornou-se, então, simplesmente Eco: ninfa condenada a repetir o já dito. Com alguma imprecisão, há que se dizer. Eco concentra-se apenas nas últimas palavras de uma sentença, ou nas últimas sílabas de uma palavra, e assim perde a integridade da fala original. Parcialidade e incompletude comum às representações e modelos. Sendo o verbo ou palavra representação de coisas e ideias, Eco personificaria a representação da representação. Quando Narciso pergunta “alguém me escuta?”, “escuta, escuta!” rediz Eco. Sua identidade e natureza residiriam na perversa faculdade da redundante multiplicação, comum também ao espelhos e cópulas, como bem sugeriu Borges.

A partir do mito, o que se apreende da natureza das representações?

De início, há que se considerar a manifestação de multiplicidade antagônica.

Como já se expôs, as representações possuem uma dupla natureza indissociável: autônoma e relacional.

O sentido autônomo dessa dupla natureza distingue as representações daquilo que representam.

Uma fotografia da Casa de Baile da Pampulha tem outra natureza, distinta da própria Casa de Baile como arquitetura. Por si só a fotografia é um objeto, independentemente do objeto arquitetônico representado em sua imagem.

Já o sentido relacional dessa dupla natureza tende a vincular as representações àquilo que representam, de modo que, muito embora a fotografia seja autônoma, podendo assim ocupar um outro lugar e ter uma outra história distinta do que representa, como imagem, carregará consigo uma relação perpétua com o objeto fotografado.

O entendimento da natureza autônoma pode associar-se à noção de uma *presença*, garantida pela materialidade da própria representação (ainda que a coisa representada seja imaterial), enquanto que, em oposição, a natureza relacional associar-se-ia a uma ausência, isto é, à substituição ou *deslocamento* da coisa representada por sua representação (Lalande, 1983).

Se for exposta na própria Casa de Baile, ambos, fotografia e objeto representado, apresentar-se-iam simultaneamente, evidenciando, com essa dupla presença, a autonomia da imagem. A arquitetura é um objeto, a fotografia é um outro objeto e ambos apresentam a si mesmos antes de representarem qualquer outra coisa ausente.

Esta mesma fotografia, se for exposta no edifício da Bienal, no Parque do Ibirapuera em São Paulo – frente à ausência da Casa de Baile –, desloca e substitui esta arquitetura, apresentando-se como seu representante.

Há que se considerar, ainda nesse mesmo esforço de caracterização, a antinomia que comparece na natureza simultaneamente redutora e ampliadora das representações.

Toda representação é uma redução da complexidade inapreensível da coisa representada. Um desenho em corte da Vila Penteado, por exemplo, permite uma apreensão parcial, concentrada e reduzida desta arquitetura. O desenho planifica o edifício, conforme um certo código gráfico de projeções ortogonais, e o representa precariamente, pois exclui uma série de outras informações espaciais e construtivas não pertinentes ao corte.

A complexidade espacial e construtiva de qualquer edifício ultrapassa, em muito, qualquer uma de suas representações gráficas. Mesmo a somatória de todos os desenhos possíveis e imagináveis estaria muito aquém da complexidade arquitetônica que pode ser apreendida *in loco*.

Reconhece-se aí o aspecto redutor das representações.

Por outro lado, o mesmo desenho em corte evidencia posições relativas de elementos arquitetônicos, relações espaciais e estruturas frequentemente imperceptíveis na vivência direta da situação arquitetônica representada. Basta pensar em uma edificação ou situação urbana familiar e tentar construir graficamente um corte transversal, minimamente proporcional, para se perceber a dificuldade dessa tarefa. O conhecimento necessário para completar tal desenho, com detalhes razoáveis e uma certa precisão dimensional, põe em evidência, e permite reconhecer, o quanto de uma realidade supostamente conhecida nos escapa, e como as representações sustentam nossa construção de conhecimento sobre o mundo. Apreende-se, com isso, o aspecto ampliador das representações, acrescentando elementos à compreensão, entendimento e reflexão sobre coisas e realidades do mundo.

Além de uma natureza dual – que deve ser sempre considerada em sua integridade ambígua, nem apenas autônoma, nem apenas relacional, mas sempre autônoma-relacional e também redutora-ampliadora – é possível analisar as contribuições ou papéis das representações nos processos de conhecimento.

Ao mesmo tempo em que acrescentam aspectos sobre a realidade – seja por conta de seu enfoque, seja porque fixam no tempo a transitoriedade das imagens –, as representações também fragmentam analiticamente esta realidade, apresentando-a em partes.

Tais recortes podem ser feitos a partir da fixação do ponto de vista de um observador, ou a partir da opção por traçar um corte transversal ou longitudinal sobre uma arquitetura neste e não naquele ponto. A parcialidade é, portanto, uma característica de toda representação, por mais completa e integral que esta pretenda ser.

Kant já havia afirmado esta impossibilidade fenomenológica da coincidência das representações com a coisa em si, na medida em que as representações se conformam no nosso entendimento, em relação com os fenômenos, portanto suas possibilidades e limitações são definidas *a priori* por nossos sentidos e intelecto.

A interação complementar entre diferentes representações, como desenhos, fotografias, vídeos, pode compor uma somatória de tais parcialidades precárias e promover uma aproximação mais completa ao fenômeno representado, contudo, ainda, permanentemente parcial e incompleta.

Além de uma natureza geral, cada tipo de representação possui sua própria natureza específica, que deriva do fato de ser bidimensional ou tridimensional, estática ou dinâmica, analítica ou sintética, numérica, textual, gráfica ou espacial.

Tais naturezas particulares fundamentam as possibilidades e limitações de cada representação específica nos processos de conhecimento e de projeto.

Na medida em que se reconhecem tais possibilidades e limitações, as interações complementares podem ser propostas de modo analítico, comparativo, preditivo, exploratório, experimental, buscando na constituição de um amplo conjunto de representações, uma maior cobertura das lacunas compostas pela parcialidade de cada uma das representações em particular.

Interações complementares

Além da estela de Nabucodonosor II (604-562 a.C.), que registra conjuntamente e em diferentes escalas um desenho em elevação e outro em planta da cobertura da suposta “Torre de Babel”, não se registra no mundo antigo, nem no acervo de desenhos arquitetônicos medievais, a apresentação conjugada de planta e elevação, compondo um conjunto.

Historicamente, a apresentação conjunta desses dois desenhos não é comum nos vestígios gráficos do fim da Idade Média, como o caderno de Villard de Honnecourt (c.1200-c.1250), da primeira metade do séc. XIII, e se mostra com suposta originalidade nas gravuras da edição “*De Lucio Vitruvio Pollione de Architectura*”, de Cesare Cesariano (1476/78-1543), publicada em Como, na Itália, em 1521, tendo se difundido na produção arquitetônica europeia, ao que tudo indica, a partir de meados do séc. XVI, como, por exemplo, nas gravuras da edição de “*I quattro libri dell’architettura*” de Andrea Palladio (1508-1580), publicado em Veneza, em 1570, que acrescentam ainda a noção de corte aos desenhos em elevação.

Já quanto à teoria das representações da arquitetura, Vitruvius (séc. I a.C.) sugere uma interação complementar ao relacionar icnografia, ortografia e cenografia, um conjunto de representações planas da arquitetura, que se firmou a partir da Renascença e foi difundido mundialmente desde então: plantas, cortes, elevações, perspectivas e maquetes, além dos textos e das notações numéricas (Polião, 1999).

As maquetes, aliás, foram também registradas por Vitruvius como representações fundamentais no trabalho dos arquitetos, não exatamente para o projeto e a construção de edifícios, mas especialmente para máquinas de guerra. Hoje, esse conjunto de representações gráficas e tridimensionais, ainda se mantém coeso na prática dos arquitetos, acrescido de fotografias, vídeos e representações eletrônicas.

No capítulo I do Primeiro Livro de seu “*Da Arquitetura*”, Vitruvius menciona que o arquiteto deve ser perito em desenho, para assim realizar ‘*reproduções figuradas*’ (Polião, 1999). No capítulo II deste mesmo Livro primeiro, o autor refere-se às imagens da disposição, ideias em grego no original (Martin, 1618).

Claude Perrault no seu “*Abrégé des Dix Livre d’Architecture de Vitruve*” (1674) registra as três imagens ou maneiras de fazer ver qual será o efeito da disposição do edifício que se deseja construir: *Ichnografia* ou Plano Geometral; *Ortografia* ou Elevação Geometral; *Scenografia* ou Elevação Perspectiva.

O termo grego *ideai* – plural de *ideia* – que tem como raiz *eidos*, parece ser a fonte etimológica principal para o entendimento dos sentidos das representações gráficas no mundo grego: forma, sensível e inteligível, não uma ou outra, mas ambas. Tal acepção se distingue do sentido imaterial, abstrato, comumente atribuído ao termo *ideia* na tradição latina, muito embora no texto vitruviano tal termo se refira a formas gráficas sensíveis, mantendo a amplitude semântica da tradição grega (Vitruve, 1486).

Choisy (1909) em sua edição bilíngue do início do século XX, além de fazer uso do termo grego *ideai*, faz uso do termo francês *representation*, e menciona os demais termos gregos referentes ao desenho – *ichnografia*, *ortografia* e *scenografia* – no texto latino, substituindo-os por traçado em planta, traçado em elevação e traçado em perspectiva, no texto em francês. Tais *species dispositionis* são essencialmente *images*, termo latino que, aliás, retém com maior precisão do que *ideia* a abrangência de sentidos da raiz grega *eidos*.

Considerando como marco histórico o emprego do termo representação por Auguste Choisy para traduzir as “imagens da disposição” vitruvianas, é interessante explorar o debate promovido pela filosofia francesa quanto às representações nas primeiras décadas do século XX.

Filosofia Crítica das Representações

Entre 1902 e 1923, sob a coordenação de Pierre André Lalande (1867-1963), a *Société Française de Philosophie* empenhou-se em definir termos fundamentais à reflexão filosófica valendo-se, para tanto, de debates temáticos, promovidos regularmente entre seus membros e publicados nos Boletins da Sociedade ao longo dessas duas décadas.

A reunião de tais esforços compôs o “*Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*”, editado pela primeira vez em 1926, em Paris, pela Presses Universitaires de France.

Nesta publicação, os termos *representativo*, *representação* e *representar* foram apresentados como pertencentes a uma mesma família, sendo seus sentidos associados à coexistência fundamental e contraditória nas representações de duas noções (ou em outras palavras, de uma dupla natureza):

- De uma parte a presença atual e sensível de algo;
- De outro a substituição ou deslocamento de algo por seu representante.

Tal aspecto colocaria em relevo os dois pólos da representação, conforme Renouvier: a existência associada de algo representado e de seu representante (apud Lalande, 1983).

Henri Bergson (1859-1941) propôs no debate (Boletim da Sociedade Francesa de Filosofia de Julho de 1901) a inadequação do termo representação para a designação de fenômenos originais, considerando o fato de que o prefixo *re* sugere a reincidência de algo já ocorrido, tornado ideia ou imagem. A inapropriação do uso de representação para designar objetos intelectuais apresentados ao espírito pela primeira vez seria reforçada por Édouard Claparède (1873-1940), ao defender que caberia mais propriamente o emprego do termo apresentação.

Entretanto, em nota referente ao termo apresentação (Lalande, 1983, p.820), com base em Firmin Abauzit (1679-1767), a editoria argumentou que, em francês, não necessariamente o prefixo *re* tem valor duplicativo – como exemplo apresentava-se o verbo *rentrer*, empregado com sentido de *entrer*, sem sugerir contudo algo como ‘entrar novamente’. O mesmo ocorreria também com os verbos recolher, retirar, retribuir, retorcer²², revelar e requerer, por exemplo.

Frente à permanência da longa tradição platônica, revigorada pelo racionalismo cartesiano que reiterou a origem transcendente das ideias, a crítica de Bergson adquire um sentido mais preciso: é um questionamento frontal da natureza passiva e propriamente “representativa” das representações, que defende, por sua vez, um entendimento mais propriamente ativo ou constitutivo, eminentemente humanista e moderno.

22 Retorcido, por exemplo, não é o torcido de novo. É o que, uma vez torcido, permanece torcido, retendo a torção, guardando a ação instantânea em uma forma mais perene, algo como a catatonia da matéria não-orgânica. Distinto do valor duplicativo exposto, o prefixo *re*, neste caso, não deixa, no entanto, de sinalizar uma certa permanência de uma ação passada como forma no presente.

Tal concepção ativa e construtiva repercute no conceito de *re(a)presentância* ou *lieutenance* (“corresponsabilidade”) que Ricouer aplica às construções da história, ao trabalho do historiador (Mongin, 1997, p.140).

A *lieutenance* pode ser entendida, também, como o vínculo relacional próprio e constituinte da natureza das representações. Algo como um “tomar o lugar” e manter-se, atendo-se firme à posição com uma coesão imprescindível à formação de toda e qualquer interpretação, hipótese, modelo ou representação. Não são apenas os fatos, ou seus rastros, que conformam a história, por fundamentarem as representações propostas pelos historiadores. Tais interpretações, por serem relacionais e agirem em sentido reflexivo, também conformam o fato, o constituem mesmo, na medida em que narrando o apresentam, em suma. É justamente por isto – o vínculo relacional e a condição presentificadora – que, em uma perspectiva historiográfica, as interpretações da história tornam-se, por sua vez, fatos históricos.

No lugar dos fatos (ou das técnicas), seus rastros (ou artefatos), no lugar dos rastros, hipóteses, sobre essas, a história, a tecnologia, sobre essas últimas, suas historiografias; com o tempo, os rastros desta historiografia, e assim sucessivamente. A sobreposição de instâncias *méta* – que facultam a condição teórica de observação reflexiva atenta e crítica – indica o potencial constitutivo das representações.

Posicionadas neste terreno constituinte, as representações (ou apresentações, como defendeu Bergson) seriam sempre propositivas, inaugurais, capazes de constituir um “*universo dentro do universo*” (Focillon, 1983): “*O corpo do homem e da mulher podem permanecer quase constantes, mas as representações que podem ser feitas com os corpos de homens e mulheres são de uma variedade inesgotável...*” (p.19).

Em 1896, alguns anos antes de propor a inadequação do termo “representação”, Bergson havia publicado o “*Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito - Matéria e Memória*”, no qual revisara o dualismo realista-idealista e, com base no senso comum, havia empreendido uma revisão crítica incisiva sobre a interação fundamental entre corpo, espírito e mundo exterior.

No centro de sua conceituação, propunha a noção de “imagem” entendida “*no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra*” (Bergson, 2006, p. 11). O mundo material é um “conjunto de imagens”, os estímulos cerebrais são “imagens”, meu corpo é “imagem”, ou melhor:

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe. Mas de que modo meu corpo em geral, meus sistema nervoso em particular engendrariam toda a minha representação do universo ou parte dela? (Bergson, 2006, p.14).

Imagem, forma, ideia, pouco importa a palavra, afirma o filósofo. A questão é que na medida em que nossos corpos são “*centros de ação, destinados a mover objetos*” toda composição de imagens (que também se pode chamar de imaginação) deve ser entendida como deslocamento, ruptura de uma condição inercial anterior, alteração ou criação, como se queira. Considerando tal natureza ativa, o corpo “*não poderia fazer nascer uma representação*” (Bergson, 2006a, p.14), propriamente dita. Afinal, são absolutamente originais as imagens que cada indivíduo e cada coletividade formam em sua relação com o mundo exterior. Já despontava, nesse ensaio de fim de século, o esboço de seu argumento quanto à inadequação do termo representação.

A partir do questionamento das representações, Bergson veio a propor uma inversão no entendimento comum do termo imaginário, sendo a condição existencial essencialmente imaginária, por ser imaginativa, isto é, por enraizar-se na concepção necessária e contínua de imagens. O imaginário deslocar-se-ia, desse modo, da denominação daquilo que por sua natureza fantasiosa “*não existe*” para designar, ao contrário, o conjunto de imagens que promove existências, a fonte de existência, a imaginação criadora.

No Prefácio à Sétima Edição deste Ensaio, redigido em 1911 para substituir o primeiro texto de abertura, o filósofo afirma que:

...por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. (Bergson, 2006a. p.1-2).

Na medida em que propõe uma existência “a meio caminho” escapa ao filósofo a dupla natureza ambígua das imagens, que não estão precisamente “a meio caminho” mas, antes, lá e cá simultaneamente. Tal condição singular não se expressa com clareza no posicionamento das “imagens” entre a “coisa” e a “representação”. Melhor seria caracterizá-las como “coisa-representação” ou “representação-coisa”.

Retomando o excerto, o que distingue e torna superior a imagem com relação à representação é o mesmo diferencial que o filósofo já havia sugerido dez anos antes à Sociedade Francesa de Filosofia entre “*presentação*” e “*representação*”: a natureza existencial propositiva, constitutiva e inaugural. O senso comum, entretanto, se mantém ainda apegado ao termo representação por costume, sem estranhá-lo nem problematizá-lo.

Em certo sentido, Bergson retoma no início do séc. XX a ampla dimensão semântica de eidos, e convoca as imagens a ocuparem uma posição central em sua teoria do conhecimento imaginária: “*Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto de imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que a interioridade e a exterioridade não são mais que relações entre imagens.*” (p.21).

A proeminência do imaginário, ou conjunto de imagens, sobre o tradicional dualismo interno-externo abre caminho a uma linha reflexiva sobre o papel das representações e das imagens nos processos cognitivos, projetuais e formativos que Bergson trabalhou em diversos artigos e conferências produzidos entre 1903 e 1923, e publicados como coletânea em 1934 sob o título “O pensamento e o movente”, especialmente a primeira parte da Introdução e o ensaio “O possível e o real”, pronunciado originalmente como uma conferência em Oxford em 1920 e publicado quatorze anos depois (Bergson, 2006c).

As ilusões de preexistência em forma de ideia constituem o fundamento mesmo do tema que Bergson denominou como “*movimento retrógrado da verdade*”, nas conferências que proferiu em 1913, na Columbia University, em Nova York, publicadas como Introdução - primeira parte do ensaio “O pensamento e o movente”.

Os indícios, “sinais batedores” ou prenúncios de uma obra de arte, só podem ser apreendidos retroativamente no tempo a partir da própria existência completa desta mesma obra de arte. Como ecos ou miragens do presente no passado.

A ideia de que o Partenon estaria “em germe”, em vários elementos dos mais belos templos dóricos que o precederam, só é possível a partir de sua existência mesma. É a presença do Partenon que projeta, no passado, esta possibilidade. Se, por ventura, o Partenon não tivesse sido construído, tal reconhecimento de partes que poderiam vir a formá-lo seria tão raro e especial, que deveria coincidir, precisamente, com a sua própria criação.

O tempo é possibilidade e indeterminação, elaboração e construção. No contínuo do tempo é que se forma o real e, somente no momento final de sua plena constituição, é que esse real se torna plenamente possível. No instante imediatamente anterior a esta condição há ainda abertura suficiente para que o “*imprevisível nada*” altere profundamente o processo, a ponto de impossibilitar o que viria a ser real.

O tema que o filósofo desenvolve no ensaio “O possível e o real” (2006c) é a criação contínua de imprevisível novidade. Para iniciar o assunto, propõe projetarmos algo que realizaremos em um futuro próximo relativamente conhecido e controlado, como uma reunião em torno de uma mesa, com um certo grupo de pessoas, para que possamos observar como irá atuar sobre essa projeção “um imprevisível nada que muda tudo”.

É difícil concordar com Bergson de que a imprevisibilidade altera, de fato, tudo, mas, por outro lado, é inegável que não haverá coincidência absoluta entre o que se projetou e o que se realizará: “...o próprio ato, ao se realizar, por mais que realize algo desejado e, por conseguinte, previsto, nem por isso deixa de ter sua forma original.” (p.104); condição que todo arquiteto conhece profunda e intimamente, mas que, muito raramente, se expõe publicamente.

Em outro exemplo, Bergson menciona a pergunta que lhe fez um repórter logo que recebeu o Nobel de Literatura em 1929, sobre qual seria a grande obra de literatura do futuro. O filósofo respondeu: “*Se eu soubesse o que será, eu a faria.*” (p.114).

O artista, assim como a natureza, cria o possível ao mesmo tempo que cria o real, quando executa sua obra. Enquanto o artista – e essa condição se estende a todos nós que criamos continuamente – opera no real, criando coisas no “imprevisível”, cria, simultaneamente, um previsível no instante passado. Tal previsível, que se constrói como memória, ao ser invertido no tempo, se transforma em projeção, domínio sobre a imprevisibilidade, o que, de fato, nunca foi.

“*Possibilidade significava, há pouco, “ausência de impedimento”; vocês fazem dela agora uma “pré-existência sob forma de ideia”, o que é algo inteiramente diferente.*” (Bergson, 2006c, p.117) A obra de arte só se realiza mesmo, plenamente, como possível no passado, no momento mesmo em que se faz presente e real para o artista.

Sartre, na conclusão de seu ensaio “O Imaginário”, dedica um subcapítulo à obra de arte (1996, p.246). Afirma que há um equívoco no costume de dizer que o artista “realiza” a ideia que teve enquanto imagem. Para Sartre, não haveria aí uma “passagem do imaginário ao real”. O pintor, por exemplo, não realizaria sua imagem mental, ele constituiria um *analogon*, que não deixa de ser uma representação, no sentido tradicional do termo. Não haveria, portanto, “realização do imaginário”. Haveria, quando muito, sua objetivação, ou seja, sua passagem do reduto subjetivo à visibilidade visitável da imagem sensível.

O que não deixa de ser a passagem – com toda a precariedade e as perdas inevitáveis do “passar” – entre imaginário e real negada pelo filósofo. Fica evidente que a conceituação de Sartre sobre o papel das representações no processo artístico restringe-se à reformulação retórica de posições filosóficas racionalistas, que já haviam sido superadas por Bergson.

Relativizando, Sartre propõe: “*De fato, não há passagem de um mundo a outro, há passagem da atitude imaginante à atitude realizante.*” (Sartre, 1996, p.251)

A questão temporal, e mais propriamente a noção de duração, central na filosofia de Bergson, articula-se diretamente ao problema das representações.

Em suma, a partir dos paradoxos de Zenão de Eléia (c. 490-430 a.C.), evidenciam-se os desajustes entre os fenômenos do mundo, que se desenvolvem em um contínuo no tempo – como a flecha atirada pelo arqueiro e a corrida entre Aquiles e a tartaruga – e suas representações analíticas, estáticas, que fragmentam, justamente, a duração contínua de tais movimentos, e os decompõem em quadros estanques, isolados. Nunca é demais retomar as distorções daí decorrentes: como a flecha que está parada em cada fragmento de tempo pode estar em movimento e vir a atingir o alvo? como é possível que Aquiles não consiga ultrapassar a tartaruga?

A metafísica data do dia em que Zenão de Eléia assinalou as contradições inerentes ao movimento e à mudança tal como a inteligência os representa. Em superar, em contornar por um trabalho intelectual cada vez mais sutil essas dificuldades levantadas pela representação intelectual do movimento e da mudança foi gasta a maior parte da energia dos filósofos antigos e modernos. (A metafísica) Pretendia ultrapassar a experiência; na verdade, não fazia mais que substituir a experiência movente e plena, suscetível de um aprofundamento crescente e, portanto, prenhe de revelações, por um extrato fixado, ressequido, esvaziado, um sistema de ideias gerais abstratas, retiradas dessa mesma experiências, ou antes, de suas camadas mais superficiais. (Bergson, 2006b, p.11).

A natureza temporal dos fenômenos é que deve definir a natureza das representações pertinentes, e não o contrário. Para representar fenômenos que transcorrem no tempo, o movimento é indispensável.

E como ficam, nesse contexto espaço-temporal, a arquitetura e suas representações? Representações estáticas satisfazem a natureza da arquitetura? Se a arquitetura em si é estática (e deseja mesmo a estabilidade, ao menos construtiva), o mesmo se pode dizer da experiência arquitetônica?

Estaria o problema das representações da arquitetura em seus desajustes no tempo, e não exatamente em um descompasso espacial?

Ao menos quatro durações distintas se colocam como problemáticas à representação da arquitetura:

- O processo imaginativo-projetual, no qual a transitoriedade e o movimento das formas desestabiliza o ideal de um único desenho, íntegro e coeso, e a “arqueologia” do projeto apresenta desenhos e modelos diversos – nem sempre convergentes - como um fluxo temporal de “formas em construção”;
- O processo construtivo nos canteiros de obras, oficinas e pátios de montagem, que se desenvolve no tempo como uma sequência técnica, lógica, pautada pela economia de recursos e por ações humanas e mecânicas;
- A experiência individual da vivência de arquiteturas e espaços urbanos como apreensão sensorial e imaginação no que Corbusier denominou “passeio arquitetural”;
- A dimensão patrimonial dos objetos, edifícios e cidades que se movem lentamente no transcurso da “longa duração” da História.

Como representá-las?

Havendo, em todos esses casos, condições de duração temporal, haveria uma mesma validade quanto às representações ou, para cada caso, deveria haver formas específicas quanto às representações?

Da investigação do tempo e das precariedades representativas decorre a reflexão que o filósofo propôs sobre o possível e o real, que se relaciona diretamente às aproximações aos enigmas projetuais:

Quando um músico compõe uma sinfonia, sua obra era possível antes de ser real? Sim, se entendermos com isso que não havia obstáculo intransponível à sua realização. Mas, desse sentido inteiramente negativo da palavra, passamos, sem percebê-lo, para um sentido positivo: figuramo-nos que toda coisa que se produz poderia ter sido percebida antecipadamente por algum espírito suficientemente informado e que ela preexistia assim, sob forma de ideia, à sua realização; - concepção absurda no caso de uma obra de arte, pois, assim que o músico tem a ideia precisa e completa da sinfonia que fará, sua sinfonia está feita. (Bergson, 2006b, p.15-16).

Quantas vezes não nos consideramos “espíritos suficientemente informados”, crendo dominar a ideia antes de sua realização, subestimando assim o papel constituinte das representações, mesmo (e principalmente) quando as designamos como meios de tradução?

Reiterando o senso comum de uma “psicografia” projetual, com que frequência não desentendemos as representações a ponto de as restringirmos apenas a materializações necessárias para comunicar aos outros (e, às vezes, a nós mesmos) o quanto a ideia já está acabada?

Na virada do século XIX/XX, tais concepções eram de difícil distinção e recusa, e o esforço filosófico de Bergson é uma evidência disso, já no início do século XXI, a sobrevivência de tais perspectivas persiste como um anacronismo a demandar pesquisa.

IMAGINÁRIO

Fundamentos

*“Todo o “pensamento” do sapiens é re-presentação
Sendo a “apresentação” de uma imagem estimulante
imediatamente rodeada, no homem, pelo cortejo das possibilidades
de articulações simbólicas”.*

Gilbert Durand, 1996, p.237

Concepções

A partir de uma revisão no entendimento das representações, as investigações bergsonianas estimularam revisões necessárias na compreensão da natureza dos processos projetuais e processos produtivos, tocando, dessa forma, na imaginação.

Tal vínculo estimulou novas filosofias da ação imaginativa-formativa e o delineamento de uma ciência do imaginário, como a de Gaston Bachelard.

Jean-Jacques Wunenburger sintetiza assim esse vínculo:

O imaginário é inseparável de uma invenção que produz, mantém e renova as imagens da imaginação... A imaginação pode se limitar a fazer nascer representações imaginadas, lembranças, antecipações por simples variações de perfil do percebido, posicionando assim a consciência em uma suspensão da crença imediata no percebido. (2003, p.17-18. Tradução do autor).

O campo relacional do imaginário seria caracterizado, sobretudo, por intercâmbios, sobreposições e intersecções entre imagens/representações, o que evidencia seu caráter dinâmico, movente, capaz de promover deslocamentos entre posições subjetivas e objetivas, internas e externas. Na mobilidade transformadora, subversora, inversora do imaginário residiria, justamente, sua potência poética.

O campo do imaginário se formaria na convergência entre ideias/imagens sobre coisas e as próprias coisas/imagens. Nesse campo híbrido brotam, tradicionalmente, a ambiguidade, as não-coincidências ou desencaixes, e as amplitudes vertiginosas, visto que há aí raízes gregas como *eidos*, *eikon* e *eidolon*, por exemplo.

Em 1943, na Introdução de seu “Ensaio sobre a imaginação do movimento - O Ar e os Sonhos”, intitulada ‘Imaginação e Mobilidade”, Gaston Bachelard (1884-1962) propôs que:

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é imagem, mas imaginário. O valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola imaginária. Graças ao imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da abertura, a própria experiência da novidade...Como proclama Blake: ‘A imaginação não é um estado, é a própria existência humana’. (2009).

O domínio do imaginário – por sua amplitude que resiste à delimitação e intenciona justamente o tensionamento de fronteiras –, permite abarcar as imagens artísticas visuais e literárias, as iconografias das mitologias e religiões, as expressões “folclóricas”, o artesanato e as tradições populares, como, também, os modelos abstratos e as figurações científicas. Essa totalidade centrípeta e infinita parece atender aos anseios modernos de renovação de representações, de novas sínteses humanistas, novas constelações de imagens e novos entendimentos sobre a dimensão existencial do homem, para além da filosofia kantiana, do romantismo e do positivismo.

O que estaria fora do domínio do imaginário? Coincidiriam as noções de imaginário e de cultura, permitindo falar em uma “*invenção do imaginário*”? (Wagner, 2012)

Em que medida a noção universal de Imaginário seria útil, operacional ou produtiva?

Não caberia, mais propriamente, considerar sempre o conceito no plural – Imaginários –, já que o universal não parece ter nenhuma outra propriedade adicional, senão a reunião de todos os subconjuntos de imaginários?

O imaginário de Hieronymus Bosch, não coincide simplesmente com a materialidade de suas pinturas, pois abarca também aspectos abstratos indissociáveis de sua produção, que se colocam no campo das mentalidades, das ideias, da metafísica. O imaginário de Bosch, tanto pode ser o cosmos de imagens concebido e gerido pelo próprio artista, em sua singularidade individual indissociável de seu tempo, quanto aquele outro universo que se depreende coletivamente de sua obra, na medida em que outros tantos olhares imaginativos a conhecem e, nela se reconhecem ou não. Um imaginário coletivo, feito de alteridades, que abarca inúmeros imaginários individuais.

A natureza abarcadora do Imaginário confere eco às subjetividades do indivíduo nas subjetividades coletivas. O que reforça a noção de que as subjetividades não são expressões assim tão particularizadas, isoladas, desconexas ou auto referenciadas. É justamente a construção de intersubjetividades, como entrelaçamentos do universo simbólico original de cada indivíduo à mesma raiz antropológica, que promove o reconhecimento em cada indivíduo da dimensão humana comum a todos.

Afluiriam para o campo do Imaginário, portanto, a Filosofia, a História da Arte, a Linguística, a Antropologia, a Sociologia, a História das Religiões, a História da Ciência e a Psicologia, movidas pelo desejo de fazer ciência a partir das subjetividades, dos supostos “irracionalismos”, das poéticas e “*rêveries*” (devaneios), o que congrega todas essas vertentes em um mesmo desafio metodológico.

Genealogia

Na genealogia dos estudos do imaginário, Wunenburger posiciona primeiramente Gaston Bachelard – especialmente por sua obra posterior à *Psicanálise do Fogo* de 1938 – e, em seguida, Gilbert Durand (1997).

Em uma perspectiva mais abrangente sobre o mundo moderno, originado com a Renascença, caberia reconhecer o pioneirismo de Michel de Montaigne.

É Montaigne quem primeiro afirma que “*Uma imaginação fortemente preocupada com um acontecimento pode provocá-lo*” e inicia reflexões sobre o tema no texto intitulado “*A força da imaginação*”. A imaginação interfere no corpo, conduz a mente e altera a realidade. Essa é sua força, alteradora do real.

Nesse ensaio, escrito entre 1572 e 1593, Montaigne, promove uma aproximação investigativa sobre o tema, afirmando como caminho a introspecção filosófica, a valorização das subjetividades coletivas, das experiências pessoais, com base na tradição cultural, aquela registrada na filosofia, na literatura e na cultura popular.

Como se sabe, o filósofo pretendeu, antes de tudo, “*pintar a si mesmo*”, retomando e reafirmando o fundamento socrático do “conhece-te a ti mesmo” como o principal (e talvez o único) caminho possível para a construção de conhecimento sobre o homem. Seus Ensaios constituíram uma referência provocativa de procedimento metodológico para a construção de conhecimento no mundo moderno, como um tatear no desconhecido, um esforço contínuo de aproximação e dúvida, que amplia o que se sabe, contribui sem a pretensão de encerrar assuntos problemáticos. Para tanto, Montaigne convoca e pondera sobre o senso comum, sobre os “*causos*” de conhecimento popular, com o intuito de compor uma reflexão rigorosa, afastada de preconceções:

As reflexões são minhas; apoiam-se na razão e não na experiência... No estudo que faço de nossos costumes e paixões, os testemunhos fantasistas, desde que possíveis, valem como verdadeiros...Imaginários ou reais, tomo conhecimento deles e deles tiro proveito, e, entre os diversos ensinamentos de uma mesma história, escolho para meu uso o mais notável e preciso. (Montaigne, 1996, p.7).

Montaigne vai recuperar o sentido de fantasia da imaginação, e vai questionar, com sagacidade, perspicácia, humor e ironia a cultura da imaginação que não liberta o homem, ao contrário, o aprisiona. Sobre a igreja e a crença popular nas visões e milagres que dominam os homens, o filósofo registra: “*Tanto e tão bem os doutrinaram que chegam a pensar verem as coisas que em verdade não veem.*” (Montaigne, 1996, p.2)

O Ensaio percorre o tema de maneira panorâmica, trazendo à tona o que designamos como “efeito placebo”, o poder do rito, as mandingas e feitiços, e o sexo, tema central na compreensão da imaginação e da fantasia humanas.

O filósofo se questiona: O que é o desejo? A partir dos sintomas, até onde é possível investigar a causa?

“Por que os médicos, antes de operar, procuram convencer o doente da excelência de uma terapêutica em que eles próprios não acreditam, se não é para que a imaginação supra a ineficiência prevista do remédio?” (Montaigne, 1996, p.6).

A aproximação de Montaigne à imaginação não se restringe a retomar as reflexões dos antigos filósofos, como se poderia supor considerando a retomada renascentista da cultura antiga. Como humanista moderno, o filósofo se volta para o imaginário da imaginação no mundo do homem comum, recolhendo opiniões, reunindo “evidências”, atento às vivências mundanas para renovar, a partir daí, o conhecimento sobre esse aspecto fundamental da alma humana.

Aristóteles, aliás, já havia refletido sobre a imaginação no capítulo 3 do Livro III de seu *De Anima (Peri Psykhês)*, esforçando-se para distinguir a especificidade da imaginação ou fantasia, diferenciando-a, tanto da percepção sensível, quanto do raciocínio, “*mas a imaginação não ocorre sem percepção sensível e tampouco sem a imaginação ocorrem suposições*” (Aristóteles, 2006, 427a17, p.110), e caracterizando-a como “*o movimento que ocorre pela atividade da percepção sensível*”.

Se a imaginação é aquilo segundo o que dizemos que nos ocorre uma imagem - e não no sentido em que o dizemos por metáfora -, seria ela então alguma daquelas potências ou disposições segundo as quais discernimos ou expressamos o verdadeiro ou o falso? (Livro III, Cap. 3, 427b27, p.110). Depois, as percepções sensíveis são sempre verdadeiras e a maioria das imaginações é falsa. (2006, Livro III, Cap. 3, 428a5, p.111).

Além de ser movimento, a imaginação (*fantasia*), assim como a visão, deriva da palavra luz, *faós (faos)* pois, sem luz não há o ato de ver. Ao menos desde “*Peri Psiquê*” (Aristóteles, 2006), a filosofia grega já havia apontado tanto os fundamentos da imaginação – fantasia – quanto aspectos de sua natureza distintos da percepção sensível.

A imaginação seria um certo movimento especulativo realizado sobre e a partir da percepção sensível. Se a própria percepção pode cometer equívocos, o que dirá a imaginação movimentando-se e gerando – já que é etimologicamente “luz” – imagens que aparecem para nós “*mesmo de olhos fechados*” (Aristóteles, 2006, Livro III, Cap. 3, 428a5, p.111). Sobre tais fundamentos conceituais firmou-se uma tradição de desconfiança com relação à imaginação, tanto na própria tradição aristotélica e na filosofia empirista, quanto - e especialmente - no racionalismo proposto por René Descartes que, cabe dizer, duvida, sobretudo, da percepção.

Assim, por causa de nossos sentidos nos enganarem por vezes, eu quis supor que não havia coisa alguma que fosse tal qual eles nos fazem imaginá-la [...] tomei a resolução de fingir que todas as coisas que não me haviam jamais adentrado no espírito, não eram mais verdadeiras do que as ilusões de meus sonhos. (Descartes, 1992. Tradução do autor).

Desde a comparação da imaginação com a luz, propiciadora da visão, é possível acompanhar o deslocamento filosófico sugerida por Gaston Bachelard: sem imaginação não há o ato de ver.

Como epistemólogo, Bachelard sabe ser imprescindível a formação de um “*novo espírito científico*” para o século XX. Esta renovação deveria atingir todas as áreas de conhecimento, contudo foi pouco exitosa a aproximação do imaginário aos núcleos duros da Física, Química, Biologia e Engenharias. A penetração das correntes poéticas e do imaginário nestes campos foi, e continua sendo, praticamente inócua. O que houve, quando muito, foi a semeadura da desconfiança da impossibilidade do “desvendamento” do mundo, e da dúvida quanto à conclusão do projeto de conhecimento absoluto da natureza, nos núcleos científicos mais reflexivos. Por outro lado, no campo das Ciências Sociais e Humanas firmou-se o rigor científico, na medida em que se ampliaram os campos de pesquisa, procedimentos metodológicos, enfoques e fundamentos conceituais foram problematizados, criticados e reformulados, modernizando e aperfeiçoando o caráter científico das investigações e pesquisas.

Formulado a partir de uma perspectiva crítica sobre o positivismo e de um encantamento com as “novidades” da Física, da Biologia e da Geometria delineadas entre fins do séc. XIX e as primeiras décadas do séc. XX, o “*novo espírito científico*” - publicado por Bachelard em 1934 – como filosofia da ciência, trouxe às Humanas e às Artes uma contribuição significativa e enriquecedora que enraizou procedimentos científicos e fundamentou, a partir de meados dos anos 1930, renovações na formação universitária e na pesquisa acadêmica.

Emerge deste contexto uma “*razão especulativa*” (Wunenburger, 2012), capaz de libertar-se da “*tutela realista e empirista*” (p.25), e apresentar imagens originais, ou apresentações no senso bergsoniano. Esse é o caráter renovador e positivo de tais especulações. Seu caráter negativo, na perspectiva científica (e não na artística), residiria no afastamento sem volta, ou no devaneio sem reflexão, um movimento de desenraizamento e abstração, uma especulação apartada da realidade sensível, que promove imagens autônomas (não mais relacionais). Essa autonomia plena, que é sempre interessante no campo artístico, na medida em que é evasiva, deformadora e estimula abstrações formais e reinterpretações contínuas, para propósitos científicos, traz consigo o risco de metafísicas, hermetismos e mistificações.

No início do século XX, em Lisboa, o guarda-livros Bernardo Soares valendo-se de uma formulação poética, expôs, deste modo, a natureza especulativa da imaginação: “*Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem descritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.*” (Pessoa, 2006, 27, p.59).

Colocando em movimento imagens ou “representações”, a imaginação constrói na subjetividade do pensamento formas fantasiosas e possibilidades ilusórias:

Talho frases inteiras, perfeitas palavra a palavra, contexturas de dramas narram-se-me construídas no espírito, sinto o movimento métrico e verbal de grandes poemas em todas as palavras e um grande entusiasmo, como um escravo que não vejo, segue-me na penumbra. Mas se der um passo, da cadeira, onde jazo estas sensações quase cumpridas, para a mesa onde quereria escrevê-las, as palavras fogem, os dramas morrem, do nexó vital que uniu o murmúrio rítmico não fica mais que uma saudade longínqua... E sempre que me levantei da cadeira, onde, na verdade, estas coisas não foram absolutamente sonhadas, tive a dupla tragédia de as saber nulas e de saber que não foram todas sonho, que alguma coisa ficou delas no limiar abstracto em eu pensar e elas serem. (290, p.284-285).

A imaginação seria uma faculdade, uma potência geradora de imagens comum, ordinária e cotidiana, entrelaçada indissolúvelmente ao existir, como sempre defendeu Bachelard.

O imaginário, por sua vez, seria o conjunto de todas as imagens produzidas e postas no mundo, sensíveis e inteligíveis, abertas à apreensão, à compreensão, à deformação, à transformação empreendida por outros e por cada ser imaginante.

Como estudar as dinâmicas e lógicas das imagens se não a partir, por meio, sobre, com base e valendo-se de imagens e associações entre imagens?

Eis a questão metodológica fundamental que irá pautar esse empreendimento científico a partir de Bachelard.

A abordagem às imagens se fará sempre considerando suas dinâmicas, posições e trajetórias realizadas entre dois pólos de uma “*ambivalência sempre ativa*” (2001, p.13): entre a ascensão e a queda; entre a evaporação e a cristalização; a ausência e a presença; a ordem e a desordem, etc.

A partir da obra bachelardiana, Gilbert Durand, por sua vez, adicionou ainda ao quadro teórico de base dos estudos do imaginário outros autores pioneiros nos estudos das interações humanas com imagens e suas dimensões simbólicas: Mircea Eliade, Henry Corbin, Georges Dumézil e Jean Piaget. Mais do que uma estrutura antropológica estática – como categorias sintáticas – interessa a Durand explorar o imaginário como estruturas dinâmicas, complexas e não-lineares. A produção dos surrealistas e dos escritores latino-americanos dedicados a produção literária dita “fantástica”, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar, poderia ser tomada como exemplo de interações dinâmicas com o campo do imaginário.

Os procedimentos de análise tornam-se, portanto, procedimentos propositivos. Toda análise é proposição de forma, isto é, reconhecimento e desmontagem de arranjos, em prol de outros arranjos.

Interessa a Durand investigar, sobretudo, o repertório das grandes constelações imaginárias e organizá-lo como um “manual” do Imaginário. Na proposição de Durand, os estudos do Imaginário são necessariamente críticos e se contrapõem à concepção de ciência especializada e fragmentada:

O Imaginário é esta encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra. Porque nós contestamos mais do que nunca, neste ano de 1969, as parcelizações universitárias das ciências do homem que, conduzindo ao gigantesco problema humano das visões estreitas e facciosas, mutilam a complexidade compreensiva (ou seja, a única fonte de compreensão possível) dos problemas postos pelo comportamento do grande macaco nu: o homo sapiens. (Durand, 1997, p.18).

A genealogia dos estudos do imaginário delineada por Durand confere um papel significativo à filosofia de Henri Bergson, na medida de sua proposição do *continuum* ou *durée*, a duração ou escoamento das ações no tempo ao invés de uma suposta fragmentação em representações estáticas desconexas entre si. Os paradoxos de Zenão de Eléia são o núcleo imaginário de referência para esta conceituação bergsoniana traz contribuições significativas aos estudos do imaginário e dialoga com a noção de “longa duração” braudeliana.

Para Durand, uma teoria do Imaginário deve ser construída reconhecendo a posição intermediária/ambígua entre extremos/pólos e o amplo “sentido das metáforas” que compõem propriamente o imaginário e são fonte inesgotável da imaginação simbólica humana.

Tal teoria principiaria por um questionamento dos dois primeiros princípios saussurianos: o caráter arbitrário do signo e a linearidade do significante.

O símbolo não sendo já de natureza linguística deixa de se desenvolver numa só dimensão. As motivações que ordenam os símbolos não apenas já não formam longas cadeias de razões mas nem sequer cadeias. A explicação linear do tipo dedução lógica ou narrativa introspectiva já não basta para o estudo das motivações simbólicas. Veremos, na conclusão deste livro, que esse caráter pluridimensional, portanto “espacial”, do mundo simbólico é essencial. (Durand, 1997, Introdução - O símbolo e suas motivações, p.32).

Há que se considerar, ainda, nas aproximações e na lida com tais imagens, as inversões, deformações e transgressões comuns ao universo do Imaginário, que promovem o “*esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação*” (1997, p.60).

Nesse sentido, Durand reconhece nas formulações de André Leroi-Gourhan (1971), tanto uma desejável fundamentação paleoantropológica, quanto a fundamentação do caráter simbólico das ações técnicas sobre a matéria, como “*tendências*”, intenções transformadoras – dedicadas e capazes de: conter, flutuar, cobrir, unir, perfurar, etc – metáforas dos movimentos da imaginação.

É justamente nas ações técnicas fundamentais, que o cientificismo, o positivismo e a própria tecnologia se esforçaram para reduzir a um pragmatismo absolutamente objetivo, que o caráter simbólico da imaginação e da ação humana parecem se fazer mais evidentes. A dimensão simbólica amplia infinitamente os sentidos metafóricos de uma ação concreta específica como o “perfurar” ou o “fundir” a outros campos semânticos propriamente como o “abrir” e o “integrar”, com conotações poéticas de árdua delimitação. Pois, como frisou Paul Fraisse: “*O símbolo é presente, mas a realidade a qual ele remete pode ser presente ou ausente, passada ou futura, existente ou tão-somente possível*” (apud Santos, 2004, p.37). Como representações, propriamente, tais ações não se esgotam nunca na pura objetividade e convocam outros sentidos que transcendem sua materialidade e concretude tão evidentes. Por outro lado, a alienação do caráter simbólico de tais ações, reduzindo-as a uma mera atuação concreta e material, exclui do fazer ou do trabalho o próprio sentido da existência humana.

É precisamente na contínua reafirmação dessa condição simbólica e poética indispensável que se coloca o esforço da perspectiva tecnológica de André Leroi-Gourhan.

Indo além dos tradicionais campos tipológicos da técnica – habitação, vestuário, agricultura, etc – comumente apresentados pela historiografia, Leroi-Gourhan propõe uma aproximação aos meios mais elementares de que dispõem os homens:

- Apreensão, considerando ações de: segurar, prender, pinçar, agarrar, apertar, esmagar etc.;
- As múltiplas percussões capazes de: bater, raspar, talhar, romper, cortar, perfurar, etc.;
- O fogo;
- A água;
- O ar.

É certo que há uma certa confusão metodológica aqui, pois os dois primeiros grupos ou categorias são ações, e os três últimos são elementos naturais, em torno dos quais se articulam outras tantas ações. A partir do exposto, com o intuito de enfatizar o protagonismo do enfoque sobre as ações, seria possível propor algo como “as ações facultadas”:

- Pelo fogo, tais como: aquecer, iluminar, queimar, consumir, derreter, cozer, fundir, etc.;
- Pela água, como: umedecer, lavar, dissolver, impregnar, mover, pressionar, refrescar, elevar, nivelar, etc.;
- Pelo ar, como: oxigenar, soprar, ventilar, secar, mover, soar, elevar, etc.

Considerando tais referências, que tem na técnica e na tecnologia, um referencial indispensável, Gilbert Durand formula seus conceitos-chave, enraizados na mobilidade das imagens bachelardiana. O isomorfismo, como o reconhecimento de conteúdos simbólicos equivalentes sob formas distintas; o potencial e as expressões da reviravolta dialética ou ambivalência dos símbolos; a característica intermutável entre símbolos.

Com base nas investigações da reflexologia betchereviana, Durand, propõe como base para o delineamento de suas estruturas antropológicas 3 dominantes:

- Uma primeira dominante de posição ou postural;
- Uma segunda dominante de nutrição ou digestiva;
- Uma terceira dominante de acasalamento ou copulativa.

No campo formado pela reunião das especificidades de cada dominante – que constituem também polaridades – às suas sobreposições e intersecções, Durand propõe a construção de conceitos fundamentais que, em uma crescente complexidade, partem de esquemas (*schème*), passam por arquétipos, símbolos, e constituem mitos.

Grosso modo, a teoria de Durand reconhece dois grandes regimes simbólicos.

Um Regime Diurno, da antítese, da oposição do homem às “Fases do Tempo” engendrando as grandes epifanias imaginárias da angústia humana frente à natureza: as mudanças, a partida sem retorno, a morte. Colocar-se-iam em movimento aí os símbolos teriomórficos (selvagens), nictomórficos (trevas) e catamórficos (queda) capazes de estimular a construção simbólica das “armas que abaterão o dragão do tempo e da morte” apresentados, por sua vez como a luz que vence a escuridão da noite eterna: os símbolos ascensionais (subida/cetro), os símbolos espetaculares (luz uraniana) e os símbolos diairéticos (da divisão obtida pelo gládio/lâmina).

Um outro Regime Noturno, da conciliação por meio da constância rítmica e do eufemismo que promove símbolos da inversão, da intimidade, de estruturas místicas do imaginário, símbolos cíclicos, esquemas rítmicos, etc.

Pretendendo trazer uma contribuição substancial como Ciência do Imaginário, Durand apresenta, em suma, como tese:

[...] uma hipótese conceitual, um léxico operatório de estruturas que a prática poderá obrigar depois a modificar [...] um repertório cômodo e estático das grandes constelações imaginárias [...] uma espécie de “manual” do Imaginário [...] do conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do homo sapiens. (1997, p.18).

A obra de Durand, publicada originalmente em Paris pela PUF em 1960, marcaria, desde então, uma posição claramente científica, multidisciplinar, desmistificadora do universo simbólico e reafirmadora convicta do caráter mítico do pensar e do fazer humanos.

Sua contribuição à Ciência da Imaginação se ancora em uma descrição das constelações de imagens e, a partir do reconhecimento de isomorfismos e polarizações recorrentes, retoma fundamentos da filosofia bachelardiana que podem ser sintetizados assim: a imaginação é dinamismo organizador, potência dinâmica comum à existência humana, o que produz, conseqüentemente, no polimorfismo do imaginário certa homogeneidade na representação.

“[...] “As leis da representação são homogêneas”, a representação sendo metafórica a todos os seus níveis, e, uma vez que tudo é metafórico, “ao nível da representação todas as metáforas se equivalem”” (1997, p.30).

Em outras palavras, a imaginação – sede da subjetividade do indivíduo – expõe em suas dinâmicas e representações o quanto as formas singulares e os movimentos específicos do imaginar não são comuns e recorrentes em todos nós, aspecto antropológico que Durand reconheceu no pensamento de Lévi-Strauss, e que Piaget também reiteraria: *“Cada criança traz, ao nascer, e sob forma de estruturas mentais esboçadas, a integralidade dos meios de que a humanidade dispõe desde toda a eternidade (?) para definir suas relações com o mundo...”* (1997, p.46).

O procedimento metodológico durandiano pretende se valer-se da convergência que expõe e opera sobre constelações de imagens, contudo, não avança propriamente no campo dos estudos visuais ou da iconografia. Seu campo de trabalho é o texto. Prova disso é que, com exceção da capa, não há nenhuma figura impressa nas “Estruturas Antropológicas do Imaginário”. Cabe à imaginação desenhá-las.

Frente à constatação desse problema metodológico do protagonismo (para não dizer exclusividade) do texto para lidar com imagens, reitera-se a necessidade de uma investigação metodológica experimental que confira às imagens “visíveis” papéis verdadeiramente constitutivos, construtivos, no âmbito dos estudos do Imaginário e da ciência da Imaginação.

A fundamentação metodológica proposta por Gilbert Durand considera de início *“imagens motrizes”, “metáforas de base”, “categorias vitais das representações”* (1997, p.47), mas como trabalhar com estas noções visualmente, graficamente?

Nessa frente, foram mais propriamente Fritz Saxl e Aby Warburg que promoveram investigações significativas e experimentações concretas, que abriram caminho a outras tantas incursões experimentais realizadas ao longo do século XX até os dias de hoje.

Ao problematizar o discurso-texto-palavra, Durand entende que suas limitações estão mais propriamente na “estrutura” linear do discurso do que, exatamente, em uma natureza textual, eminentemente distinta daquela das imagens.

A obra deixa aí uma provocação e uma abertura a outras iniciativas e experimentações.

A obra seminal de Durand trouxe, em suma, uma profunda contribuição cultural e científica aos estudos do imaginário e à ciência da imaginação, validando a contraposição de ideias, e o diálogo sobre hipóteses, como o terreno preferencial para os avanços conceituais e experimentais necessários.

Suas hipóteses e formulações, aliás, se contraporiam, frontalmente, àquelas de uma das principais vozes da intelectualidade dita existencialista, reconhecida então como representativa da contra-cultura francesa.

Imaginação e Imaginário

Jean-Paul Sartre (2011) dedicou à imaginação um de seus primeiros ensaios filosóficos, publicado em 1936, no qual discute o tema com base em uma crítica à “*ontologia ingênua da imagem*”, que compareceria em Descartes, Leibniz e Hume, e que se contraporía à experiência e à constatação empírica da natureza ambígua da imagem. A existência da imagem – ou sua natureza – é diferente da existência do objeto, que se preserva independente da consciência que o imagina.

Em “A Imaginação”, a discussão se concentra na imagem como produto da imaginação ou “*cosa mentale*”. Para Sartre, há uma única teoria da ontologia ou da metafísica ingênua da imagem sob uma aparente diversidade de tudo o que se produziu nos últimos 60 anos, de 1870 até 1930.

Neste ensaio que pretende ser “*uma breve história do problema da imaginação*” Sartre apresenta algumas contribuições interessantes à compreensão da natureza da imagem, como por exemplo: “... *entre imagem e idéia há uma diferença que se reduz quase a uma pura diferença matemática: a imagem tem a opacidade do infinito; a idéia, a clareza da quantidade finita e analisável. Ambas são expressivas.*” (Sartre, 2011, p.16).

A formulação sartriana é bastante didática, como expressão da vertente crítica que distingue imagem e ideia, e defende a noção de que a imagem mental de um projeto de arquitetura – ou de qualquer outra atividade propositiva – não é necessariamente uma ideia. A ideia, como havia proposto, aliás, Bergson em “O possível e o real” (2006), justamente por sua clareza, é posterior e não anterior ao projeto, é resultante e não iniciadora de processos projetuais. Este papel caberia mais propriamente à imagem, na concepção bergsoniana que Sartre, supostamente, retém.

O filósofo propõe, ainda, que as discussões sobre as alucinações, empreendidas no campo da psicologia e da psiquiatria, na segunda metade do séc. XIX, poderiam ter rompido a ingenuidade metafísica da imagem e renovado os fundamentos da imaginação, mas, a predominância de abordagens mecanicistas, analíticas e simplificadoras, não permitiu que isto ocorresse.

Sua crítica se dirige a toda uma tradição filosófica que advoga a “coisificação” da imagem, de onde advém noções como a da imagem-lembrança. Tal noção se faz presente, por exemplo, nas teorias que entendem a memória como a faculdade que traz à tona imagens armazenadas, como quadros em uma reserva técnica de um museu. Em contraposição, Sartre caracteriza a memória como um movimento do pensamento, uma construção imagética indispensável de ser feita a cada rememorar. Lembrar não é atualizar uma percepção de outrora. Para que se construa uma memória, a imaginação ativa deve reinventá-la continuamente.

A crítica se dirige mais precisamente a Bergson, afinal, para Sartre: “*a solução oferecida por ele não traz absolutamente nada de novo.*” (Sartre, 2011, p.41).

A imagem-lembrança-quadro é justamente um dos pontos problemáticos do pensamento bergsoniano, visto que retoma a concepção da imagem-coisa. Para Sartre não há imagens prontas na consciência, como quadros. As imagens são “*um certo tipo de consciência*” (Sartre, 2011, p.137), não são coisas, são atos. Não sendo coisa, a imagem não pode ser apreendida em sua natureza sintética por aproximações analíticas, mecanicistas, que pretendem identificar elementos isolados, partes, fragmentos da consciência. A imaginação para Sartre é, portanto, um ato que produz um certo tipo de consciência sintética, que não é outra coisa senão imagem.

Se a filosofia da imagem de Sartre amplia, de fato, a compreensão da imagem em uma perspectiva contemporânea, seu ensaio “O imaginário”, publicado em 1940, é bastante tradicionalista – para não dizer, retrógrado – e apresenta uma abordagem superficial do tema do imaginário.

Nesse texto, o autor retoma, essencialmente, as reflexões filosóficas sobre a natureza da imagem e, quando adentra a questão do imaginário, o caracteriza em contraposição ao real:

Podemos muito bem pensar em classificar os indivíduos em duas grandes categorias, segundo a preferência que demonstram em levar uma vida imaginária ou uma vida real. Mas é preciso compreender o que significa preferir o imaginário... Preferir o imaginário não é apenas preferir uma riqueza, uma beleza, um luxo enquanto imagem à mediocridade apesar de seu caráter irreal. É também adotar sentimentos e comportamentos “imaginários”, por causa de seu caráter imaginário. Não escolhemos apenas esta ou aquela imagem, escolhemos o estado imaginário com tudo quanto comporta, não fugimos apenas do conteúdo real (pobreza, decepções amorosas, fracassos em nossos empreendimentos, etc.) fugimos da própria forma do real, de seu caráter de presença, do gênero de reação que exige de nós, da subordinação de nossos comportamentos diante do objeto, da inesgotabilidade das percepções, de sua independência, da própria maneira como nossos sentimentos se desenvolvem. (Sartre, 1996, p. 193).

Para Sartre, imaginário e irreal são sinônimos. Termos como patologia, alucinação e sonho evidenciam o esforço do filósofo para dissociar real e imaginário, marcando um terreno de pertinência que evidencie as antinomias. Esta contraposição simplista é ainda mais contrastante quando se considera a exigência e o rigor de Sartre em “A Imaginação” para elaborar uma crítica à metafísica ingênua da imagem. Paradoxalmente, sua metafísica do imaginário revela ingenuidade equivalente: *“Tais observações, porém, não contradizem de maneira nenhuma esta grande lei da imaginação: não existe mundo imaginário.”* (Sartre, 1996, p. 219).

A existência imaginária dos mundos imaginários não é suficientemente concreta para o filósofo. A consciência constitutiva de imagens, e constitutiva mesmo de um mundo - no sentido fenomenológico proposto pelo autor -, curiosamente, não se caracterizaria como domínio do imaginário. O campo do imaginário é, para Sartre, um recorte dentro do campo da imagem, e não o contrário. Imaginárias são certas imagens e estas, por sua vez, são determinados tipos de consciência.

Logo, imaginário é um determinado tipo específico de consciência, o que evidencia, por sua vez, como o termo “consciência” (em contraposição a inconsciência) é restritivo, em comparação, por exemplo, com o termo pensamento. O filósofo explica:

Para que um centauro apareça como irreal, torna-se rigorosamente necessário que o mundo seja apreendido como mundo-onde-não-há-centauro, e isso só poderá ser produzido se as diferentes motivações conduzirem a consciência a apreender o mundo como sendo precisamente de tal modo que o centauro não possa ter lugar nele. (1996, p.241).

Quem foi que disse que não há centauros neste mundo? O que dizer dos filhos de Íxion e Nefele? Quíron, especialmente? Hércules os teria mesmo dizimado? Deixaram de existir desde então? De quem então, afinal, estamos falando?

Saramago discordaria, concordando com a insistente recusa dos homens em compreender como reais seus centauros. *“Tu és um centauro. Tu existes.”* disse a mulher ao homem por metade cavalo (Saramago, 1994, p.123).

Naquela noite, todo o país soube da existência do centauro. O que primeiro se julgara ser uma história inventada do outro lado da fronteira com intenção de desfrute, tinha agora testemunhas de fê, entre as quais uma mulher que tremia e chorava. (p.126).

É apenas na conclusão do ensaio que o filósofo diz que *“toda situação concreta e real da consciência do mundo está impregnada de imaginário na medida em que se apresenta sempre como uma ultrapassagem do real.”* (Sartre, 1996, p.243)

O real está impregnado de imaginário, mas não se admite que o imaginário seja constitutivo do próprio real. O imaginário é uma ultrapassagem do real, mas não se sugere que seja a raiz mesma do real. No limite, a provocação a Sartre posicionaria o real como uma vertente do imaginário, questionando a perspectiva contrária.

As fragilidades das formulações de Sartre sobre o imaginário são certamente significativas do ponto de vista individual – considerando a repercussão de sua filosofia no pensamento mundial a partir da metade do século XX –, mas são ainda mais expressivas sob uma perspectiva coletiva, do contexto filosófico francês do início da década de 1940, e de como ainda se encontrava incipiente a formulação teórica sobre o imaginário.

Três anos após a publicação de “O Imaginário”, em 1943, Bachelard (2001) rebateria e colocaria por terra a noção da imaginação como formadora de imagens, assim como caracterizaria o imaginário como o termo mais apropriado para as reflexões sobre a imaginação, ao invés de imagem. Estas duas colocações, expostas na Introdução do “Ensaio sobre a imaginação do movimento - O Ar e os Sonhos” são precisas, e absolutamente desestabilizadoras das proposições sartrianas. Em uma visada mais ampla, reposicionam a temática Imaginário-Imagem no âmbito das reflexões teóricas que vieram a ser desenvolvidas a partir de meados da década de 1940.

A perspectiva bachelardiana, entretanto, nunca foi consensual. Paul Ricoeur (2010), por exemplo, tem uma concepção distinta da imaginação, bastante tradicionalista, aliás, (provavelmente a partir das ideias de Sartre), associando-a à excepcionalidade e à ruptura com o real, na medida em que é “*voltada para o fantástico, a ficção, o irreal, o possível, o utópico*” (p.26). A imaginação não seria propriamente construtora do real, mas de seu contrário. Ricoeur exemplifica sua teoria da excepcionalidade e antagonismo da imaginação ao mencionar um trecho da obra de Frances Yates (1966).

Seria o Renascimento fruto da capacidade excepcional de imaginação da psique humana cultivada em “*fantásticos exercícios da imaginação*”, como os cultivados por Giordano Bruno? Estaria a força imaginativa da Renascença enraizada em obras excepcionais, compostas em momentos excepcionais, por homens excepcionais?

Sobre a suposta cisão entre real e imaginário, o filósofo Clément Rosset (1976) aponta o risco de reconhecermos tardiamente no duplo esquivo que deveria ser um refúgio de fuga-negação do real – o imaginário, um outro lugar, um lá (negativo do aqui) – o próprio real, do qual acreditava-se estar a salvo. Como exemplos, o mito de Édipo e a fábula de Ésope do Filho e o Leão. Tensão máxima do real extraordinário que brota e é indissociável do mais ordinário cotidiano. Todo real é desdobrável. Não em uma dupla realidade sensível, mas em incontáveis realidades imaginárias ou inteligíveis, nas quais todos os desdobramentos são potencialmente reais.

É o real que institui o imaginário ou o contrário? Conforme Piaget, não é apenas na medida em que se percebe a negação de outro mundo desejado que se percebe por fim o “mundo real”? Por outro lado, mesmo que “em negativo” de onde vem as formas de um mundo imaginado senão da relação com este mundo?

Nem Borges, nem Bioy Casares ou Cortázar nos privam da apreensão da realidade do mundo, mas a enriquecem sugerindo a presença de outras realidades.

A imaginação, em suma, é uma capacidade poética metamorfoseadora que, alterando e proliferando formas, promove mudanças no que há e faz existir o que ainda não havia. Assim fazendo, inventa não apenas um “ser”, como também a ruptura do eterno presente e a inauguração do tempo. Na passagem poética do “não-ser” ao “ser” há, simultaneamente, a concepção de um futuro, de um presente ressignificado e de um passado.

Aspectos da História dos Estudos do Imaginário

Para tratar da História do Imaginário – que talvez seja mais precisamente uma história dos estudos do Imaginário – e sua posição relativa no âmbito da História Nova, Évelyne Patlagean (1995) buscou definir, de início, qual seria o domínio do Imaginário. Sugeriu então que este seria constituído pelo “[...] conjunto das representações que exorbitam do limite colocado pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam” (p.291).

Tal definição depende da aceitação de uma certa evidência do real, constatado pela experiência. Não residiria justamente nas incertezas quanto a tal evidência o reconhecimento do imaginário? Não estaria a pertinência ao imaginário posta, não apenas no que excede, mas também no que está dentro “do limite colocado pelas constatações da experiência”?

Em sua enquete, a autora, reconhece o pioneirismo de estudos como o de Jules Michelet, “*La Sorcière*” (1862); James Frazer, “*O ramo de ouro*”; Franz Cumont; Lucien Fébvre; Émile Mâle e Henri Focillon, “*Moyen Âge, survivances et reveils: études d'art et d'histoire*” (1943) que justamente tensionaram e romperam limites de campos supostamente definidos.

Patlagean redige esse escopo da seguinte forma: “...o campo inteiro da experiência humana, do mais coletivamente social ao mais intimamente pessoal...” (p.291), e deixa clara uma diferença sensível, e significativa, entre o enfoque dos Annales e da História das Mentalidades sobre o Imaginário e aquele proposto no viés da Filosofia bachelardiana, da Antropologia durandiana, da Psicologia e da História da Arte. Para a História Nova interessa o Imaginário no sentido tradicional das Ciências Sociais, isto é, o Imaginário coletivo e não o individual, prioritariamente.

Depreende-se daí que o sentido que é conferido ao termo representação, por Patlagean, é aquele referente às representações sociais e não às representações como modelos do mundo.

Mas qual seria, afinal, o escopo do imaginário? Tudo o que está além do que pode ser constatado pela percepção e por reflexões dela derivadas? O imaginário, contudo, não teria limites ainda mais extensos, pautando a própria percepção? É possível perceber sem imaginar? Haveria alguma ciência, alguma arte, algum fazer posicionado fora deste âmbito?

Não estariam os limites do domínio do imaginário onde há imaginação? Bastaria haver imaginação ou seria necessário sempre haver representação? Não caberia ampliar a definição de Patlagean e pretender que onde houver representação da imaginação humana haverá uma produção pertinente ao imaginário?

Mais relevante do que a discussão sobre os limites do Imaginário, é reconhecer a ampliação temática trazida pelos estudos do Imaginário ao campo comum das Ciências Humanas, assim como a renovação de enfoques e procedimentos metodológicos, que vieram a distinguir as abordagens dos estudos do Imaginário de outras abordagens que, eventualmente, podem ser feitas sobre os mesmos fenômenos pela História da Literatura, História da Arte, História das Religiões, Sociologia, Antropologia, Arqueologia, etc.

Tais procedimentos consideraram além do texto, documento tradicional e preferencial do trabalho dos historiadores, outras representações como imagens – iconografias, corpus iconográficos em técnicas variadas incluindo a fotografia e o vídeo –, objetos ou conjunto de objetos tridimensionais, expressões artísticas várias, expressões corporais e gestuais várias, etc. Tal ampliação de documentos e fontes exigiu, por sua vez, o reconhecimento da natureza específica e distinta de cada uma destas representações e, também, a necessidade de se investigar procedimentos específicos, na medida da predominância de uma ou de outra representação, caso a caso.

Quanto aos temas de estudo, sem dúvida, houve uma importante contribuição da Escola dos Annales, iniciada por Marc Bloch com seus escritos do início dos anos 1920. Quanto aos procedimentos metodológicos, por sua vez, a Nova História contribuiu com o conceito de “longa duração” proposto por Fernand Braudel que ampliou, consideravelmente, os recursos para periodizações e cronologias, aprofundando a compreensão sobre a natureza de determinados fenômenos não-pontuais, sobreviventes e continuamente atualizados.

O que torna um tema pertinente ao campo de estudos do Imaginário não é o “objeto em si”, mas sim as apreensões que sofreu no tempo e no espaço, e as abordagens ou enfoques que se pretende construir ao posicioná-lo como “problema científico” no âmbito da imaginação e do universo simbólico, sustentando representações e processos de produção.

O campo de estudos do imaginário pode adentrar outros campos mais consolidados como, por exemplo, as Histórias específicas das várias artes: visuais, aplicadas, arquitetura, música, teatro, cinema, fotografia, etc, mas, como estes domínios já estão bastante consolidados, a contribuição dos estudos do imaginário tende a lhes ser crítica e complementar.

A crítica atinge todos os procedimentos consolidados: temas, métodos, abordagens, relações predominantes, etc. Já a complementaridade pode ser apreendida em um sentido metodológico: quando os estudos se dedicam a objetos e fenômenos comuns com outras abordagens, e quando tais abordagens não evidenciam dimensões simbólicas.

É sabido, por exemplo, que a arquitetura Art Déco no Brasil tem várias expressões oficiais, materializadas em edifícios projetados por arquitetos e desta produção deriva outra, popular, produzida como uma apropriação estética fantasiosa de maior ou menor qualidade plástica. Esta produção derivada, diferencial, “deformada” interessa especialmente aos estudos do imaginário e a construção de conhecimento a seu respeito esclarece, sem dúvida a outra produção, erudita, habitualmente estudada pela História da Arquitetura.

Sendo o imaginário fonte e força motriz da imaginação, são pertinentes, de início, todas as representações, entretanto, aos pesquisadores dedicados aos campos do imaginário, tem interessado, sobretudo, as meta-representações: as representações das representações, as imagens de imagens. Logo, além do interesse pelos objetos ou fatos que sustentam as Histórias, há um interesse específico pela historiografia, pela história dos discursos sobre a história, sobre o qual se impõe uma contínua perspectiva crítica como construção de representações mais ou menos imaginativas sobre o transcurso do tempo, o presente, o passado e o futuro.

Nova história

“A força dos fracos é seu tempo lento”

Milton Santos, 2008a, p.77

Revendo a “Longa Duração”

A consideração feita por Marc Bloch no encerramento do capítulo IV de sua *Apologia* (2002), quanto à necessidade de uma revisão metodológica nos procedimentos da História, que fosse capaz de apreender a duração no sentido bergsoniano, indica a posição central que a continuidade do tempo teve nas abordagens da Escola dos Annales:

O tempo humano, em resumo, permanecerá sempre rebelde tanto à implacável uniformidade como ao seccionamento rígido do tempo do relógio. Faltam-lhe medidas adequadas à variabilidade de seu ritmo e que, como limites, aceitem frequentemente, porque a realidade assim o quer, conhecer apenas zonas marginais. É apenas ao preço dessa plasticidade que a história pode esperar adaptar, segundo as palavras de Bergson, suas classificações às “próprias linhas do real”: o que é propriamente a finalidade última de toda ciência.

Como se sabe, Bergson evidenciara as distorções na compreensão de fenômenos espaciais que transcorrem no tempo. Tais distorções decorreriam da inadequação das representações esquemáticas, geométricas, que enfatizam uma fragmentação do *continuum* do tempo em instantes, recortes temporais mínimos que, de tão estreitos, impossibilitam a correta apreensão do sentido ininterrupto de qualquer movimento.

O paradoxo se impõe na apreensão de um desajuste, entre o tempo vivenciado como duração em uma condição espacial concreta e o tempo artificialmente interrompido em instantes isolados.

A crítica a uma história factual, centrada em eventos “instantâneos” ou momentos, considera também, por sua vez, o reconhecimento da precariedade e das imprecisões de tais representações históricas. A *durée* bergsoniana transposta por Bloch ao campo da história pode ser compreendida como um dos fundamentos filosóficos da conceituação crítica da *longue durée* braudeliana.

A perspectiva que Bloch constrói sobre a historicidade do cristianismo, ao introduzir suas reflexões sobre o ofício de historiador (2002), expõe claramente sua apreensão da “longa duração”:

[...] o destino da humanidade afigura-se, a seus olhos, uma longa aventura, da qual cada vida individual, cada “peregrinação” particular, apresenta, por sua vez, o reflexo; é nessa duração, portanto dentro da história, que se desenrola, eixo central de toda meditação cristã, o grande drama do Pecado e da Redenção.

A partir de Bloch, faz-se indispensável promover uma revisão teórico-conceitual da contribuição do historiador Fernand Paul Achille Braudel (1902-1985). Contribuição especialmente significativa, considerando seu papel central na renovação dos estudos históricos na segunda metade do século XX, e seu vínculo com as origens da Universidade de São Paulo.

Braudel veio ao Brasil em 1935, na “terceira Missão Francesa” (Novais, 1994), com um grupo de jovens professores, dentre os quais: Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide, Paul Arbousse-Bastide, Pierre Monbeig, Jean Maügué e permaneceu em São Paulo por dois anos, lecionando no curso de História da USP.

Em 1958, Braudel publicou na Seção *Débats et Combats* da Revista *Annales: Économies, Sociétés, Civilisations* (ou *Annales ESC*), n.4, de Outubro/Dezembro, o artigo “História e Ciências Sociais. A “longa duração””, no qual apresentou aquela que viria a ser sua mais difundida proposição conceitual.

O conceito de “longa duração” fundamenta-se em uma revisão crítica contraposta à História dedicada aos acontecimentos pontuais (*événements*), concentrados no tempo curto, que sustentam a construção de uma História factual, concentrada com relação às complexas e amplas condições que contextualizam o fato.

A partir de uma reflexão de Braudel em “Posições da História em 1950” (1992, p.23), apreende-se a metáfora espacial dos vagalumes, como imagem do contraste entre a efemeridade dos eventos e a profundidade da “longa duração”:

Guardei a lembrança, uma noite, perto da Bahia, de ter sido envolvido por um fogo de artifício de pirilampos fosforescentes; suas luzes pálidas reluziam, se extinguíam, brilhavam de novo, sem romper a noite com verdadeiras claridades. São assim os acontecimentos: para além de seu clarão, a obscuridade permanece vitoriosa.

Ainda para exemplificar, Braudel (1958, p.732) menciona a “longa permanência” de um espaço pictórico geométrico defendida por Pierre Francastel em seu estudo de 1951, “*Peinture et Société. Naissance et destruction d’un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*”.

Cabe, contudo, atentar para o comentário de Jacques Le Goff (1983, p.XII) sobre um aspecto pouco evidente da “longa duração” proposta por Braudel:

A “longa duração” não se restringe a um longo período cronológico, ela é esta parte da história, esta das estruturas, que evolui e muda mais lentamente. A “longa duração” é um ritmo lento. É possível descobri-la e observá-la sobre um lapso de tempo relativamente curto, encoberta pela história de eventos e da conjuntura a médio prazo.

O Mediterrâneo é a principal metáfora braudeliana: espaço “de fuga”, síntese conceitual, metáfora do tempo de escoamento lento, quase imóvel, capaz de presentificar longos desnivelamentos e heterogeneidades. Braudel faz do Mediterrâneo uma forma poética capaz de promover a presença de amplos espaços marítimos e territoriais, absolutamente antagônicos ao exíguo espaço dos campos de oficiais prisioneiros de Oflag XII B, em Mainz, e de Oflag Xc, em Lübeck, na Alemanha. É na restrição espacial de um lugar em território hostil que se construiu a grande imagem paradigmática da renovação conceitual e metodológica do espaço-tempo da Escola dos Annalles. É sabido que, como tenente da artilharia francesa, Braudel permaneceu prisioneiro do exército alemão entre 1940 e 1945 e redigiu, no cativeiro, sua tese (Daix, 1999).

Refletindo, retrospectivamente, sobre este trabalho, ele afirmou a Jean-Claude Bringuier, em 1981, sua compreensão das possibilidades metodológicas da “longa duração” (apud Daix, 1999, p.197):

Se eu tivesse de escrever “O Mediterrâneo” hoje, não me limitaria no tempo, como fiz. Tomei cinquenta anos de história, mas tomaria duzentos ou trezentos. Tratando-se de história longa, podemos acrescentar documentos dos séculos XIV, XV, XVI, não há nisto anacronismo. A grande vantagem da “longa duração” é a possibilidade de pôr em situação de eventual comparação fatos que estão a consideráveis distâncias no tempo.

No processo formativo da noção de “longa duração”, na Alemanha, parece haver um estágio preliminar que define 3 seções, níveis ou estágios da história superpostas: a história permanente (ou geografia), a história profunda e a história factual. É a “longa duração” que virá entrelaçar esses tempos distintos sobrepostos – que correspondem a posições espaciais distintas nas “profundezas abissais” da história –, cada qual com uma velocidade específica, de um embasamento “particularmente lento” a uma superfície mais veloz.

De Lévi-Straus, por exemplo, Braudel (1958, p. 746-747) destaca o lento processo de desenvolvimento e a extrema longevidade dos mitos, assim como também a “longa duração” da proibição do incesto nas relações de parentesco.

O adjetivo “longo” se torna equivalente a “lento”, na proposição do historiador atento ao tempo, e este deslocamento amplia consideravelmente a compreensão mais comum do conceito. O tempo insiste em durar e, como tal, se faz presente reiteradamente em outros tempos (e porque não lugares), mais ou menos distantes de suas origens. Le Goff sugere que há um tempo veloz de eventos que se sucedem na superfície da história, e há um tempo lento, mais profundo e dilatado, cuja maior característica é perdurar e, assim, conformar a própria estrutura do presente.

A “longa duração” se faz sensível no tempo que reconhecemos, permanecendo ainda hoje. É o tempo que, de fato, dura, perdura, e se mantém vivo não como passado, mas como presente. À “longa duração”, interessa a atualidade do passado no presente.

Em 1949, o próprio Braudel (1992, p.15) antecipa o conceito ao sugerir uma metáfora que nos leva a pensar em correntes marítimas profundas:

[...] essas grandes correntes subjacentes, freqüentemente silenciosas, cujo sentido só se revela quando se abarcam amplos períodos do tempo. Os acontecimentos retumbantes não são amiúde mais que instantes, que manifestações desses largos destinos e só se explicam por eles.

Em que medida a movimentação visível na superfície do oceano metafórico de Braudel tem como causa dinâmicas abissais, inapreensíveis para quem se atém apenas às oscilações aparentes e momentâneas?

Sem dúvida, a tese de Braudel sobre o Mediterrâneo não apenas é a melhor expressão metodológica da “longa duração” como, em sentido reflexivo, o Mar Mediterrâneo é a melhor metáfora para este conceito. Em suma, Braudel sugere que a melhor imagem ou representação para o transcurso do tempo é a profundidade do espaço. O passado é algo distante que se faz próximo enquanto dura. Esta “longa duração” enraizada no Mediterrâneo aproxima vertiginosamente tempos distintos, com profundidades distintas, sobrepondo-os nas manifestações presentes que os evidenciam:

[...] uma história quase imóvel, a do homem em suas relações com o meio que o cerca; uma história lenta no seu transcorrer e a transformar-se, feita com freqüência de retornos insistentes, de ciclos incessantemente recomeçados. (Braudel, 1992, p.13).

A “longa duração” sugere que a história não é algo do passado, mas sim o reconhecimento e a reafirmação da presentificação de estruturas que precedem este tempo atual. No limite, a história se torna tão presentificada, que talvez seja inadequada sua designação como tal. É nessa margem de inadequação da nomenclatura, que se pode pensar na tecnologia como uma alternativa para a compreensão desse adensamento de tempos no presente. O historiador ou quem se dedica ao estudo da tecnologia tornar-se-ia, assim, uma espécie de cronista lento, atento ao ontem que perdura hoje, e ao hoje que pode vir a perdurar amanhã, como um futuro antecipado. Essa seria uma síntese possível, e desejável, entre História e Tecnologia, para o empreendimento das indispensáveis reflexões e proposições realizadas na segunda metade do século XX e no século XXI.

Há que se reconhecer na qualidade duradoura deste tempo braudeliano semelhanças com o conceito de “survival”, proposto em 1861, por Sir Edward Burnett Tylor (1878):

O presente é tecido por passados múltiplos... A “permanência da cultura” não se exprime como uma essência, um traço global ou um arquétipo, mas ao contrário, como um sintoma, um traço de exceção, uma coisa deslocada. A tenacidade das sobrevivências, sua potência, vem à tona na tenuidade das coisas minúsculas, supérfluas, insignificantes, anormais.

Braudel (1958, p.732), aliás, se refere diretamente a permanências e sobrevivências no esforço de acercar-se à noção de “longa duração”.

Le Goff adverte, ainda, que a “longa duração” não se reduz a uma perspectiva simplista do transcurso “longo” de um fenômeno “das origens aos nossos dias” (p. XII), sem que sejam evidenciadas as dinâmicas das supostas permanências nesse período.

O universo das técnicas é profícuo em exemplos dessa duração presentificada, como bem expôs Milton Santos (2008), considerando exatamente o conceito braudeliano, afinal, coexistem em cada espaço ou “*sistema de objetos e sistema de ações*” técnicas originadas em tempos distintos.

Reconhece-se, também, a “longa duração” na investigação etnológica de Leroi-Gourhan, quando considera que a abordagem tecnológica “[...] *é a única que mostra uma continuidade total no tempo, a única que permite apreender os primeiros atos propriamente humanos e seguí-los de milênio em milênio até sua confluência aos tempos atuais.*” (1971, p.9. Tradução do autor).

Embora a formulação do conceito de “longa duração” seja braudeliano, Bloch contribuiu significativamente nesse esforço de questionamento do tempo recortado em eventos e, nesse sentido, suas “Falsas Notícias” e seus “Reis Taumaturgos” desempenharam um papel decisivo.

Falsas notícias e a história das mentalidades

Em 1921, o jovem historiador Marc Bloch publicou na *Revue de synthèse historique* suas reflexões sobre o tema das “falsas notícias” no contexto da Primeira Guerra Mundial, que ele próprio vivenciara no front como oficial do exército francês.

O título e o tema, muito provavelmente lhe foram sugeridos pela obra do médico e bibliógrafo Lucien Graux (1878-1944) “*Les Fausses Nouvelles de la Grande Guerre*”, publicado em sete volumes em Paris, entre 1918 e 1920.

A pequena publicação de Bloch, de fato, dá sequência à psicologia das “falsas notícias” proposta por Graux, ao reconhecer no âmbito dos rumores e boatos um tema problemático e incontornável para os estudos históricos no século XX, e tradicionalmente excluído nos enfoques positivistas avessos aos “erros” como fatos culturais. O alcance dessa contribuição temática na exposição dos limites restritos das perspectivas da história nas primeiras décadas do século XX será evidente na ampliação do campo de estudo dos historiadores, a partir da experiência dos *Annales*, compreendendo lendas, profecias, superstições, etc. Soma-se a essa contribuição temática o exemplar rigor metodológico do jovem historiador no enfrentamento das questões psicológicas pertinentes aos testemunhos como documento histórico. Muito embora Bloch tenha se concentrado no estudo da psicologia dos testemunhos e da literatura de guerra, sua contribuição metodológica não se restringe ao tema específico, e seus estudos subsequentes serão um indício significativo de abrangências possíveis.

Bloch está interessado em investigar a dinâmica histórica de difusão dessas “falsas notícias” no passado, então recente, da Primeira Guerra, dedicando atenção especial ao seu registro, sua gênese, propagação e desdobramentos. Sob o tema contemporâneo, o historiador identifica a persistência de elementos mais profundos e recorrentes da imaginação humana, reconhecidos pelo autor como “imaginação popular”.

Sua proposta era estudar as “*singulares eflorescências da imaginação coletiva*” (2012, p.17), partindo de contribuições anteriores que o auxiliariam a delinear um campo difícil e profícuo, que viria a ganhar densidade ao longo do século XX. em um amplo campo pertinente aos Estudos do Imaginário, à História da Idéias e à História das Mentalidades.

De início, Bloch posiciona a pertinência do tema de forma crítica, confrontando-o à tradição de uma História positiva, aquela dos acertos que renega uma outra história, a dos equívocos: “*Nossos antecessores não se colocaram este tipo de problema; eles rejeitaram o erro, quando o reconheciam; eles não se interessavam por seu desenvolvimento.*” (Tradução do autor. 2012, p.12).

Na medida em que a Guerra traz consigo a proliferação de mentiras, “*a idéia de estudar estas singulares eflorescências da imaginação coletiva veio a mais de um autor dedicado à Psicologia ou à História.*” (Tradução do autor. 2012, p.17)

O contexto da guerra fez aflorar:

[...] velhos motivos literários - todos estes temas que a imaginação humana, no fundo muito pobre, retoma sem cessa desde a aurora dos tempos: histórias de traição, de envenenamento, de mutilações, de mulheres perfurando os olhos de guerreiros feridos... Estas são as disposições emotivas e as representações intelectuais aqui preparam a formação lendária; esta é a matéria tradicional que fornecerá à lenda seus elementos. (2012, p.33).

Marc Bloch toma como base, para tanto, o estudo de M. Fernand van Langenhove “*Comment naît un cycle de légendes, Francs-Tireurs et atrocités en Belgique*” (1916) (Como nasce um ciclo de lenda, Franco-Atiradores e atrocidades na Bélgica), que explora de onde teria se originado o imaginário dos soldados alemães sobre a existência de franco-atiradores belgas, infiltrados entre os civis, posicionados no interior de casas comuns.

A fantasia sobre o imaginário relativo a esses supostos franco-atiradores passa a ser fato histórico e fato social. Mais do que provar se existiram ou não tais atiradores interessa investigar de onde surge e como se desenvolveu o imaginário a seu respeito. Quais foram as origens desta noção? Como estes relatos se colocam e como se difundiram? Esse imaginário se restringe aos militares ou permeia a imaginação dos civis também? Somente entre os alemães ou também entre belgas, holandeses e franceses?

Tais fenômenos imaginários não estão restritos às condições excepcionais da guerra. Ao contrário, manifestam-se com frequência com relação a aspectos absolutamente prosaicos. Como exemplo, Bloch cita as experiências de Claparède de solicitar a seus alunos na Universidade de Genebra que fizessem relatos descrevendo os elementos construtivos e as configurações arquitetônicas do próprio edifício onde estudavam. A discrepância entre os relatos e as características específicas desta arquitetura era tamanha que tudo se passava como se os homens fossem cegos e apenas tateassem partes do edifício, sem apreender a maior parte das informações, elementos e aspectos sensíveis que vivenciavam todos os dias (2012, p.10). Desta experiência poderia se concluir que a interação fantasiosa, imaginária, parece se sobrepor a uma interação mais propriamente realista e objetiva que, supostamente, deveria predominar com base no contato sensorial com o mundo.

Este estudo antecipa, em alguma medida, sua tese de doutorado sobre os Reis Taumaturgos publicada em 1924.

Na tese, Bloch investigaria primeiro as origens – ou melhor dizendo, a gênese do fenômeno –, no caso a unção dos reis com óleo sagrado; depois o rito e sua difusão popular, tendo de um lado a documentação oficial dos milagres e de outro o imaginário: *“Marc Bloch delineia então uma história da “recepção” de um fenômeno histórico na perspectiva socio-psicológica que encontra, hoje, um grande sucesso, especialmente no domínio da história literária”*. (p.XVIII)

Esse campo de difusão não se divide assim tão claramente como na estratégia metodológica de Bloch. É um campo de sobreposições, interpenetrações e contaminações (Le Goff, p. XXIV). Não há uma fronteira precisa entre os dois campos e relatos originários de um lado podem passar para o outro lado (não sem distorção), com certa facilidade. É esse o campo que Le Goff, em 1983, denomina como o estudo das crenças e das mentalidades comuns, populares para outros, evidenciando aí, ainda que sem atribuir o nome imaginário, dimensões simbólicas que tradicionalmente escaparam à História.

As lendas, os ditos populares, os boatos interessam especialmente a Bloch. São esses os meios de difusão que alimentam as mentalidades e consolidam o imaginário, em sua abordagem.

Em seu estudo, Bloch identifica a contaminação/compenetração do culto de Saint Marcoul ou Marculf e o rito de cura de escrófulas pelos reis franceses em Coberny, Aisne. A partir da hagiografia do santo, associado à cura de escrófulas, os reis se aproximam deste culto, de seu santuário, e tocam no crânio-relíquia do santo para intensificar seus poderes curativos. Em termos metodológicos, o historiador considera apropriações bastante livres de costumes, ritos e mitos populares, alterações e recomposições destes aspectos conforme certas intenções funcionais, no caso, o fortalecimento e legitimação da excepcionalidade real.

O escopo geral do estudo de Bloch considera a gênese, difusão, declínio e morte da crença no toque real curativo. É na morte do fenômeno que Bloch se atém à história factual e se distancia da “longa duração”.

Le Goff se questiona se uma crença tal, fortemente difundida como “fato mental”, morreria assim com data precisa. Tal questionamento considera que a ruptura promovida pelo Iluminismo não teria atingido de forma homogênea toda a população e se, por um lado, houve uma clivagem pelo questionamento dos milagres reais sem confirmação científica, por outro lado, entre boa parte da população, persistiu a crença em milagres e na ação milagrosa de seres excepcionais.

Residiria aí, perceptível na “longa duração” o “erro coletivo” que o historiador deveria não apenas evidenciar como explicar com critérios científicos.

Na prática, a tese de Bloch se fez com o apoio de um “dossiê iconográfico”. Entretanto, Le Goff menciona que o estudo sobre este material foi preliminar e ainda haveria a necessidade de que fosse complementado e sistematicamente analisado. O papel da imagem, no estudo de Bloch, é nitidamente complementar ao texto, ilustra, em certo sentido o “quadro espacial e temporal” do fenômeno. As imagens são convocadas como documentos que atestam a “realidade” do fato investigado, fornecem uma certa cronologia e auxiliam a balizar o texto. Mas não são expostas nem analisadas como vestígios materiais específicos sob análises visuais também específicas. Na edição francesa da Gallimard, de 1983, o dossiê iconográfico está anexo à tese como apêndice II, sem imagens. Trata-se de uma lista curta, com 24 obras, cronologicamente organizadas, com uma breve descrição, e registro de suas fontes ou localização.

Marc Bloch, de fato, não aprofundou o status da imagem na história e no pensamento histórico. Mas chamou a atenção dos historiadores para este documento privilegiado. Objeto específico, a imagem é importante, reveladora, mais além do que lhe exigem os historiadores da arte, e mesmo os iconógrafos e iconólogos modernos. Sua relação com o texto, seu lugar no funcionamento das sociedades históricas, sua estrutura e sua localização devem ser cuidadosamente estudadas. A renovação da História da Arte é uma das prioridades da pesquisa histórica atual. (Tradução do autor, Le Goff, p.XXVII).

Predominam em seu estudo conceitos como: hábitos de pensamento, pensamento mais popular que sábio, ideias coletivas, opinião coletiva, opinião comum e mesmo superstição; em contraposição a noções como: representações coletivas, representações mentais, representações intelectuais e sentimentais e imagens. Outras noções tais como: imagens simbólicas, imaginação e imaginação comum também teriam uso mais restrito na elaboração de Bloch.

Contudo, embora se pretenda definir uma posição de Bloch mais ligada à História das Mentalidades do que ao Imaginário, há que se reconhecer sua aproximação pioneira, no campo da história, a temas próprios do Imaginário, como este da crença no poder curativo dos reis franceses e ingleses.

Quanto à difusão dos “Reis Taumaturgos”, houve, por um lado a resistência universitária a temas bizarros, somada à resistência que, com frequência, se contrapõe a abordagens multidisciplinares que não se restringem à história, ou à sociologia, ou à política e, assim, sofrem críticas de todas estas áreas específicas, além daquelas oriundas das posições mais tradicionais da História. Por outro lado, gradualmente foram reconhecidos, o método comparativo de Bloch, visto então como novidade, e sua contribuição a uma antropologia histórica, considerando o estudo de ritos, imagens e gestos das sociedades históricas. Na nova história, delineada por Bloch, o simbólico adquiria um papel central na sustentação da política e do modo de produção feudal no mundo medieval.

A “longa duração” e a Nova História

Em 1990, Peter Burke publicou uma perspectiva didática sobre a história da Escola dos Annales, no período entre 1929 e 1989, que designou como “a revolução francesa da historiografia”. Com isso, Burke propôs uma aproximação ao fenômeno da “Nova História” entendendo-o como um vigoroso movimento crítico à uma historiografia do Antigo Regime. Organizada inicialmente por um pequeno grupo de pesquisadores franceses ligados à Universidade de Estrasburgo na França, articulados em torno da revista Annales, essa iniciativa de reformulação viria a repercutir na Europa Ocidental e ganharia o mundo.

Burke divide o movimento (termo mais adequado do que escola) em três fases ou gerações:

- Uma primeira fase, de oposição radical e produção de estudos referenciais de alternativas à história tradicional, entre 1920 e 1945, na qual Marc Bloch e Lucien Febvre afirmam-se como líderes;
- Uma segunda fase, pós-segunda-guerra, de consolidação da “Nova História” como establishment, na qual vigora a coesão metodológica e a noção braudeliana de “longa duração”;
- E uma terceira fase, iniciada a partir de 1968, aproximadamente, marcada pela difusão, desdobramento e fragmentação da unidade inicial.

Burke reconhece que as primeiras posições em prol de uma renovação da História estariam postas em meados do séc. XVIII, com o interesse pela História dos Costumes, amparado no estudo de Voltaire, “Ensaio sobre os Costumes” (1756-1758). Contudo, seria realmente em meados do séc. XIX, com os estudos de Jules Michelet e Jacob Burckhardt, que alternativas consistentes de abordagens de eventos complexos e não pontuais, como o Renascimento, se consolidaram. Dentre os críticos à história factual, Burke menciona Augusto Comte que teria defendido uma “história sem nomes”, Herbert Spencer, Durkheim, e o norte-americano James Harvey Robinson, que teria proposto uma “Nova História” nos seguintes termos que definem de modo sintético o escopo comum aos Annales e que tocará fundamentalmente os estudos sobre o Imaginário:

História inclui qualquer traço ou vestígio das coisas que o homem fez ou pensou, desde o seu surgimento sobre a terra... A Nova História deverá utilizar-se de todas as descobertas sobre a humanidade, que estão sendo feitas por antropólogos, economistas, psicólogos e sociólogos. (apud Burke, 2010, p.21).

Sendo assim, muito embora houvesse e predominasse uma história tradicional, os historiadores do *establishement*, como Ernest Lavisse e Gabriel Monod, esforçavam-se em ampliar as miradas da História e em constituir um conhecimento multidisciplinar sobre os fenômenos históricos com aportes das várias Ciências Humanas.

Esses seriam, na visada do autor, alguns dos antecedentes da “longa duração” e da Revolução promovida pelos Annales.

Doze anos antes, em 1978, Jacques Le Goff, Roger Chartier e Jacques Revel reuniram uma série de ensaios na “obra coletiva” *La nouvelle histoire*, cuja tradução em português foi publicada em 1989 pela Martins Fontes em São Paulo, quase simultaneamente à obra de Burke.

Nesta coletânea, o tema da “longa duração” foi apresentado pelo historiador francês, dedicado aos estudos sobre a Revolução Francesa e professor da Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Michel Vovelle. A História da Mentalidades ficou a cargo do jornalista, historiador e medievalista Philippe Ariès, um dos idealizadores deste campo de estudos. Já a História do Imaginário coube a Évelyne Patlagean, historiadora e bizantinista francesa, professora emérita da Paris X – Nanterre.

Esse esforço conjunto veio se somar a dois estudos pioneiros que também se propuseram a organizar uma historiografia dos Annales: o ensaio de Traian Stoianovitch *French Historical Method. The Annales Paradigm* (1976 apud Daix, 1999, p.14) e o artigo de André Burguière *Histoire d’une histoire: la naissance des Annales* (1979), publicado no número comemorativo do cinquentenário dos Annales, na Revista *Annales. Économies, sociétés, civilisations*.

No prefácio da coletânea de ensaios mencionada, Le Goff se vale de uma metáfora – figura de linguagem cara a Braudel – para conceber uma imagem de seu entendimento a respeito da forma e da coesão do grupo de pesquisadores reunidos nos Annales:

Todavia, acho que a história viva e, em particular, a nova história, na medida em que constitui não um bloco, mas uma nebulosa cujo cerne histórico é a escola dos Annales, não cessaram e não devem cessar de ter como horizonte e ambição uma história que englobe o conjunta da evolução de uma sociedade segundo modelos globalizantes. (Le Goff, 1995, p.3).

Na coletânea de ensaios de 1978, Vovelle apresenta de forma didática a “longa duração” situando-a em um tempo, fim dos anos 1950, quando, então, era uma dissonância, para não dizer uma raridade, em meio aos estudos históricos predominantemente factuais. A “longa duração” emerge como oposição ao tempo curto, curtíssimo, dos fatos. Mas não se trata de uma oposição simplista que rejeita tais fatos. Trata-se de uma revisão do posicionamento e das interações destes fatos “de superfície” com outros, mais profundos e dilatados no tempo.

Vale pensar em tempos geologicamente arranjados em camadas sobrepostas, com falhas, desencaixes, dinâmicas, fissuras, etc. Metáforas geológicas buscando explicar as novas proposições conceituais e metodológicas da história. Mas tal aproximação entre tempo e espaço não é apenas metafórica. Está na base da proposição de um entrelaçamento entre história e geografia que faz da economia o grande campo de experimentos da “longa duração”. O fato econômico – logo, material e técnico – dificilmente é apreendido em um recorte curto, desconexo dos lugares que o fomentaram. Há que se ter uma perspectiva mais aberta, abrangente sobre os vários fatos que o antecedem e suas tessituras no espaço para tentar compreendê-lo. Termos como “camadas da história lenta”, “semi-imobilidade”, “tempo desacelerado” e “história das resistências à mudança” viriam a conceber a História Cultural e a História das Mentalidades.

Se há uma crítica construída por Vovelle sobre o entendimento que se consolidou ao longo do século XX sobre o conceito braudeliano é a de que a “longa duração” não necessariamente prescinde do fato histórico. Não se trata de uma negativa pura e simples. É necessário estabelecer uma relação dialética com o fato histórico, pontual, e assim enriquecer a “longa duração”. A compreensão de um fato político cresce na medida em que se compreende a construção e as dinâmicas das estruturas que o sustentam, o Estado, a Família, a Religião. Nesse sentido, não há como excluir as abordagens e questões propriamente simbólicas.

A partir de um “*flash* pontual”, o historiador pode reconhecer e identificar a permanência de elementos lentos, imóveis, que perduram no tempo e se fazem mais resistentes do que o habitualmente suposto, mas o foco pode se alternar entre o fato e a estrutura e, assim, estimula-se um maior rigor metodológico, que pode vir a sustentar interpretações mais consistentes do passado.

Nesse âmbito, os estudos de Emmanuel Le Roy Ladurie são evocados como exemplares por Vovelle, especialmente “Os camponeses do Languedoc”.

A história das mentalidades seria, portanto, uma culminância da história social, na qual “as *pertinências se inscrevem em atitudes e em representações coletivas*” (p.74) na dimensão dos comportamentos coletivos. Arquivos, documentos, fontes, acesso a tais fontes proporcionaram as condições para os estudos de “longa duração”. Talvez esta seja uma condição factual a sustentar um conceito e um modo de operar que lhe são contrapostos.

Braudel teria feito a leitura do Mediterrâneo que fez no pós-segunda-guerra em outro momento, no século XVIII, por exemplo? Não seria justamente a abundância de “pontos de apoio” da produção da história factual o que possibilitou a crítica e a costura de vários pontos em linhas e planos de uma nova história?

A crítica à história tradicional, factual, se fez possível pelo acúmulo de trabalho anterior. Foram as perspectivas críticas sobre as histórias pontuais, acrescidas de novas fontes (arqueológicas, iconográficas, orais), que permitiram a construção de uma Nova História.

Ampliaram-se as fontes além dos textos. Passaram a interessar os vestígios materiais, os relatos orais, as anotações etnográficas de campo, os objetos secundários nos acervos dos museus, a iconografia, a perspectiva das minorias, etc.

A dialética do tempo curto e do tempo longo, enfim, apontava interações produtivas entre a estrutura persistente e as oscilações factuais. Delineava-se, aí, um campo de experimentações.

“A consciência dessa “longa duração”, noção ainda mal dominada, mas que tentamos analisar em seus aspectos ambíguos, talvez não seja estranha reassunção do campo histórico em sua especificidade.” (Vovelle, A história e a “longa duração” in Le Goff, 1995, p.93).

Uma aproximação à História da Mentalidades

Como pensavam os homens no mundo medieval? Quais eram suas posições, ações e reflexões frente a situações cotidianas e questões existenciais comuns a outros tempos? É possível reconhecer em outras épocas, em todas as épocas, a permanência de certos sentimentos, como aqueles que percebemos à nossa volta frente à morte, ao futuro ou ao amor? Seriam os sentimentos dos homens do passado mais simples, ingênuos, menos contraditórios e incompatíveis do que os que emergem na modernidade?

Questões como estas moveram investigações etnográficas, antropológicas e históricas, defendidas por Lucien Febvre junto à Escola dos Annales e levadas adiante, por exemplo, por Marc Bloch, Henri Pirenne, Lévy-Bruhl, Philippe Ariès e, também, por iniciativas independentes como as de Huizinga, Norbert Elias, Mario Praz, considerando que:

Certas coisas... eram concebíveis, aceitáveis, em determinada época, em determinada cultura, e deixavam de sê-lo em outra época e numa outra cultura. O fato de não podermos mais nos comportar hoje com a mesma boa-fé e a mesmo a naturalidade de nossos dois príncipes (Francisco I e Margarida de Navarra) do século XVI, nas mesmas situações, indica precisamente que interveio entre elas e nós uma mudança de mentalidade. Não é que não tenhamos mais os mesmos valores, mas que os reflexos elementares não são mais os mesmos. Eis mais ou menos o que entendemos, a partir de Lucien Febvre, por “atitudes mentais”. (Ariès, A história das mentalidades in Le Goff, 1995, p.154).

Caberia, portanto, à história, à sociologia e à tecnologia estudar, não apenas os elementos objetivos de uma sociedade, mas também os elementos subjetivos, especialmente em sua dimensão coletiva, comum a um grupo, a uma cultura ou civilização e, assim fazendo, aproxima-se dos “modos de pensar”, dos “modos de sentir”, dos “modos de representar” de outrora, sempre em perspectiva comparativa.

Entretanto, para a primeira geração de estudiosos da História das Mentalidades, a ampliação dos estudos históricos, para além do interesse tradicional pelo indivíduo, pelas elites, pelos acontecimentos e instituições, deveria contemplar a História Social, integrando em sua perspectiva a massa social anônima, a totalidade de uma sociedade, em sua amplitude de pobres e ricos. Nessas primeiras abordagens, produzidas por Febvre e Bloch, somaram-se à História, além da Economia, outras Ciências Humanas: Sociologia, Psicologia, Etnologia, Antropologia e Filosofia.

Os pais fundadores teriam, hoje, quase cem anos (135 anos em 2015). A geração que lhes sucedeu já passou dos sessenta (noventa em 2015). Ela fez sua escolha na herança. Nem sempre admitindo-o, ela preteriu grande parte do que, em M. Bloch e L. Febvre, extrapolava o social no que tange ao imaginário, à psicologia coletiva, ao cultural. Essa zona das mentalidades foi abandonada a diversos aventureiros (alguns um pouco suspeitos). (Ariès in Le Goff, 1995, p.157).

A segunda geração dedicou-se, prioritariamente, aos estudos da História Econômica que nos EUA se abriga nos institutos de Economia e na Europa nos de História. A demografia, e mais precisamente a demografia história, é o campo de estudos objetivos que revelará, novamente, a necessidade de enfoque sobre as mentalidades.

Mas porque a demografia? O que ela traz à tona? Essencialmente relações quantitativas entre a população e determinados fenômenos espaciais, sociais, econômicos que exigem interpretações, que demandam hipóteses. E a formulação de tais hipóteses não se dará sem o desenvolvimento de estudos sobre as mentalidades.

De fato, é apenas na terceira geração, ativa nos anos 1960, que se verificará a produção de uma significativa História das Mentalidades, bem mais abrangente, diversificada e aprofundada do que aquela pioneira dos primeiros esforços dos Annales. O grande exemplo, para Ariès, são os estudos de Michel Foucault. Mas há outras iniciativas significativas, como as de Georges Duby, sobre as celebrações festivas e os gastos inúteis, o dispêndio, em suas palavras:

Naquele mundo tão pobre, os mais humildes trabalhadores não ignoravam as festas, cuja finalidade é fazer renascer periodicamente a fraternidade, pela destruição coletiva, breve e alegre das riquezas no seio de uma privação universal, é forçar a benevolência das forças invisíveis. (p.164).

Jacques Le Goff, apresenta o exemplo do Tempo, alterado ao longo da Idade Média, para ajustar o tempo do trabalho e da Igreja; R. Mandrou apresenta a gradual retirada da cena pública do Espírito Maligno, do Mal em geral, da dor e do sofrimento na medida dos avanços científicos e sociais intensificados no final do século XVIII; o próprio Ariès traz o exemplo de seus estudos sobre as práticas de contracepção, evidenciadas pelos estudos demográficos na virada do século XVIII para o XIX; e a abordagem de Maurice Agulhon sobre o século XIX na França. Philippe Ariès sugere um vínculo entre tais estudos e recortes sobre realidades regionais, facultados pelos avanços da geografia humana, especialmente na Europa, a começar pelo Mediterrâneo de Braudel ao Languedoc de Ladurie.

Conclui-se, daí, que a História das mentalidades se faz sempre com um procedimento comparativo entre mentalidades. Entre a mentalidade predominante e outras; entre mentalidades do nosso tempo e a de outros tempos. É o reconhecimento de uma mentalidade moderna, ou de uma modernidade que alterou profundamente as mentalidades que alimenta as investigações neste campo da história.

Inconsciente coletivo? Ariès inverte o termo em não-consciente coletivo e depois formula o conceito de memória coletiva profunda, que é nitidamente melhor do que o primeiro. Cabe ainda falar em estrutura mental, visão de mundo ou sabedorias empíricas anônimas. Se a História, em geral, e a História das mentalidades, em particular, atentam às oscilações e alterações, ainda que na “longa duração”, os estudos do Imaginário, de maneira complementar, atentam à permanência das dinâmicas e das formas simbólicas da imaginação humana e às suas “sobrevivências” e manifestações variantes, em lugares e tempos distintos, reafirmando, na singularidade de tais expressões históricas, seu sentido propriamente universal e humano.

Imagens

*“Que possamos em breve ver surgir em todas as Nações
que cultivam com sucesso as Artes e as Ciências,
paralelos semelhantes entre os monumentos de seus países.
Teremos então novos recursos para o aperfeiçoamento da Arquitetura,
da qual todas as produções estimáveis estão ainda longe de serem conhecidas.”*

J.G.Legrand

Carta a J.N.L. Durand apresentada na introdução ao
“Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes:
remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité,
et dessinés sur une même échelle” 1808 (tradução do autor).

*“”Mas aqui”, revidou Wilhelm, “ temos tantas opiniões contraditórias,
e dizem que a verdade se encontra no meio.”
“De forma alguma!”, respondeu Montan.
“O que se encontra no meio é o problema: impenetrável, talvez;
mas também acessível: basta arregaçar as mangas.””*

Trecho de *Wanderjahre*, Goethe apud Aby Warburg

“O problema está no meio” (1918)

(Warburg, 2013, p.658)

Museus Imaginários

Em seu Museu Imaginário, publicado inicialmente em 1947 como *“Les Voix du Silence”* (As Vozes do Silêncio), André Malraux fez algumas considerações fundamentais à compreensão da natureza das representações e das deformações possíveis de serem provocadas a partir da mobilidade imposta a imagens e objetos, pelas práticas culturais de nossa cultura contemporânea.

Tais considerações são pertinentes aos museus, sem dúvida, mas vão além e dizem respeito ao hábito da cultura moderna e contemporânea de naturalizar deslocamentos, descontextualizações e suas decorrentes metamorfoses.

Nas galerias dos museus ou nas páginas de uma publicação, objetos que originalmente possuíam as mais variadas funções sociais em seus lugares de fabricação, sendo então mais ou menos preciosos e restritos, são reunidos e dispostos lado a lado, homogeneizados como obras de arte, e didaticamente expostos ao olhar público.

O ícone bizantino, assim como o tríptico do Juízo Final ou do Jardim das Delícias, deveria permanecer fechado. Como objeto sagrado, só se daria a ver em ocasiões especiais, em um rito que propiciaria a revelação, o lampejo da imagem na imaginação, uma epifania capaz de fecundar profundamente o imaginário individual e coletivo.

A partir de Malraux, fica evidente que nos museus e nas publicações, a pretendida visibilidade absoluta de certos objetos – construída com o melhor dos propósitos formativos, científicos e republicanos – constitui, paradoxalmente, outras fantasias deformadoras.

Há, portanto, uma certa mobilidade de imagens e objetos, como deslocamentos físicos efetivos que alteram, mudam as relações históricas constituídas com certos objetos, transformando-as em outras relações distintas.

Cada um dos objetos expostos nos museus percorreu, de fato, uma distância específica em seu deslocamento espacial e temporal até a posição que vem ocupar em uma parede, nicho, redoma ou gaveta. Alguns, além de terem se movido milhares de quilômetros, moveram-se centenas ou milhares de anos.

Cada um desses objetos do passado pode ter sofrido, além das metamorfoses materiais aplicadas pela ação do tempo, como desgaste, dano ou ruptura em sua estrutura física, uma outra metamorfose social e simbólica, passando a desempenhar outras funções que não aquelas originais, primeiras, nem tampouco outras, eventuais, que podem ter sido a ele atribuídas em sua “longa duração”. Uma ponta de flecha lascada em sílex, por exemplo, que talvez tenha sido atirada milhares de vezes, descrevendo trajetórias certeiras em inúmeras caçadas e ferindo de morte diferentes animais, repousa deitada e inofensiva, separada de sua flecha, dentro de uma redoma transparente, alçada agora à categoria de peça de museu.

A mobilidade, em direção ao museu, nesse caso, veio a constituir um repouso fantasioso de um objeto que, integrado a uma haste, foi feito para ser atirado, voar e matar.

Como formulou Bachelard (2001), a mobilidade das imagens é o fundamento da imaginação e, mais propriamente, do imaginário, visto que a imaginação é essencialmente evasiva, tende a distanciar-se, a escapar furtivamente, a esquivar-se, afastando-se das imagens presentes em direção às ausentes.

Se, por um lado, a mobilidade de nossa imaginação museográfica promoveu devaneios e fantasias sob a máxima objetividade da luz de luminárias especiais, da transparência anti-reflexo de redomas e de legendas esclarecedoras, por outro lado, é também a imaginação que pode considerar, reconsiderar, desconsiderar, mover e reposicionar tais imagens em outras posições e relações imaginárias que construam novos sentidos e conhecimentos.

A crítica de Malraux se direciona a uma pretensa imobilidade e estabilidade do conhecimento, expressa fisicamente por uma curadoria correta, verdadeira, definitiva, final, que aprisionaria imagens e objetos em um imobilismo redundante e estéril.

Na perspectiva anti-imobilista e cinética de Bachelard:

Inversamente, uma imagem que abandona seu princípio imaginário e se fixa numa forma definitiva assume pouco a pouco as características da percepção presente [...] Noutras palavras, uma imagem estável e acabada corta as asas da imaginação. Faz-nos decair dessa imaginação sonhadora que não se deixa aprisionar por nenhuma imagem [...] Sem dúvida, em sua vida prodigiosa, o imaginário cria imagens, mas apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens. (Bachelard, 2001, p.2).

“[...] o retrato deixa de ser o retrato de alguém... chamam-se Rembrandt e Ticiano”, caracterizando então a coleção como um “*confronto de metamorfoses*”, diz Malraux (2014, p.10). Está exposta assim a condição problemática, sintética, real e imaginária – não como antagonismo, mas como síntese, propriamente – desse lugar privilegiado, capaz de promover aproximações vertiginosas no tempo e no espaço, e que a cultura moderna ocidental dedica às musas e à memória: o museu.

Tal qual os museus reúnem em seus espaços arquitetônico, em suas galerias, salas e reservas técnicas, objetos distintos e singulares, as publicações também reúnem em suas páginas impressas – hoje digitais/Web – imagens, que também reiteram o caráter de deslocamento, distorção e provocação fomentador de imaginários.

Cada um dos 42 exemplares da coleção “*Univers des formes*”, idealizada por André Malraux nos anos 1950, por exemplo, pretendia ser um pequeno museu portátil. Cada um dos milhões de fascículos impressos contribuiria com o esforço de documentar e difundir amplamente ao público os objetos artísticos da humanidade para que, assim semeados no imaginário popular, pudessem ser melhor protegidos e preservados de destruições, como as que foram impostas pela Segunda Guerra Mundial.

Para tanto, nas páginas dessas publicações, a fotografia precisaria promover deformações e metamorfoses várias. Afinal, a fotografia permite convocar e dispor lado a lado, objetos não apenas de tempos e espaços distintos, mas também de dimensões diferentes, equalizando-os sob uma mesma estática gráfica do preto e branco e do enquadramento retangular. Na página do livro de História da Técnica ou da Arte, a torre Eiffel tem a mesma altura que uma agulha de osso paleolítica; um selo ampliado tem as mesmas dimensões que a vista aérea das Termas de Diocleciano; as figuras inscritas em um selo cilíndrico assírio têm a mesma altura que os relevos do friso do Parthenon.

Ao deslocamento físico realizado pelos museus, as publicações somam um deslocamento de perspectiva ou de profundidade, possível na construção da imagem fotográfica, que amplia ou reduz objetos, deformando de maneira conveniente, mas sempre fantasiosa, as dimensões originais e a proporção ou escala dos mesmos.

Dentro da lógica imposta pela natureza das representações, “[o] *álbum isola, ora para metamorfosear, por ampliação, ora para descobrir ou comparar, ora para demonstrar.*” (Malraux, 2014, p.116).

A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a ou sugere-a. Querer rejeitá-la devido às suas fraquezas é tão inútil como era, outrora, querer rejeitar o disco. Não conduz à rejeição dos originais, como o disco não conduziu ao desprezo pelo concerto. Leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a esquecê-las; e, sendo inacessíveis, que conheceríamos nós sem a reprodução? (Malraux, 2014, p.121).

No Museu Imaginário, a reunião de objetos distintos, sua equalização e nivelamento em um mesmo plano, as deformações inevitáveis justificam-se por estimularem visadas comparativas, que podem conduzir ao reconhecimento de aspectos universais, em meio à diversidade de expressões plásticas singulares da produção humana. Tais aspectos, fundamentais e comuns ao *homo symbolicus*, que transcendem lugares e datações, e demandam continuamente uma revisão crítica dos conhecimentos construídos a respeito das representações, das técnicas e intenções artísticas, dos processos e das produções, constituem, enfim, na proposta de Gilbert Durand (1997): as estruturas antropológicas do imaginário.

Fotografia de fotografias

Se a ampla difusão das várias edições das Vozes do Silêncio e do Museu Imaginário provocou reações e reflexões críticas profundas e demandou revisões conceituais e práticas nas iniciativas educacionais e museográficas, o conjunto de fotografias realizado por Maurice Jarnoux para a revista Paris Match, em 1953, talvez tenha tido uma repercussão ainda maior, como imagem síntese do procedimento metodológico associativo e imaginativo, posto em foco por Malraux (Levine, 2015, p.631).

Jarnoux fez uma série de fotografias de André Malraux, posando na sala de sua casa em *Boulogne-sur-Seine*, com imagens fotográficas em papel de esculturas – especialmente detalhes de cabeças de esculturas – que, supostamente, reunia para a publicação “*Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale: la statuaire de l’origine à 1900*” (Museu Imaginário da Escultura Mundial: a estatuária da origem à 1900).

Em algumas das imagens mais conhecidas dessa série, o fotógrafo toma um ponto de vista elevado para enquadrar o autor de cima para baixo, junto a um piano, tendo a seus pés dezenas de fotografias em preto e branco, organizadas majoritariamente duas a duas – como se fossem páginas de um livro desmontado – dispostas em linhas regulares na diagonal do piso (Figura 13). A cena é nitidamente construída e artificial. Não se trata de um flagrante de Malraux trabalhando de fato, mas sim de uma encenação, na qual o autor pretende construir uma representação para registrar historicamente e difundir sua maneira de trabalhar, a partir da lente do fotógrafo.

Sintetizava-se nessas fotografias, a relação dinâmica do Museu Imaginário como um arranjo “em aberto”, provisório e instável, no qual a relação entre imagens se impõe sobre a imagem isolada e é a imaginação criadora do arranjador/curador que define posições relativas, proximidades e afastamentos, pertinências e impertinências, tensões e relaxamentos, convocações e retiradas, conjuntos iconográficos, mais ou menos duradouros.

Figura 13. André Malraux e seu Museu Imaginário. Fotografia de Maurice Jarnoux, 1953.

Fonte: <http://www.kvadratinterwoven.com/media/image-section/image-id/large/gettyimages-163031737.jpeg>

Walter Grasskamp (2016) reconhece nessa imagem fotográfica o sentido crítico e provocativo da desmontagem do tradicional livro de imagens, para convertê-lo em um “*jeux de cartes*” (jogo de cartas), um jogo de imagens relativamente anárquico. Em termos metodológicos, esse jogo iconográfico tomaria como base uma extensa superfície uniforme sobre a qual arranjos fotográficos poderiam ser feitos, fotografados e desfeitos. Grasskamp nota ainda, nessas fotografias feitas de cima, um detalhe especialmente significativo. As imagens fotográficas dispostas no chão não estão voltadas para Malraux, mas ao contrário, estão voltadas para o fotógrafo e para o público. As cartas desse jogo de comparações, associações e devaneios de imaginação, estariam assim visíveis para quem se dispuser a jogar. A posição do fotógrafo alçado sobre uma escada, reitera ainda a impossibilidade de uma posição concreta do corpo no espaço de onde se “veja tudo”, sem deformação de perspectiva. Afinal, é abstrata e geométrica essa posição de onde se pode ver todas as imagens fotográficas do mundo, em vista frontal ou superior sem nenhuma deformação. Nenhum corpo sensível aí se posiciona. Esse é um lugar do *logos*.

Grasskamp (2016) sugere ainda que na construção supostamente original desse *modus operandi*, Malraux teria omitido uma referência decisiva: “*L’Encyclopédie Photographique de L’Art*” (A Enciclopédia Fotográfica da Arte), publicada em 5 tomos pelo editor e fotógrafo André Vigneau, em 1935, projeto realizado em parceria com o Museu do Louvre, com foco nas coleções de Arte Antiga, que teria antecipado o protagonismo das imagens fotográficas frente ao texto na lida como objetos artísticos (Figura 14).

Figura 14. Imagens da “Encyclopédie Photographique de L’Art” (A Enciclopédia Fotográfica da Arte), André Vigneau, 1935. Fonte: [http://i.ebayimg.com/00/s/MTIwMFgxNjAw/z/NhQAAOxy7RBRXtkp/\\$T2eC16J,y0E9s2S5\)VKBR\(tkplu6Q~~60_1.JPG](http://i.ebayimg.com/00/s/MTIwMFgxNjAw/z/NhQAAOxy7RBRXtkp/$T2eC16J,y0E9s2S5)VKBR(tkplu6Q~~60_1.JPG)

A precedência de Vigneau é inegável no universo editorial europeu referente aos acervos artísticos de museus na primeira metade do século XX, contudo, os procedimentos metodológicos de construção de Museu Imaginários – como conjuntos iconográficos propositivos e significativos – são devedores, sobretudo, do pioneirismo dos esforços empreendidos por Aby Warburg em seus estudos e seu “*Bilderatlas Mnemosyne*” (Atlas de imagens da memória).

Outra referência de vanguarda, anterior a Malraux, que deve ser mencionada é a edição alemã de “*Vers une Architecture*” de Le Corbusier, publicada em 1926, com um projeto gráfico bastante minimalista, que apresenta páginas sem texto, como as que expõem apenas as composições fotográficas provocativas de contraposição entre automóveis e templos dóricos gregos (Lamers-Schütze, 2003).

De maneira otimista, o Museu Imaginário expresso em diferentes projetos entre meados dos anos 1920 e 1940 poderia “*aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus*” (Malraux, 2014, p.13) e, desse modo, estimular a formulação de interrogações questionadoras das verdades museológicas.

As artes, a ciência, a tecnologia e a história assumiriam, assim, seu papel fundamentalmente problematizador e sua transitoriedade histórica, como esforços coletivos instáveis, políticos, móveis, em curso, em andamento, em constante metamorfose.

Esse propósito, em certa medida, prolifera hoje nas páginas de milhares de publicações mundo afora, e nas telas de milhões de dispositivos de acesso à Internet. O Museu Imaginário segue se formando e atualizando continuamente o projeto humanista de sintetizar e representar o mundo, com base na convergência entre a impressão com tipos móveis, as técnicas de representação e impressão de figuras (outrora gravuras, depois fotografias, hoje imagens digitais), e o paradigma referencial da Enciclopédia.

Jardins como *Kosmos*

Em seu ensaio “*Jungle dans la Ville*” (Selva na Cidade) publicado nas suas “Nouvelles du Monde” (Notícias do Mundo) em 1997, Michel Serres se surpreende e nos surpreende com o relato da imobilidade dos animais do Zoológico de Kyoto, no Japão, quando do terremoto de 1995: “*Acostumados à sua escravidão e como que anestesiados pela imobilidade, os animais não fugiram de suas fossas, jaulas nem gaiolas, mesmo quando as barreiras foram todas desmanteladas*” (Serres, 2014, p.75, tradução do autor).

Enquanto a imaginação das crianças japonesas, vizinhas ao Zoo, movia-se devaneando um encontro edênico com dóceis leões e girafas, como grandes bichos de pelúcia, e a imaginação dos pais temia a mais violenta selvageria, os animais, por sua vez, condicionados e provavelmente assustados também, permaneceram imóveis dentro de suas redomas imaginárias.

A analogia entre museu e zoológico é cabível, sendo possível somar aí ainda dois outros jardins: o botânico e o da infância. São todos frutos de uma mesma matriz cultural e de um mesmo imaginário que se consolida, com o Iluminismo, como instituições maturadas em tempos distintos no mundo contemporâneo, entre o século XVI e o início do XIX.

Se para a escola da primeira infância, a metáfora do jardim está culturalmente consolidada desde Rousseau e Fröbel, estabelecer uma analogia com o museu pode ser uma variação um tanto mais exótica do paradigma do jardim. Contudo, no museu “como se fosse” um jardim, o que se reúne, o que se põe em ordem, o que se cultiva e se observa experimentalmente – sendo esse afinal o papel do *logos* em uma cultura científica – são os frutos da natureza humana, seus objetos, processos e imaginários.

Sendo assim, com um caráter convergente e *meta* (linguístico), não seria de se estranhar que todos os jardins – desde as imagens do Éden, passando pelos *kindergarten* até as miniaturas zen japonesas – pudessem convergir, eventualmente fazendo-se representar hoje, no espaço dos grandes museus do mundo.

Todo jardim – como representação simbólica – é, contraditória e paradoxalmente, uma parte e um todo, simultaneamente um recorte e uma totalidade, um particular e um universal. Cada jardim botânico pretende ser um “cosmos” ao reunir, dentro de seus limites, o máximo de representantes da flora, como exemplares ou modelos, representações muito propriamente, com a mesma finalidade enciclopédica e catalográfica que um museu ou um álbum da história da arte.

É possível pensar, como propôs Heidegger (2002), que “*o limite não é onde uma coisa termina mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa dá início à sua essência.*” É do limite para dentro que se conforma um jardim, um objeto, um lugar, um conceito, uma palavra, uma imagem. Para fora desses limites há o mundo indistinto, o espaço sem lugares, uma extensão amorfa, a princípio. O muro define, conforma, dá início ao *témenos*, ao santuário e, também, ao jardim. A partir desse limite, tem início uma epifania feita à nossa imagem e semelhança, no então espaço natural homogêneo. No santuário, vem habitar um Deus e ali haverá altares e templos. No jardim, habitará uma natureza antrópica (Figura 15). O muro peribolo delimitará, para tanto, uma linha cosmogônica do “universo dentro do universo”, como diria Focillon (1981).

Figura 15. Como nascem as crianças? O imaginário das crianças nascidas nos repolhos.

Fonte: <https://i0.wp.com/www.alsagarden.com/blog/wp-content/uploads/2014/01/Les-b%C3%A9b%C3%A9s-naissent-dans-les-choux.jpg?resize=640%2C480>

Entretanto, na medida em que a natureza passa a ser compreendida, para além dos tipos, em seu “*poder de variação, de divergência, de individuação*” pelos Iluministas, amplia-se o projeto do jardim:

Por conseguinte, não é o tipo ideal que será testemunho da intenção criadora da natureza, é o indivíduo; é mesmo, paradoxalmente, aquele que consideraríamos um “monstro”. A natureza não mais é concebida com uma intenção que visa a estabilizar “formas centrais”; ela se apresenta com um dinamismo que tem o poder de criar todos os possíveis, os elos da grande corrente de seres, através do desenrolar do tempo infinito. A natureza quer criar diferenças e nuances individuais, não tipos específicos. A vida é um desdobramento de um poder de diferenciação, a resultante sempre nova de um feixe de determinismos. Não há Criador superior ao poder criativo da Natureza. (Starobinski, 1994, p.138).

Nesse sentido, o jardim é um projeto da razão que, em seu afã totalizante e classificador, aceita o risco de manter-se em expansão contínua e não excluir a ambiguidade, a imprevisibilidade, os enigmas e enredamentos tão bem expresso por Borges em seu conto “*O jardim de caminhos que se bifurcam*”:

Pensei num labirinto de labirintos, num sinuoso labirinto crescente que abarcasse o passado e o futuro e que envolvesse, de algum modo, os astros [...] O jardim de caminhos que se bifurcam é uma imagem incompleta, mas não falsa, do universo [...] (1975, p.96 e 102).

Há no imaginário dos jardins botânicos – idealizados e empreendidos de forma pioneira pelas universidades italianas em meados do século XVI – uma síntese de intenções didáticas, empíricas, tecnológicas e políticas que materializam a convergência da experiência científica com a experiência paisagística e estética. Nesses jardins, cumpre-se o ideal da interação complementar entre Arte e Ciência.

Conjugação ideal que o Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (Figura 16) trataria de atualizar em 1929, como jardim específico ou lugar delimitado (*témenos*), onde se cultiva a arquitetura, como memória e como projeto de futuro, apresentada, então, em sua totalidade singularizada: sua alternância de planos opacos e transparentes, suas variações de texturas e profundidades, suas aberturas e fechamentos em disposição ortogonal e, fundamentalmente, sua natureza eminentemente re-significadora, geométrica, tectônica, artificial e sintética.

Figura 16. O Pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (1929) como “jardim de arquitetura”.

Fonte: http://farm4.static.flickr.com/3607/3450204274_b80162e2de_o.jpg

Enquanto as “*Arquitecturas da Ciência*” – para usar a acertada expressão de Maria de Lurdes Craveira – capacitavam-se a receber, preservar e expor exemplares tridimensionais dos fenômenos do mundo, os impressos – especialmente a partir da Enciclopédia ou Dicionário Racional das Ciências, Artes e Ofícios de Diderot e D’Alembert – poderiam se incumbir de apresentar as imagens e multiplicar os imaginários do mundo.

Compreende-se, nesse contexto, a iniciativa editorial do “*Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*” (1800) de Jean-Nicolas-Louis Durand, conhecido como “*le Grand Durand*”.

A obra pretende apresentar “*o espírito que rege a produção arquitetônica no mundo*”, a partir de um catálogo geral de desenhos da arquitetura antiga e moderna – plantas e elevações – que permite estudá-las comparativamente, o que, até então, era dificultado pela dispersão de fontes e escalas diversas das representações.

O Setor de Obras Raras do Serviço Técnico de Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo conta com os três volumes desta obra, publicados no ano de 1833, em Veneza, na versão bilingue francês-italiano intitulada “*Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d’ogni popolo e di ciascun stile / Jean Nicolas Louis Durand*”, recebidos entre 1984 e 1986, como parte do material doado pela família Stockler das Neves à FAUUSP, por intermédio do Prof. Dr. Carlos Alberto Cerqueira Lemos (Nascimento, 2016) (Figura 17).

Figura 17. O "Grand Durand" no exemplar da Biblioteca da FAUUSP.

Fonte: Arquivo do Autor.

Os volumes possuem grandes dimensões, aproximadamente 30 por 50 centímetros, com cerca de 200 páginas cada, sendo que quase todas as folhas possuem carimbo do escritório do engenheiro construtor Samuel das Neves (pai do arquiteto Christiano Stockler das Neves), com data de 1912. O primeiro volume apresenta uma introdução teórica à história e à teoria da arquitetura, de autoria de Jacques-Guillaume Legrand, seguida da descrição prancha a prancha do catálogo de imagens, que se apresenta nos dois volumes seguintes. Os textos estão impressos em frente e verso e em um tamanho de fonte que permitiria uma leitura a uma certa distância, possivelmente sobre um suporte vertical, como objeto de consulta no estúdio ou atelier de arquitetura.

O segundo e o terceiro volume apresentam desenhos em planta e elevação, impressos na mesma escala gráfica. Tais desenhos são complementados, aqui e ali, por desenhos em corte e perspectivas de caráter ilustrativo que, em alguns casos, congregam mais de um ponto de vista com intenção didática. Os conjuntos de imagens estão ordenados em pranchas agrupadas segundo tipologia e estilo arquitetônico, todas enumeradas e impressas em apenas um dos lados da folha, deixando os versos livres.

Ainda que encadernadas, as folhas numeradas e impressas apenas na frente indicam a possibilidade de destacamento das pranchas, seu eventual embaralhamento ou justaposição, com fácil reorganização e retomada da ordem original.

Destacadas, as folhas poderiam ser dispostas lado a lado, compondo um enorme painel das principais arquiteturas do mundo, um panorama dos monumentos fundamentais da história da Arquitetura na visada durandiana.

A impressão, apenas em um dos lados das folhas, permitiria, ainda, que, destacadas dos volumes, as pranchas pudessem ser usadas como base para outros desenhos e projetos, dispostas diretamente sobre as pranchetas dos estudantes ou dos escritórios, eventualmente com o uso de pantógrafos para mudanças de escala. Essa possibilidade é absolutamente coerente com os procedimentos de composição arquitetônica característicos do espírito eclético do século XIX, preconizados na Escola Politécnica de Paris, na qual Durand lecionou entre 1796 e 1833, tendo sido aí, aliás, o primeiro professor de Arquitetura.

A categorização temática desenvolvida pelo autor, que apresenta templos, mesquitas, pagodes, espaços públicos e outras tipologias como “gêneros de edifícios”, complementada ainda por detalhes arquitetônicos, é fundamentalmente gráfica e visual, muito embora esteja amparada por um discurso introdutório que, em realidade, é subsidiário às imagens.

Cabe salientar o vulto do empreendimento editorial de Durand e o sentido tecnológico de seu trabalho, no contexto da virada do século XVIII para o XIX. De início, o empreendimento envolveu, para seu embasamento, uma exaustiva identificação de fontes de referência, levantamentos e registros gráficos já realizados a respeito dos monumentos “antigos e modernos” nos arquivos da época e, em seguida, houve um trabalho colossal de produção à mão de centenas de desenhos em planta e elevação, padronizados na mesma escala, que se desdobrou ainda em cortes, perspectivas e outros detalhes, com grande rigor técnico e sensibilidade gráfica.

Impresso em alta qualidade e inserido no cotidiano da formação de alunos na Escola Politécnica de Paris, o “*Grand Durand*” se tornaria a principal referência visual do patrimônio arquitetônico mundial no século XIX, tendo presença certa nas principais escolas e escritórios de arquitetura.

Esse inédito esforço de pesquisa e de produção iconográfica de Durand, de fato, “*sustentou o céu sobre os ombros*” – como deve fazer propriamente um Atlas – e, assim, fazendo, inaugurou o primeiro Museu Imaginário da Arquitetura de ampla difusão mundial.

Diversas outras iniciativas editoriais desdobrar-se-iam dessa fonte, dentre as quais a publicação “*Brazil Builds – Architecture New and Old 1652-1942*”, empreendida pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), em 1943, sob a coordenação Philip L. Goodwin, com fotografias do arquiteto G. E. Kidder Smith. Como Durand, também aqui se fez uma organização curatorial do conjunto de obras significativas de vários gêneros em “Edifícios Antigos” e “Edifícios Modernos” e, ainda antes que Malraux, o MOMA empreendeu a composição de um abrangente catálogo fotográfico como Museu Imaginário da arquitetura feita no Brasil entre meados do século XVII e o início dos anos 1940, para divulgação junto ao público norte-americano.

Como iniciativa complementar a essa, em 1956 Henrique Mindlin publicaria em inglês, francês e alemão seu *catalogue-raisoné* da “Arquitetura Moderna no Brasil”²³. Tal qual no “*Brazil Builds*”, Mindlin conjugou em sua obra o protagonismo da imagem fotográfica na vertente Vigneau-Malraux, associando-o ao sentido durandiano de coleção, amparado por desenhos em planta e corte em escalas variadas entre 1:200 e 1:1000. Por tais características, essa publicação também contribuiu com a constituição do Museu Imaginário da produção moderna de arquitetura no Brasil. Nas palavras do autor:

O objetivo deste livro é antes apresentar, da forma mais condensada e ordenada possível, por meio de um certo número de exemplos selecionados, a imagem daquilo que o Brasil alcançou no campo da arquitetura moderna, de modo a permitir um julgamento fundamentado, tanto por parte dos próprios arquitetos quanto dos críticos daqui e do exterior. (2000, p.21).

23 A primeira edição traduzida para o português só seria feita, como edição comemorativa aos 50 anos da Servenco, em 1999, 43 anos após seu lançamento. A primeira edição comercializada foi publicada em 2000.

Atlas e abóbadas

O espaço de desenvolvimento dos arranjos iconográficos comparativos não é o mesmo em todas as experiências mencionadas aqui.

Para J.N.L. Durand, esse espaço é aquele da geometria plana euclidiana, uma superfície plana, preferencialmente infinita como uma extensão, com potência para conter todas as projeções ortogonais de todas as arquiteturas significativas da humanidade. A escala, sendo igual em todos os desenhos restringe, intencionalmente, variações de profundidade, para evitar deformações e distorções.

Nessa concepção espacial, a visão de tudo sem distorção é abstrata e estática. Justamente por considerar uma posição geométrica não sensível como base, não é necessário nenhum movimento para completar a imagem do todo.

Para Vigneau, Malraux, Goodwin e Mindlin, o espaço também tem essa mesma característica plana e, a princípio, estática. Entretanto, a profundidade pode ser variável, imagem a imagem, fotografia a fotografia, conforme o enquadramento específico, a depender da distância do objeto ao quadro, e dentro de cada quadro há uma construção singular de perspectiva. Há, assim, uma mobilidade dos objetos dentro de suas molduras, uns mais distantes outros mais próximos.

Ainda que não se possa experimentar sensivelmente tal condição geométrica, uma expressão arquitetônica que permite dialogar com tal configuração espacial poderia ser o Museu de Crescimento Ilimitado, proposto por Le Corbusier em 1929, como uma espiral quadrada que, a partir de um centro, desenvolve corredores-galerias, infinitamente, tornando-se capaz de absorver a ampliação perpétua de seu acervo (Figura 18).

Figura 18. Museu de Crescimento Ilimitado, 1929. Croquis e maquete. Fundação Le Corbusier.

Fonte: <https://t4deliriousnygroupe05.files.wordpress.com/2009/05/nautilus2.jpg?w=420&h=184>

Nesses corredores, câmeras com lentes paralelas às paredes deslizando sobre trilhos poderiam registrar infinitamente o acervo completo da produção humana, como pretende fazer aliás o GoogleArtProject (Figura 19).

Assim como nas publicações ou enciclopédias encadernadas, ou nos painéis deslizantes de imagens que vemos nas telas digitais, é possível ir para frente e para trás, cronologicamente ou não, mas são esses os dois sentidos predominantes e, a bem dizer, ambos são paralelos às imagens propriamente.

Como se sabe, é possível caminhar pelas galerias de um museu, ou folhear uma publicação, sem olhar de fato para as obras. Podemos simplesmente não as mirar, mantendo nosso olhar distante, ensimesmado ou posto em um horizonte profundo; ou ainda podemos tê-las sob os olhos sem vê-las, isto é, sem estabelecermos com elas uma interação significativa, que as ponha em movimento, isto é, que as integre em nossa percepção imaginativa.

Figura 19. Frame do vídeo de apresentação do ArtProject Google.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=4ZdCByYeNRU>

Já para Aby Warburg, o espaço de comparação iconográfica não é simplesmente plano. Muito embora os painéis de seu Atlas sejam retângulos pretos planos, a disposição desses planos ao longo do Salão oval da Biblioteca de seu Instituto em Hamburgo, na Alemanha, sugeria uma conformação espacial como superfície cilíndrica côncava, com o observador em seu interior, como nos panoramas pictóricos ou fotográficos tão populares no século XIX. A partir dessa condição espacial, Warburg propõe uma ampliação volumétrica como calota esférica ou abóbada, capaz de sustentar “constelações de imagens”.

A abóbada celeste é a referência espacial warburguiana. O nome Atlas, que elegeu para intitular esse projeto inconcluso, reforça essa concepção espacial. Nesta superfície côncava, as imagens podem estar em profundidades diferentes, sendo as variações de tamanho indicações possíveis de suas posições: maiores mais próximas, menores mais distantes. Ainda assim, sabemos que corpos celestes muito grandes podem parecer mais próximos que outros menores que, por sua vez, podem estar mais perto do que aparentam.

Nessa configuração espacial, o observador sensível está no interior de uma esfera e pode se mover, conforme a sua vontade e interesse. Movendo-se, poderia idealmente complementar ainda sua visão, valendo-se de instrumentos de aproximação como telescópios, que permitissem ver mais de perto certas constelações, por alguns instantes, e então retomar a contemplação do céu como um todo, para eleger um novo lugar de interesse e, assim, sucessivamente. Diferente da concepção exposta anteriormente, essa interação é nitidamente cinética e multidirecional.

O cenotáfio de Sir Isaac Newton, projetado por Étienne-Louis Boullée em 1784 (Figura 20), poderia ser uma expressão arquitetônica dessa condição ideal de visualização privilegiada das imagens, depreendida do Atlas de Warburg.

Figura 20. Cortes e elevações, noturnas e diurnas do Cenotáfio de Newton, Boullée.

Fonte: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/d1/37/e3/d137e37b294c1f8d121d89c401c1c490.jpg>

Outra referência arquitetônica, mais recente, seriam os planetários – todos herdeiros da cúpula de Santa Maria dei Fiori e de Brunelleschi –, dentre os quais o Galileo Galilei, projetado pelo arquiteto argentino Enrique Jan, nos anos 1960, no interior do Parque Tres de Febrero, no bairro de Palermo, na capital Buenos Aires (Figura 21).

Figura 21. Fotografia em infravermelho do planetário Galileo Galilei em Buenos Aires.

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Galileo_Galilei_Planetarium_-_Palermo,_Buenos_Aires_-_Infrared.jpg

Entre as duas concepções espaciais de lida com conjuntos iconográficos, coloca-se o problema, propriamente tecnológico e arquitetônico, da distância, da profundidade e da visualização simultânea de grandes coleções.

Na história de seu enfrentamento, um projeto editorial e um projeto arquitetônico, ambos dedicados à educação e à cultura, merecem considerações especiais, a saber: o livro “Saber Ver a Arquitetura” de Bruno Zevi publicado pela primeira vez em 1948, pelo editor Giulio Einaudi em Turim, Itália; e a grande sala de exposição permanente do acervo do Museu de Arte de São Paulo, com os cavaletes de vidro propostos por Lina Bo Bardi (1957/1968), como suporte para as telas de pintura.

Experimentações necessárias

Interessa aqui abordar o projeto editorial de Zevi sob quatro aspectos fundamentais.

Em primeiro lugar, por estabelecer uma indispensável fundamentação conceitual das representações no âmbito da arquitetura moderna, que ampliou o escopo das representações do desenho, à fotografia e ao cinema, e que teve ampla circulação junto às Faculdades de Arquitetura na segunda metade do século XX. O livro de Zevi é a principal referência bibliográfica quanto à conceituação das representações na arquitetura para a formação de arquitetos no Brasil, desde a origem dos cursos específicos de Arquitetura e Urbanismo na segunda metade dos anos 1940. É um trabalho propriamente tecnológico, ao se posicionar criticamente, e ao ultrapassar os limites puramente técnicos da maioria dos títulos da área, dedicados à difusão de um “saber fazer” no âmbito do desenho normatizado, prioritariamente.

Em segundo lugar, por defender que cabia mais propriamente ao cinema ou às imagens em movimento, a representação temporal da arquitetura, sempre muito comprometida nas representações estáticas, sejam elas o desenho ou a fotografia. É pelo movimento que Zevi enfrenta a questão espacial da representação da arquitetura, dos espaços urbanos e sua proposta poderia ser estendida à arte também, especialmente à escultura.

Em terceiro lugar, por empreender no próprio projeto gráfico do livro um ensaio de interações complementares entre texto, imagens fotográficas e desenhos, o que era relativamente novo na época. A articulação entre desenhos e fotografia é relevante do ponto de vista historiográfico, pois promove a convergência da tradicional vertente gráfica sintetizada pelo “*Grand Durand*” à vertente fotográfica – explorada pelas vanguardas na formação de arquitetos na Bauhaus – que é característica do empreendimento do Museu Imaginário de Malraux.

Por fim, e esta é sua característica mais importante, por deslocar o tão consolidado desenho técnico das projeções ortogonais da arquitetura, plantas e elevações, principalmente, para um campo experimental, no qual se investiga uma valorização do espaço e não das massas e materiais que o conformam, valendo-se, para tanto, de inversões e desenhos “em negativo”. Expor o potencial experimental do desenho de arquitetura, para além de um modo correto de produzi-lo, sinalizou um campo de pesquisa a ser explorado para a imprescindível construção de conhecimento específico sobre arquitetura e urbanismo.

No mais, esse campo de pesquisa não se restringia apenas ao desenho, certamente, pois deveria abarcar metodologicamente todas as representações bidimensionais, tridimensionais em suas particularidades, as complementaridades entre elas, e também as intersecções híbridas de então, para não falar daquelas que surgiriam décadas mais tarde, com a informática, como, por exemplo, a interação entre perspectivas digitais e percursos simulados em vídeo.

Em fins dos anos 1940, Zevi definia assim o escopo geral de representações a serviço do projeto e da construção de conhecimento sobre edifícios e espaços urbanos:

Plantas, fachadas e seções, maquetes e fotografias, cinematografia; eis os nossos meios para representar os espaços, cada um dos quais, uma vez compreendido o sentido da arquitetura, pode ser investigado, aprofundado e melhorado; cada um dos quais traz uma contribuição original e deixa aos outros preencher as eventuais lacunas. (Zevi, 1996, p.51).

A abertura experimental indicada por Zevi no âmbito das representações receberia incontáveis contribuições ao longo do tempo como, por exemplo: as colagens produzidas por Warren Chalk, Ron Heron e Peter Cook, como Archigram, entre o início da década de 1960 e 1974; os registros fotográficos de sobreposições de maquetes e aerofotogrametria, feitos por Kenzo Tange, Kisho Kurokawa e Kiyonori Kikutake, dentro do conceito de Metabolismo, entre os anos 1960 e 1970; as montagens fotográficas produzidas por Adolfo Natalini, Cristiano Toraldo di Francia, Alessandro e Roberto Magris e Piero Frassinelli, como Superstudio, na Itália, entre 1966 e 1978; e as “máscaras” e sobreposições de mapas temáticos legendados, desenvolvidos por Ian McHarg em seu “*Design with Nature*”, de 1969.

Postas em uma condição crítica, exploratória e investigativa, as representações da arquitetura, suas imagens e seus modelos, deveriam assumir o risco de sua condição tecnológica, já que, para ir além da mera excelência técnica, é necessário o motor da dúvida e a inquietação poética.

A vertigem do abismo horizontal

A proposta de Lina Bardi de expor as telas do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP), na grande sala do edifício que projetou no Belvedere, junto ao Parque Trianon, na Avenida Paulista, em painéis retangulares de vidro cristal temperado, fixos em bases de concreto (Figura 22), constituiu uma alteração conceitual decisiva na museografia tradicional, ao valorizar a experiência do indivíduo na construção de seu Museu Imaginário que, ao convocar imagens outras, pode vir a ser mais amplo do que o próprio acervo exposto.

Flutuando suspensas, anarquicamente, no centro do espaço expositivo, as telas deixavam as paredes da sala livres da função de suporte, e essas podiam agora se converter em planos de filtragem e de entrada de luz natural.

Nos cavaletes transparentes, a coleção se oferecia “de um golpe” como um todo, na vertigem do abismo horizontal da sala – para usar a expressão do poeta João Cabral de Melo Neto – em diferentes distâncias, permitindo apreender as obras e também os interstícios entre elas, como desenhos de constelações ou caminhos possíveis, para um passeio nesse jardim de pinturas e esculturas.

Figura 22. Os cavaletes do MASP, 2016.

Fonte: Acervo do Autor.

Ao nos defrontarmos com esse universo de formas, em sucessivas camadas transparentes, supomos ver tudo, porque a imaginação complementa a visão. Imaginamos uma totalidade que vai muito além da experiência sensível e que constitui nosso Museu Imaginário particular, em crescimento ilimitado.

No MASP, a configuração dos painéis, recusa a interação superficial, bidimensional, em “vista frontal” e propõe uma imersão entre objetos, telas e cavaletes, com frente, verso e espessura, o que possibilita uma experiência propriamente cinética, espacial, tridimensional, ambiental. O percurso não se dá apenas no espaço dos corredores ou galerias, frente às paredes da exposição, mas em meio às obras. O sentido do percurso não é convencionalmente linear, com entrada e saída, mas labiríntico, multidirecional, com infinitas possibilidades de entrada e saída, retornos, idas e vindas, aprofundamentos, aproximações e distanciamentos.

No salão do MASP, as imagens se oferecem, enigmaticamente, sem intermediação. As legendas estão no verso, invisíveis, a princípio. Não há mapa, nem explicação, nem cronologia aparente que justifique suas posições relativas. A disposição das telas não é explicativa, mas interrogativa, provocativa. Essa disposição parece tão aleatória ou subjetiva que poderia ser alterada em infinitos outros arranjos igualmente válidos. Há, nessa instabilidade, uma contínua potência de movimento e metamorfose que incita a construção de sentidos possíveis, problemas, vínculos, relações significativas, juízos, semelhanças, diferenças, cronologias, etc. É possível então divergir da curadoria e questioná-la, confrontando-se com ela, alterando-a e reposicionando a coleção conforme seu próprio desejo, seu juízo ou devaneio.

Não é uma doutrina, uma teoria ou uma história que Lina defende, mas sim a liberdade de cada indivíduo de ver imaginando e imaginar de olhos bem abertos.

A fundamentação conceitual desse projeto de Lina não é explícita, mas alguns aspectos de sua teoria podem ser apreendidos do texto que redigiu em 1957, para o Concurso da Cadeira de Teoria de Arquitetura na FAUUSP (2002).

Para tratar desse tema, entendendo a arquitetura como “*a projeção do homem civilizado no mundo*”, como educadora que é, prefere:

[...] uma espécie de sugestão que leve o estudante a se apaixonar pelo assunto e que seja estímulo à reflexão, às pesquisas, à convicção de que a arquitetura moderna é, como todas as atividades humanas, o produto da experiência do homem no tempo, e de que não existe fratura entre o assim chamado “moderno” e a história [...] (Bardi, 2002, p.5).

Em outras palavras:

[...] despertar a consciência crítica, dando ao estudante o sentido da continuidade da história, não como elegância cultural, mas como fonte viva de contribuições reais. O jovem arquiteto não encontrará destarte, sua segurança, em noções aparentemente certas e provadas, mas, em sua incerteza, em sua timidez perante as responsabilidades de ordem moral que ele intui na profissão [...] É necessário abrir aos estudantes o horizonte mais amplo, e não obriga-los a ver numa única direção, de maneira unilateral. Sem divagações, mas, pelo contrário, indicando a extensão e as interpretações do conceito, bem como seu espírito espacial, é possível estimular o interesse do estudante, e acompanhá-lo. (Bardi, 2002, p.39 e p.71).

Essa pedagogia de autonomia e liberdade, para uma apropriação e ressignificação do universo da cultura, amparada no diálogo sobre suas organizações históricas, suas cronologias, os juízos já emitidos e a validade de novos juízos, em verdade, já se fazia presente no Brasil, especialmente na própria FAUUSP, em iniciativas levadas adiante pelos alunos organizados no Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (GFAU).

Um museu e uma biblioteca

A construção coletiva de um Museu Imaginário da Arquitetura Brasileira, com base em fotografias, teve, como primeiro passo, a organização de um Centro de Estudos Folclóricos (CEF), dentro do GFAU, empreendido pelos alunos Roberto Pinto Monteiro, Antonio Carlos Alves de Carvalho, Plínio Venanzi, Luiz Gastão de Castro Lima, José Cláudio Gomes e Toshio Tone, em maio de 1949 (Sodré, 2010, p.165-166).

Conforme depoimento de Nestor Goulart Reis Filho:

Para estudar a formação do Brasil e sua arquitetura, alguns alunos fundaram dentro do GFAU o Centro de Estudos Folclóricos (CEF). O fundador foi A.C. Alves de Carvalho, já falecido. A entidade recebeu esse nome por ser uma das linhas de interesse dos alunos e da cultura popular, em especial a dos séculos coloniais e do século XIX. A importância desse tipo de trabalho ficou logo evidente, pois o único processo existente para o registro visual da arquitetura construída era o desenho de observação, em campo, processo lento e dispendioso, que exigia viagens prolongadas. O uso de fotografias revolucionou a pesquisa em nosso campo de trabalho. A documentação fotográfica iniciou-se pelas mãos de alunos que registravam monumentos históricos e outras edificações de interesse arquitetônico. (Fonte: < [http://www.fau.usp.br/fau/secoes/vi deo/historico/index.html](http://www.fau.usp.br/fau/secoes/vi%20deo/historico/index.html) >).

Em 1959, o CEF passou a se designar Centro de Estudos Brasileiros (CEB) e, com a reforma de 1962, tais iniciativas convergiram para a criação do “*Museum*” que teria como função incorporar institucionalmente as atividades empreendidas pelos estudantes colaborando com os departamentos e disciplinas (Sodré, 2010, p.182). Se, a partir de então, houve, por um lado, uma centralização do projeto de Museu Imaginário e um maior direcionamento e controle de atividades por parte da direção da FAUUSP, e não mais do GFAU, por outro lado, em termos institucionais, as iniciativas receberam aportes que resultaram na criação do Laboratório de Recursos Audiovisuais (LRAV), em 1973. (Bargmann Netto, 2000, p.51) e que tiveram outras repercussões significativas.

A principal repercussão foi junto à Biblioteca da FAUUSP, na constituição coletiva e colaborativa de um acervo fotográfico dedicado à Arquitetura, Urbanismo e Arte Brasileira e Estrangeira, desde o início dos anos 1960. Esse acervo que foi composto pela doação de imagens originais – diapositivos, negativos em acetato e ampliações em papel – feitas por professores e alunos, com o apoio do GFAU (doando filmes), produziu um conjunto de cerca de 82.000 imagens, que frequentaram as salas de aula da FAU durante décadas participando ativamente da construção de conhecimento e da formação de várias gerações de arquitetos e urbanistas. Entre meados dos anos 1960 e o início dos anos 2000, um período de cerca de 40 anos, os diapositivos, especialmente, organizados em “carrosséis de slides” puseram-se em movimento e iluminaram seminários, aulas, simpósios, bancas, etc., até que as imagens digitais, gradualmente, os substituíssem com os projetores Datashow, ao longo da primeira década do século XXI.

É exatamente a partir desse ponto, à luz de todos os esforços aqui mencionados, que teve início a contribuição multidisciplinar do projeto ARQUIGRAFIA <www.arquigrafia.org.br> ao Museu Imaginário da Arquitetura, como um lugar na Internet para colher, semear e colocar em movimento imagens digitais de edifícios e espaços urbanos do Brasil e da comunidade lusófona, que estimule a interação entre usuários e a construção coletiva de juízos críticos e conhecimentos indispensáveis aos desafios educacionais, científicos e tecnológicos do século XXI.

TECNOLOGIA

Corte

“O exterior e o interior formam uma dialética da dissecação, e a geometria evidente dessa dialética nos cega desde o momento em que a fizemos aparecer nos domínios metafóricos.”

Bachelard, 1978, p.335

Splitting

Em 1973, o arquiteto e artista plástico Gordon Matta-Clark, cortou, literalmente, uma casa ao meio em Englewood, New Jersey, e registrou sua intervenção em fotografias e vídeo. Com uma serra manual, Matta-Clark fez dois cortes paralelos, bem próximos entre si, ao longo de toda a estrutura de madeira, tipo *ballon-frame*, dessa casa típica dos subúrbios nova-iorquinos. Feito o corte em paredes, telhado e pisos, a luz do sol invadiu o espaço interno. O artista se valeu então de macacos mecânicos para desnivelar e inclinar uma das metades da casa, reduzindo em 30 cm a altura desse lado da estrutura juntos às fundações e, assim fazendo, ampliou o ângulo de abertura do corte.

Uma das montagens fotográficas que Matta-Clark construiu em 1974, a partir do registro dessa intervenção, apresenta imagens em perspectiva de um ambiente do térreo, a escada, um quarto no piso superior e o sótão, que compõem, juntos um corte da casa.

Figura 23. Montagem fotográfica de “Splitting”, Gordon Matta-Clark, 1974.

Fonte: <<http://correspondance.tumblr.com/post/117765472561/by-gordon-matta-clark-splitting-1974-black>> (Acesso em 03/11/2016).

Matta-Clark posicionou sua câmera fotográfica em um tripé, no centro e a meia-altura de cada um dos ambientes, para construir imagens que, justapostas, viessem a construir um único corte perspectivado da casa (Figura 23). O lugar específico e concreto da câmera – ou do observador monocular no caso do desenho – fixo no espaço, define um ponto de fuga central, que estrutura a imagem em perspectiva. Já a construção do corte em senso estrito, sem nenhuma distorção de perspectiva, como elevação ou projeção ortogonal em verdadeira grandeza, pressupõe uma posição geométrica abstrata no espaço que, justamente, não corresponde a nenhum lugar concreto ocupado por um corpo sensível, observador ou câmera.

A analogia entre quem desenha ou lê um desenho em corte de uma arquitetura e um cinegrafista que desloca sua câmera em “*travelling*” também em um “plano de corte”, valendo-se de uma grua ou de um trilho, pode ser didática para a compreensão do movimento visual necessário para se percorrer um desenho ou mesmo um objeto construído, procurando construí-lo graficamente, modelá-lo ou compreendê-lo. Contudo, há que se reconhecer que, se por um lado esse exemplo cinematográfico esclarece a noção de um plano de corte no qual se constrói uma imagem, por outro lado, a condição corpórea de alguém que filma com sua câmera sobre uma grua ou trilho fundamenta, mais propriamente, a compreensão da perspectiva e não da projeção ortogonal do corte como elevação interna.

Como se vê, a ação poética do “*Splitting*” de Matta-Clark e suas representações fotográficas e videográficas atualizaram, na época, o imaginário do corte, como desejo e ação de “ver dentro” e, desde então, seguem atualizando a questão da profundidade espacial – dentre outras questões técnicas e artística derivadas também pertinentes –, o que estimula revisões contínuas da natureza específica do desenho em corte em arquitetura.

Dritti disegni

Muito embora o conceito de corte fundamente o desenho de arquitetura em planta, ao menos desde fins do terceiro milênio, como atestam os registros sumérios, e esse conceito defina a planta como delineamento, gerado a partir de um plano de corte horizontal, paralelo ao piso interno, icnografia (ἰχνογραφία) que “*descreve as formas das áreas no solo*” (Polião, 1999, p.54), a caracterização do corte como um dos desenhos básicos da representação arquitetônica é bastante recente.

Figura 24. Desenho em perspectiva que evidencia o conceito de planta como corte horizontal. Baldassare Peruzzi, estudo de Bramante para a Basílica de São Pedro, Roma, 1506.

Fonte: <<http://www.stpetersbasilica.info/Plans/Baldassarre%20Peruzzi-prospective.jpg>> (Acesso em 04/11/2016)

Tudo indica que a imagem da arquitetura em corte se consolidou apenas na Itália do século XVI, mais precisamente a partir da Carta de Rafael Sanzio e Baldassare Castiglione ao Papa Leão X, em 1519 (Souza, 2006).

O persistente problema da representação da profundidade do espaço não se coloca, propriamente, para o desenho em planta, que toma como base a marca da planta dos pés, *icnos* (ἵχνος), no chão. A referência espacial dos desenhos em planta é sempre o chão – ou sua replicação como piso interno –, e os planos de corte que definem as plantas não costumam estar muito distantes dessas referências, geralmente em torno de 1,5m. Correspondendo, em geral, ao que Rafael denominou como “*desenho da fundação de todo o edificio, quando ele já está no nível do terreno [...]*”, as plantas promovem, frequentemente, reduções de profundidade para se concentrarem em um plano específico de interesse: “*Esse espaço, embora possa ter desníveis, é preciso reduzi-lo ao plano [...]*” (Souza, 2006, XVIII, p.137) (Figura 24).

Quando os desenhos em planta atuais se afastam do solo, as cotas de nível levam consigo a referência permanente do plano do chão. No desenho em planta contemporâneo, elementos que estejam posicionados fora do plano de corte horizontal – mas não muito distantes, como beirais de telhados, por exemplo – são graficamente diferenciados por linhas tracejadas que definem suas projeções. Eventuais diferenças de nível mais profundas, como as de um átrio entre pisos internos de um edifício com vários pavimentos, por exemplo, costumam ser indicados pelas plantas como um simples e enigmático “vazio”, sem maiores detalhes.

Os desenhos em elevação são ainda mais rasos, nesse sentido. As elevações costumam se restringir ao delineamento dos elementos dispostos nas superfícies dos planos que definem o objeto arquitetônico, sem adentrar questões referentes à profundidade espacial. Uma exceção deve ser feita à solução egípcia, apontada por Kostof (1986) como sequência de elevações, tomando como exemplo desenho referente ao Palácio de Amarna.

Tal superficialidade intencional avessa à perspectiva é enunciada da seguinte maneira por Rafael Sanzio quanto aos desenhos de linhas retas (*dritti disegni*), ortografias (ορθογραφία):

Não se deve diminuir na extremidade do edifício, mesmo sendo redondo, ou mesmo quadrado, para mostrar dois lados, como fazem alguns, diminuindo o lado que se afasta mais do olho [...] o que é o sistema da perspectiva e pertence ao pintor, não ao arquiteto [...] Mas ao desenho do arquiteto pertencem as medidas tiradas sempre com linhas paralelas em todos os lados. (Souza, 2006, XX, p.140)²⁴.

Resta então aos desenhos em corte lidarem com o que o João Cabral de Melo Neto (2006) expôs neste trecho das “Formas do Nu”:

*[...] O homem é o animal mais vestido e calçado.
Primeiro, a pano e feltro se isola do ar abraço.
Depois, a pedra e cal, de paredes trajado,
se defende do abismo horizontal do espaço.*

É a vertigem desse abismo horizontal que faz com que persistam os problemas em torno do terceiro desenho, último dos três mencionados por Vitruvius no Capítulo II do Livro I de seu “Da Arquitetura” e o mais enigmático dentre eles: a *scaenografia* (σκηνογραφία).

Para tanto, vale retomar as considerações que o próprio Vitruvius (1999, p.55) formula para fechar suas considerações tecnológicas sobre as disposições ou *ideai* (ιδεαι) da arquitetura:

²⁴ Souza (2006, p.140) traduz o termo “*dritti disegni*” como corte, mas nos parece ser literalmente a ortografias que Rafael se refere.

Essas coisas nascem da reflexão e da invenção. Reflexão é o estudo pleno de aplicação, diligência e atenção do que foi proposto fazer, realizado com voluptuosidade. Invenção é a resolução de questões obscuras e a descoberta com ágil vigor da explicação de uma coisa nova.

Cabe, então, seguir por essa vereda inventiva, formulando uma hipótese sobre esse desenho da *scaenografia*.

Frequentemente interpretada como perspectiva pela ênfase na concorrência de “*todas as suas linhas para o ponto central de uma circunferência*” (Polião, 1999, p.55), a *scaenografia* mencionada por Vitrúvio tem como base gráfica um plano de corte que, no âmbito da perspectiva se denomina “quadro”, e que, na construção da ortografia, coincide com o próprio plano do desenho, como o lugar onde todas as medidas estão em “verdadeira grandeza”, ainda que certas linhas mais finas representem elementos recuados em profundidade.

Logo, esse quadro/corte pode enquadrar e possibilitar a construção de dois desenhos distintos:

- Uma perspectiva com um ou mais pontos de fuga;
- Uma elevação interna, ortografia, como se entende um corte no sentido contemporâneo, que se vale de linhas gradualmente mais finas para indicar elementos posicionados mais distantes do quadro: “*a parede interna com seus ornamentos*”, conforme Rafael Sanzio (Souza, 2006, p.238).

A ambiguidade dessa condição pode ser percebida em dois desenhos de Baldassare Peruzzi, sendo o primeiro um croquis em corte (Figura 25), que apresenta uma perspectiva interna da Basílica de São Pedro (1505), e o segundo um corte pleno do Panteão (Figura 26), que apresenta o interior como elevação estrita em *ortografia*.

Figura 25. Detalhe de desenho em corte com perspectiva, São Pedro em Roma. Baldassare Peruzzi, 1505.
Fonte: Sainz, 2005, p.216.

Figura 26. Desenho em corte longitudinal do Panteão. Baldassare Peruzzi, c.1530.
Fonte: <http://etsavega.net/dibex/imatges/Peruzzi_Panteon.jpg> (Acesso em 04/11/2016).

Cena

A carta de Rafael Sanzio e Baldassare Castiglione fez um esforço considerável para diferenciar os “*dritti disegni*” da “*pariete di dentro*” do que se entende como a perspectiva dos pintores – como a praticada por Giotto desde fins do século XIII –, pretendendo com isso caracterizar o desenho dos arquitetos como ortografias, em senso rigoroso.

Sendo assim, parece claro que a concepção de corte formulada por Rafael não se confunde com a *scaenografia* mencionada por Vitruvius. Trata-se de um desenho novo.

O parágrafo XXII, acrescentado no que se conhece como a “versão de Munique” da carta a Leão X, ao somar um quarto desenho em perspectiva à tríade planta, elevação e corte, reforça essa distinção, revisando, contudo, a restrição inicial quanto à perspectiva não ser um recurso de arquitetos:

[...] embora este método de desenho em perspectiva seja próprio do pintor, contudo é conveniente ao arquiteto também. Pois como ao pintor convém ter conhecimento da arquitetura para saber fazer os ornamentos bem medidos e com sua proporção, assim para o arquiteto é necessário o conhecimento da perspectiva uma vez que através deste exercício imagina melhor todo o edifício com seus ornamentos. (Souza, 2006, p.143).

Três aspectos fundamentam uma reavaliação da natureza e do potencial da *scaenografia* como um desenho que, com base em um plano de corte ou quadro, primeiro construiu perspectivas para depois construir ortografias, e estas perspectivas foram inicialmente externas, para depois, serem internas.

O primeiro desses aspectos é a iconografia romana de afrescos como *vedute*, ou vistas abertas para o exterior, com paisagens arquitetônicas imaginárias, recortadas como se fossem janelas ou trechos transparentes nas paredes de um ambiente, o que possibilitava dilatar o espaço dos ambientes internos, estendendo-os em conexão com esses outros lugares adjacentes dispostos em perspectiva. Essa decoração parietal comparece em Pompéia, na Vila Vettii, em Boscoreale, na Vila Fannio Sinistore (Figura 27) e também no Domus Augusti, em Roma, como solução pictórica característica da arte romana no séc. I d.C., certamente conhecida por Vitruvius.

Figura 27. Vedute da Vila Fannio Sinistore, Boscoreale, Pompéia, séc. I d.C.
Fonte: <<http://ipat2015caridafrancesco.blogspot.com.br/>> (Acesso em 03/11/2016)

O segundo aspecto, é a etimologia do termo *scaenografia* e, mais precisamente, das acepções de seu prefixo *skene* (σκηνη), que Bailly (1933) traduz, tanto como cobertura arquitetônica – baldaquino, cabana, tenda, barraca, casa, templo –, quanto como cena, propriamente, cenário ou prosaênio. Conforme Lewis & Short (1879), há que se considerar ainda a variação *skiagrafia* (σκιαγραφια) que, conforme Bailly (1933), pode se referir a desenho em perspectiva e/ou à solução gráfica de luz e sombra.

O terceiro aspecto, é a característica de *veduta* que a pintura parietal em perspectiva preserva no século XIII e XVI, conferindo à perspectiva de arquiteturas um quadro “em corte”, como plano de partida para a construção da profundidade, como fez Giotto na Capela Bardi di Vernio, em Santa Croce, Florença (Figura 28).

Figura 28. Afresco do Ciclo da Vida de S.Francisco, Capela Bardi, Santa Croce, Florença.

Fonte: <http://www.artble.com/artists/giotto_di_bondone/paintings/bardi_chapel_frescoes> (Acesso em 03/11/2016)

A partir de tais colocações, é possível examinar e reposicionar a *scaenografia* como uma estrutura gráfica, um esquema de representação que se vale da analogia com o esqueleto arquitetônico cênico, e que, portanto, como cenário, poderia sustentar variadas cenas interiores, desenhadas em ortografia ou em perspectiva; com linhas apenas ou com recursos de luz e sombra. Essas raízes cenográficas sobrevivem nos desenhos em corte de arquitetura, animados, isto é, nos desenhos que incorporam perfis e figuras humanas em escala, sugerindo usos e ocupações dos espaços internos ou, em outras palavras, “humanizando” a representação geométrica do corte.

A ênfase ou o interesse da *scaenografia* não parece ser o quadro ou o plano de corte, mas sim a sugestão de profundidade da cena. Esse vínculo preferencial com a profundidade, teria fundamentado ao longo da história prioritariamente as experimentações gráficas em perspectiva, primeiramente como “desejo de ver”, como nos desenhos do caderno de Villard de Honnecourt para depois, gradualmente, consolidar-se como “modo geométrico de construir a visão”, como em Giotto e Perugino.

No século XV, a moldura do corte se faz mais evidente – mas sua presença é seguramente anterior – e, muito embora esteja visível, o corte arquitetônico não constituía então o elemento preponderante na cena (Figuras 29 e 30).

Figura 29. Políptico da Misericórdia, Piero Della Francesca, Sansepolcro, 1445-62.
Fonte: < <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10642> > (Acesso em 03/11/2016)

Figura 30. Políptico de albani Torlonia, Roma, Pietro Perugino, c.1490.

Fonte: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/e7/Pietro_Perugino_-_Polyptych_Al bani_Torlonia_-_WGA17302.jpg/860px-Pietro_Perugino_-_Polyptych_Al bani_Torlonia_-_WGA17302.jpg > (Acesso em 03/11/2016)

Esse desejo de ver em profundidade já é evidente nas representações de arquiteturas em perspectiva nos vasos gregos, ao menos desde o século IV a.C. No mundo romano, esse desejo se atualiza nos enquadramentos das *vedute* das Vilas contemporâneas a Vitrúvio e seguirá buscando formas gráficas no mundo medieval.

Como sugeriu Roland Bechmann (2001, p.49):

Frente à ausência de regras e convenções reconhecidas, tais como as que hoje regem o funcionamento da geometria descritiva, o desenho geométrico e a perspectiva, e que permitem definir as verdadeiras dimensões e as diferentes faces das distintas formas geométricas, o desenhista do século XIII devia inventar formas de representação que correspondesse à sua lógica pessoal. (Tradução do autor).

É nesse contexto assistemático que a atividade de desenho exploratório de Villard de Honnecourt investiga desenhos em corte, no verso do Folio 17 (Folio 34), de seu caderno. Tais desenhos estão entre os mais antigos registros de seções em corte propriamente, datados entre 1225 e 1235 (Figura 31). Esses seus estudos gráficos não se dedicam à sugestão de profundidade, mas sim ao posicionamento técnico no plano de corte dos elementos estruturais de madeira, pretendendo expor com clareza aspectos materiais e construtivos da carpintaria de telhados. É a concentração no plano, onde se constrói um encadeamento lógico de peças de um sistema estrutural, que caracteriza a conformação do corte pleno.

Desde então, se reconhece o interesse na investigação e na proposição projetual da estrutura como um enfoque definidor do caráter prioritário da representação em corte. Tal característica conferiu ao desenho em corte um nítido protagonismo no imaginário da arquitetura moderna, na medida em que a estrutura se afirmou como arquitetura e vice-versa, o que é visível nos desenhos de Le Corbusier e Vilanova Artigas, dentre inúmeros outros exemplos.

O texto que acompanha os desenhos em corte diz (De Quiroga, 2001):

*Aqui se pode ver um bom e leve telhado para cobrir uma capela abobadada;
Mas se o que quereis é um bom e leve teto abobadado com vigas, fiai-vos por este;
Eis aqui a carpintaria (armadura) de um sólido beiral.* (Tradução do autor).

A estrutura também se apresentou como um tema fundamental a Sanzio e Castiglione na documentação das ruínas de Roma. *Grosso modo*, as ruínas podem ser entendidas como corpos rompidos, nos quais as intempéries e/ou as ações humanas promoveram deformações e desconstruções ao longo do tempo, em maior ou menor grau. Revelam-se, nas ruínas, as espessuras dos elementos arquitetônicos, os materiais, as argamassas, as especificidades da constituição mesmo da matéria, como qualidades distintas e íntimas das pedras, das madeiras e dos metais (Figura 32).

Desfeita a trama construtiva original, desfazem-se os vínculos, deslocam-se as partes e a sustentação material dos espaços interiores da arquitetura se abre à análise. A desintegração, como ruína, traz vestígios de técnicas construtivas de outros tempos, promove reflexões comparativas, analogias, faz imaginar integridades ausentes, estimula o devaneio projetual de recomposições possíveis.

Figura 31. Folio 34 do Caderno de Villard de Honnecourt..

Fonte: <<http://medieval.mrugala.net/Architecture/Villard%20de%20Honnecourt/Folio%2034%20-%20Modeles%20de%20charpente%20-%20Lanterne%20sourde.jpg>> (Acesso em 03/11/2016)

O vínculo histórico entre o estudo das ruínas de Roma e a consolidação do desenho em corte, evidencia o potencial histórico desse desenho na investigação analítica e sintética-propositiva dos interstícios, dos entremeios, dos interiores, das espessuras dos elementos construtivos que possibilitam tectônicas, suas disposições espaciais e as interações capazes de sustentar os desenvolvimentos verticais da arquitetura.

Figura 32. Veduta em corte do Panteão, Roma, Nicolas Beatrizet, 1553.

Fonte: < <http://www.artnet.com/artists/nicolas-beatrizet/veduta-della-sezione-del-pantheon-gA5ayieRZplQisacXRp4lw2> > (Acesso em 04/11/2016)

Conjugando o interesse pela interioridade e pelas estruturas, para além da arquitetura, o desenho em corte pleno ou perspectivado encontrou um amplo campo experimental na representação do mundo natural a partir da renascença. Multiplicaram-se e ressignificaram-se, assim, em cadernos vários, como os de Leonardo, a ampliação do potencial da *scaenografia*. Os cortes se fizeram presente em inúmeros estudos gráficos, que conduziram o desejo de ver ao interior dos corpos vivos e mortos, delineando imagens interessadas nas formas e nos mistérios da vida. Produziu-se, desde então, uma vasta iconografia dedicada tanto ao que constitui os corpos – suas matérias e suas estruturas –, como aos espaços internos, suas profundidades e vertigens microscópicas.

A partir dos desenhos, os cortes se desdobraram nos modelos tridimensionais, como as maquetes articuladas, feitas em madeira, para os projetos de Antonio da Sangallo e Michelangelo para São Pedro em Roma. A escala, abertura e articulação desses modelos parece atender ao desejo de apreensão dinâmica e total dos objetos, no sentido visual e tátil, do todo para as partes e vice-versa, tornando possível ver, tocar e habitar imaginariamente tanto o fora como o dentro, em um percurso contínuo que agregaria as experiências complementares do exterior e do interior em uma unidade coesa e íntegra.

O corte tornava-se assim metáfora moderna do processo de conhecimento do mundo.

Imaginária

A iconografia dos cortes perspectivados apresenta diversas possibilidades experimentais formadas no campo de convergência histórico que aproximou a longa tradição de experimentação de soluções para a representação da profundidade e a tectônica, entendida como a técnica construtiva aliada à estética, concentrada na compreensão e proposição de soluções estruturais.

Nesse campo de ensaios gráficos, o estudo dos cortes deve considerar os trabalhos referenciais de Charles de Wailly (1776), Étienne-Louis Boulée (1784), François Garas (1896), Raoul Brandon (1923), Otto Wagner (1906), Gordon Cullen (1950), Astra Zarina (1956), Paul Rudolph (1958), Frans Hooykaas (1964), David Bité (1964), Hermann Huber (1965), Paolo Soleri (1965), Steve Oles (1967), Helmut Jacoby (1962).

Entre nós, esse estudo deve considerar o acervo de projetos de arquitetura do Setor de Materiais Iconográficos da Biblioteca da FAUUSP para que se possa, a partir de originais, investigar um percurso gráfico dos cortes desde os desenhos do escritório Ramos de Azevedo, passando por Osvaldo Bratke, Lina Bardi até Marcos Acayaba, por exemplo.

Processos

“Não há nada mais livre do que a imaginação humana e, embora não possa exceder ao arquivo original de ideias fornecidas pelos sentidos internos e externos, ela possui o poder ilimitado de misturar, compor, separar e dividir essas ideias em todas as variedades da ficção e da visão imaginativa.”

(Hume, 2009, p.96)

Formar ideias

É comum atribuir ao desenho o papel de traduzir ideias delineando-as no papel. Em contraposição, é bem menos comum caracterizar o desenho como atividade capaz de *“formar uma ideia ou idear”*, como definiu o clérigo Rafael Bluteau, no início do século XVIII, em seu “Vocabulário Portuguez e Latino” (2002).

Nas origens da língua portuguesa, Bluteau evidencia que o desenhar – como ação formativa concreta e sensível – tem tamanho poder semântico que, por comparação, se lança a nomear, também, a ação intelectual do pensamento imaginativo, de modo que é possível, por analogia ao exercício gráfico, “desenhar no pensamento”.

A apropriação do desenhar como figura de linguagem para designar a imaginação expõe o que Vilanova Artigas designou como *“o conflito que a palavra carrega dentro de si mesma”* (Artigas, 1986, p.46), entre o sensível e o inteligível.

A inversão promovida por tal acepção sobre o senso comum é de grande relevância filosófica na compreensão da natureza do desenho, como recurso ativo para a construção de conhecimento.

O desenho é ação poética e processo formativo de ideias. Desenha-se para formar ideias e não, propriamente, o contrário.

Desenhando, Galileu Galilei pôde compreender a lua e construir ideias e constituir ciência a seu respeito. Desenhando, Leonardo da Vinci construiu ideias sobre o corpo humano e seu funcionamento. Desenhando, botânicos, zoólogos e geógrafos construíram imagens, ideias e ciência sobre animais, flores, frutos, sementes, rios, litorais, ilhas e tantos outros fenômenos do Mundo.

Desenhando com luz, passamos a fotografar, a filmar e a conceber inúmeros outros desenhos industriais – como campo de projeto e produção – e desenhos eletrônicos como técnicas tão variadas – radiografia, tomografia, etc –, mas, todas, vinculadas à mesma raiz da graphè grega.

“Desenho é a ideia que o pintor forma para representar alguma imagem” (Bluteau, 1712 apud Artigas, 1986).

Afinal, a fantasia é fonte inesgotável de imagens e essas se apresentam a todos nós mesmo quando estamos com os olhos fechados. Sabemos, portanto, que nem todas as imagens são igualmente visíveis. Há imagens que imaginamos e outras que vemos com os olhos abertos. Daí o sentido metafórico de afirmarmos que vemos o que imaginamos.

Conceber imagens cabe, conforme a tradição grega, à fantasia ou, em suma, à luz.

Já a concepção de ideias exige uma operação adicional, volitiva, ativa e intencional: o desenhar.

O “Caderno dos Riscos Originais” de Vilanova Artigas para o edifício da Faculdade de Arquitetura na Cidade Universitária (Albuquerque, 1998) prova que a representação das imagens que o arquiteto supostamente teria no pensamento não corresponde à transposição de formas já sabidas ou ideias prontas para o papel.

O caderno é um campo experimental onde o desenhar produz conhecimento original, forma ideias e as apresenta pela primeira vez aos olhos do arquiteto e de todos nós. Em sentido estrito, no universo projetual moderno, não há propriamente representação, visto que tudo é (ou pretende ser) novidade no mundo.

Metodologicamente, portanto, para se conhecer melhor as dinâmicas do representar, há que se ampliar o enfoque sobre as formas das representações, para além da investigação da gênese das imagens, de um lado, e dos resultados plásticos ou sensíveis dos processos, de outro lado, incluindo e valorizando as características específicas das ações representativas em sua natureza ensaística, experimental, aproximativa. Desloca-se o foco da atenção da tecnologia do representar para o processo existencial e simbólico que o sustenta e lhe confere sentido.

Posto de outro modo, mais do que estudar as representações “em si”, interessa conhecer os recursos culturais e o imaginário do representar “para si”, individualmente, e “para o outro”, social e culturalmente.

Com sua “Filosofia do Não”, Bachelard (1978) reconhecia nas ciências contemporâneas uma necessidade especulativa, imaginativa, que teria como ponto de partida o que tradicionalmente se julgou ser um encerramento da experiência científica tradicional: seu fracasso. As experiências positivas, assertivas, teriam dado o tom da ciência até o século XIX, mas, no século XX, as especulações “negativas” é que teriam pautado a Ciência.

Há aí uma razão de novidade metodológica que teremos de expor; as relações entre a teoria e a experiência são tão estreitas que nenhum método, seja experimental, seja racional, não está seguro de manter seu valor. Pode-se mesmo ir mais longe: um método excelente acaba por perder sua fecundidade se não se renova seu objeto. (Bachelard, 1978, p.17).

O enfoque de Bachelard é crítico – a uma ciência posta em xeque entre o racionalismo e o realismo – e tem propósitos metodológicos, em prol de uma ciência revigorada pelo imaginário. A Ciência visa, sobretudo, a assimilação dos espíritos entre si. Sozinhos frente à Natureza nossa subjetividade explicaria tudo:

Perante o real mais complexo, se estivéssemos abandonados a nós mesmos, é do lado do pitoresco, do poder evocador que procuraríamos o conhecimento: o mundo seria nossa representação. Ao contrário, se estivéssemos abandonados inteiramente à sociedade, é do lado do geral, do útil, do convencionado, que procuraríamos o conhecimento: o mundo seria nossa convenção. De fato, a verdade científica é uma predição, ou melhor, uma pregação. Convocamos os espíritos à convergência, anunciando a nova científica, transmitindo de uma só vez um pensamento e uma experiência, ligando o pensamento à experiência numa verificação: o mundo científico é, pois, nossa verificação. Acima do sujeito, além do objeto imeditado, a ciência moderna se funda sobre o projeto. No pensamento científico, a meditação do objeto pelo sujeito toma sempre a forma de projeto [...] A ciência suscita um mundo, não mais por um impulso mágico, imanente à realidade, mas antes por um impulso racional, imanente ao espírito. Após ter formado, nos primeiros esforços do espírito científico, uma razão à imagem do mundo, a atividade espiritual da ciência moderna dedica-se a construir um mundo à imagem da razão. (Bachelard, 1978, p.19).

No início dos anos 1940, Bachelard entende ser necessária a proposição de uma revisão crítica que, em favor de um novo espírito científico para a segunda metade do século XX em diante, atente aos procedimentos representativos, à dúvida sistemática como sua condutora metodológica, à sua natureza metafórica e às características simbólicas da construção do conhecimento científico como uma meta-ciência, uma ciência mais próxima da filosofia da ciência:

É o momento em que proporemos uma espécie de pedagogia da ambiguidade para dar ao espírito científico a flexibilidade necessária à compreensão das novas doutrinas... Conviria pois fundar uma ontologia do complementar menos asperamente dialética que a metafísica do contraditório. (p.21).

Tal proposição é uma das bases bachelardianas a fundamentar os estudos conduzidos por Gilbert Durando sobre o imaginário e poderia ser nomeada, com alguma liberdade, como “ciência imaginista”, se tomarmos por analogia as afinidades com a renovação crítica proposta por Asger Jorn em contraposição à orientação funcionalista de Max Bill para a Escola de Ulm, que se pretendia única herdeira da Bauhaus. Como reação ao pensamento predominante então na Escola de Ulm, Jorn propõe, em 1953, um “Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista”.

Essa proposição de vanguarda, reformadora e multifacetada, questionava, dentre outros aspectos, as pedagogias reprodutoras mais afeitas a pré-determinar modos corretos e maneirismos do que a atividade verdadeiramente experimental. Uma nova metodologia das artes deveria ser concebida sob a forma de uma “dialética experimental”, ao combinar uma atitude dialética com uma atitude experimental que reabilitasse a pintura, o desenho, a imagem, a dimensão simbólica do fazer. Ao invés de racionalismo, existencialismo; ao invés de funcionalismo, o sensorialismo poético; ao invés de necessidade, interesse, vontade e desejo; ao invés da forma ideal, a concepção dinâmica da forma em construção; ao invés de doutrinas e dogmas, o diálogo e o confronto entre ideias (Jorn, 2001).

O experimental aqui é formativo e auto-transformador, é *páthos* em seu “valor positivo, fértil [...] essa “vulnerabilidade”, essa eventual dor que Hegel havia nomeado “privilégio” e (que) Nietzsche nomeia “fonte original”” (Didi-Huberman, 2016).

Desde o início dos anos 1930, André Leroi-Gourhan dedicava-se à compreensão da tecnologia em uma perspectiva antropológica a partir dos gestos humanos e dos “*meios elementares de ação sobre a matéria*” (1971), a saber: as percussões – aplicação, direção, forma, índices –; o fogo, sua aquisição, manutenção e consumo; a água e seus efeitos físicos, dinâmicos e químicos; o ar, sopradores e foles; a força motriz e sua transmissão, envolvendo a amplificação do peso, alavanca, balanço e contrapeso, movimentos circulares e conservação da força.

A técnica (τεχνη), como conjunto das interações ativas do desejo humano com o espaço, o tempo e os materiais, se desenvolve em um campo abrangente, no qual o simbólico e o imaginário fundamentam vários outros sentidos, inclusive os objetivos e pragmáticos.

Entre meados dos anos 1930 e fins dos anos 1940, Gaston Bachelard defendeu essa fundamentação no reconhecimento das poéticas engendradas na interação do homem com os quatro elementos fundamentais – a terra, o fogo, a água e o ar – constituindo domínios específicos do devaneio: a terra e os devaneios do repouso e da vontade (1946, 1948); a psicanálise do fogo (1938); a água e os sonhos, a imaginação da matéria (1941); o ar e sonhos, a imaginação do movimento (2001)²⁵.

O imaginário desses devaneios sobre a matéria, que leva os materiais a ultrapassarem a realidade física de suas existências em direção a uma realidade desejada, são, para Bachelard, evidências da precedência e do protagonismo da imaginação sobre a percepção, ou seja, tais imagens reafirmariam que o devaneio imaginativo sobre a matéria, ao contrário do senso comum e da filosofia empírica, funda e orienta a percepção das mesmas.

A partir de Bachelard e Leroi-Gourhan ressignifica-se a técnica como um fazer que constitui um saber fazer, gerado e orientado primordialmente pela imaginação, logo pelo desejo de transformação da matéria, antes mesmo da necessidade ou do pragmatismo utilitário.

Tal reposicionamento filosófico implica em alterações também na compreensão da tecnologia, a partir de suas transformações históricas do universo mítico das culturas tradicionais às tradições descritivas de soluções bem sucedidas no mundo antigo (Katinsky, 1999), da tecnologia moderna como “*ciência das forças produtivas*” (Haudricourt apud Gama, 1986, p.17) às revisões críticas promovidas ao longo do século XX, no sentido de uma filosofia do imaginário da interação dialética entre o homem e a matéria.

[...] a técnica é tão antiga quanto o homem, ou o homem começa quando começa a técnica. Mas a tecnologia tem história mais recente: pode-se talvez localizá-la na Grécia jônica (séc. VI a.C.)²⁶, onde recebeu seu nome, sendo portanto coetânea da ciência grega. A tecnologia moderna foi batizada, por inspiração grega, apenas no século XVIII. (Gama, 1986, p.31).

25 Originalmente publicado pela Editora José Corti em Paris em 1943.

26 Entende-se aqui que a tecnologia tem origens mais recuadas do que a “Grécia Jônica” e poderia, no mínimo, ser datada no 4º Milênio concomitantemente à possibilidade de registro gráfico de discursos sobre a técnica.

Afinal, como produção intelectual humana dedicada ao estudo dos procedimentos técnicos, pretendendo constituir um discurso (logos) ou uma “*teoria da técnica*” (Lalande, 1983, p.1106-1107), a tecnologia não poderia estar alheia à fundamentação e orientação essencialmente simbólica comum a toda “*construção especulativa do espírito*”. Invertida a relação entre percepção e imaginação, compreende-se que toda teoria (θεωρία) como observação/contemplação/exame atento ou modo de ver o mundo, parte do devaneio para constituir suas impressões sensoriais e representações. De maneira que, ao menos desde Kant, a tecnologia não pode se furtar a uma meta-tecnologia, isto é, à construção de uma rigorosa reflexão crítica sobre seus próprios fundamentos, procedimentos metodológicos, discursos e teorias.

Sob essa perspectiva, passa a interessar à tecnologia no âmbito das Artes, no geral, e da Arquitetura, em particular, o estudo não-tecnicista da técnica, isto é, o estudo da técnica que não se restringe aos determinismos nem aos limites da excelência operativa, e se abre em direção ao imaginário poético.

Como bem observou Julio Katinsky, ações “para além” da excelência técnica se revelam na linguagem comum quando qualificamos um profissional técnico que realiza um trabalho excepcional como artista.

Em sentido oposto, mas não menos qualificadas, há que se considerar as ações que subvertem a orientação positiva da técnica e a reorientam com outros propósitos “para quem” da técnica como, por exemplo: as apropriações leigas de bricolagem (Lévi-Strauss, 1962); as máquinas inúteis; a “*arte povera*”; as intervenções em sistemas mecânicos e digitais para a produção intencional de “erros”, “ruidos”, “curtos-circuitos”, “problemas”; as produções “toscas”, a cultura “*trash*”, os ensaios intencionalmente “mal feitos”, o culto da falha/“*fail*”, etc.

Se até então as dimensões simbólicas da técnica e da tecnologia poderiam não estar claras, essas inversões ou propósitos técnicos negativos, na contramão da eficiência e da precisão, não deixam margem para dúvidas.

Sendo assim, o campo ampliado da tecnologia da arquitetura e do urbanismo, que hoje se delineia como desdobramento de experiências e reflexões conduzidas desde meados da década de 1930, demanda atenção e investigações quanto:

- Ao imaginário referente aos processos de concepção, representação e comunicação de arquiteturas, cidades e objetos;
- Ao imaginário referente a materiais, ações poéticas/transformadoras, espaços/lugares, objetos, edifícios, espaços urbanos e natureza;
- Ao imaginário referente aos desejos, expectativas e anseios humanos na interação com objetos e ambientes construídos;
- À história da Tecnologia, como enfoque complementar à história da técnica, valendo-se dos fundamentos conceituais e metodológicos da Nova História, difundida pela Escola dos Annales.

Poéticas do espaço

*O que é, o que é:
que só tem lado de dentro;
está no interior de todas as coisas
e ao mesmo tempo não deixa absolutamente nada de fora;
pode conter a si mesmo infinitas vezes,
assim como pode conter tudo o que ainda não existe?*

A distorção no entendimento da natureza poética das atividades artísticas está nas raízes gregas da cultura ocidental. Platão a menciona no Banquete e explica que todos os artífices são poetas, e não porque se dedicam a escrever poesia ou fazer música, mas por promoverem a “passagem do não-ser ao ser”, movimento que é a própria poética: “*No entanto, sabes muito bem, não são conhecidos como poetas, mas são chamados de outros nomes*” (Platão, 2011, p.99), como carpinteiros, pedreiros, artesãos, artistas e arquitetos.

É possível supor que a ação que promove a passagem do não-ser ao ser deve ser, necessariamente, original, isto é, geratriz de algo absolutamente novo como matéria e forma, que surgiria “do nada”, como resultado da ação poética.

A partir de reflexões incitadas pela cena de Mia Couto do Avô Dito Mariano que – depois de tirada a fotografia: “... *ficara, sentado, sorrindo. Chamaram-no. Nada. Ele permanecia como que congelado, o mesmo sorriso no rosto fixo. Quando o foram buscar notaram que não respirava. O seu coração se suspendera em definitivo retrato.*” (Couto, 2003, p.57) – reafirma-se a condição poética como formativa porque é alternante, deformadora e metamorfoseadora.

O movimento que leva algo a “passar a ser” não parte, necessariamente, do nada. Pode partir – e parte muito frequentemente –, de uma condição dada. No caso, o Avô, que ao posar para a fotografia a transforma em algo outro, conferindo-lhe a passagem para ser uma outra coisa distinta.

O passar do não-ser ao ser é, portanto, uma transformação qualitativa que independe do grau zero da existência. Os *objets trouvés* dos surrealistas são exemplos da independência de tal condição para a ação poética que parte de uma coisa dada. Movendo e associando um velho selim e um guidão enferrujado de bicicleta Picasso promoveu a existência de sua “*cabeza de toro*”.

Logo, a poética como ação transformadora se aplica a tudo o que movemos de uma condição existencial a outra, de uma certa posição simbólica a outra, de um certo campo de sentidos a outro. O que, de certo modo, constitui uma *gonia*, um engendramento, a construção de uma existência nova e original. Como diz Alberto Caeiro:

“...
*Tenho o costume de andar pelas estradas
 Olhando para a direita e para a esquerda,
 E de, vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,
 E eu sei dar por isso muito bem...*”

Ao ser fotografado, Dito Mariano transformou-se em fotografia e assim passou de gente a imagem, de “não-ser morto” à condição de “ser morto perpetuamente sorridente”. A ação poética fotográfica conferiu-lhe um novo ser que é, em si, não-ser (visto que está morto), sendo o não-ser, anterior, paradoxalmente, toda a sua vida até aquele instante fatal.

A fotografia promove, desse modo, uma pós-existência “fotográfica” de algo que já não mais existe, em analogia, no transcurso do tempo. A imagem da coisa fotografada, no instante mesmo de sua formação, assume a dupla condição própria das representações, que a distende e acerca, que a torna semelhante e distinta.

Como imagem, é possível ser ainda o que já se deixou de ser, e também passar a ser o que nunca se foi. O Avô Dito Mariano continuou sendo, na fotografia, a imagem de algo que continuou distinguindo-se de si mesmo. Constitui-se, assim, a imaginação, não como um estado especial da psique humana, mais ou menos raros dentre outros, mas, como a própria existência humana, como, aliás, enfatizara Bachelard (2001, p.1), amparado em William Blake (Second Livre Prophétique, p. 143).

Sou da opinião que não se deverá desprezar aquele que olhar atentamente para as manchas da parede, para os carvões sobre a grelha, para as nuvens, ou para a correnteza da água, descobrindo, assim, coisas maravilhosas. O gênio do pintor há de se apossar de todas essas coisas para criar composições diversas: luta de homens e de animais, paisagens, monstros, demônios e outras coisas fantásticas. (Leonardo da Vinci).

Segundo Leonardo, não é nem a matéria, nem a forma, e nem mesmo a técnica, a condição imaginativa fundamental, mas sim o movimento transformador que concebe alterando e altera concebendo. Nele reside a capacidade humana de promover deslocamentos que poderão, estes sim, interferir na matéria, nas formas, por meio de técnicas. A sede desta capacidade de mover e instituir fantasias, Aristóteles identificou como desejo, o motor da alma (Da Alma).

As raízes poéticas da tecnologia reiteram então questões persistentes que ultrapassam a subjetividade do indivíduo e tornam-se inquietações éticas:

- O que nos move? Qual o desejo motor do desenvolvimento de nossas técnicas?
- Que fantasias - ou que luzes, que imagens - movem nossas reflexões tecnológicas?
- Que metamorfoses estamos interessados em promover?

Tais questões, primeiras, posicionam a discussão essencial da tecnologia no reconhecimento de seus propósitos, de suas motivações e metas.

Para que possam ser empreendidos os processos projetuais e de produção capazes de alterar certas condições atuais e promover um “ser” ainda ausente, há que se ter um desejo motor.

Ainda no Banquete, Platão discute este desejo (Eros), como fruto da penúria (Pênia) e dos recursos (Poros), força vital que, para se realizar plenamente, busca se unir à alma (Psiquê). Consumada, esta união gera o prazer. Interrompida, gera a busca incessante, o problema ou o projeto.

Como se viu, problema e projeto são sinônimos. São termos homônimos. Problema é um termo latino que preserva sua raiz grega com base no verbo *bállo*, lançar. Mesmo verbo que se apresenta no termo *parábola*, por exemplo. Projeto origina-se de uma tradução latina que substitui o verbo grego *bállo* original pelo verbo *jacere*, que também significa lançar e que derivou, em francês, em *jeter*: *projeter*.

Argan (2000), em sintonia com Jorn, defende que o motor do projeto é um ímpeto de ruptura, um “ir contra” as desigualdades, a injustiça, a violência e a opressão. A postura política de Argan enfatiza o enfrentamento das penúrias da realidade e da desumanização como motor para a ação projetual.

[...] contra a exploração do homem pelo homem; contra a mecanização da existência; contra a inércia do hábito e do costume; contra os tabus e as superstições; contra a agressão dos violentos; contra a adversidade das forças naturais; sobretudo projeta-se contra a resignação ao imprevisível, ao acaso, à desordem, aos golpes cegos dos acontecimentos, ao destino [...].

Em um espelhamento retórico direto – com menor incisão no enfrentamento das condições da realidade – compreende-se também que projetar é “ir a favor” da igualdade, da justiça, da liberdade. Em ambos os casos, o que está em pauta é a motivação política, estética, poética, ética, enfim, desta ação projetual.

Embora seja inquietante tentar identificar o momento mesmo da passagem do não-ser ao ser, tal investigação metafísica não se mostra muito proveitosa. Mantêm-se como um *acercamiento* infinito, progressivamente próximo e impreciso, sem chegar a transformar radicalmente os entendimentos sobre a natureza poética. É mais profícuo estudar o que promove tal transformação e, ainda mais consistente, estudar quais são estas ações e o que promovem, o que constroem como forma sensível.

O primeiro campo de estudos é mais propriamente antropológico, psicológico ou sociológico, voltado ao desejo, às motivações, necessidades e aspirações.

O segundo campo de estudos é material, construtivo, e diz respeito aos artifícios envolvidos nos processos formativos – representações – e às conformações plásticas propriamente ditas sejam estas imagens, objetos, textos ou outras formas artísticas.

Ambos convergem para um terreno propositivo da técnica, da estética, do projeto e da produção, da metodologia e da tecnologia, propriamente.

Tais ações “promovedoras” ou ações imaginativas, não são ocasionais, excepcionais, raríssimas, mas ao contrário, são tão propriamente humanas e existenciais, que não se destacam do cotidiano contínuo da vida, sendo recorrentes, prosaicas, comuns a todos.

O ato construtivo, em sentido amplo, e em sua expressão arquitetônica primeira e essencial, que é a Casa, são as atividades “imaginativas” fundamentais que identificam, marcam e distinguem a própria natureza humana. Ali, onde em algum momento houve existência humana – em uma abordagem arqueológica –, haverá casas e seus objetos. Toda a humanidade se reconhece neste movimento inquietante que é a imaginação fantasiosa a transformar, ininterruptamente, a condição pré-existente para instituir casas.

Contudo, a ação construtiva, como fim em si mesma, não é ainda o diferencial humano. O que, de fato, caracteriza a humanidade é a capacidade de antecipar tais ações representando-as, e voltar-se reflexivamente sobre tais ações e revê-las – e o sentido de *rêverie* não é impróprio aqui –, observando-as, comparando-as e reinterpretando-as criticamente em outras ações e representações simbólicas.

Essa capacidade crítica sobre a própria fantasia – como *logos*, teoria ou filosofia; mas também como devaneio e sonho – é motor de novos imaginários e ações transformadoras, e é isto o que, de fato, caracteriza a humanidade individual e coletivamente. A apropriação onírica e a metamorfose são marcas do homem. E tais ações se dão em dois sentidos absolutamente integrados: um primeiro físico, material, sensível, e um segundo intelectual, reflexivo, abstrato. Um constitui todo o conjunto de formas sensíveis, o outro as dimensões intelectuais, abstratas. Não é possível isolar um do outro. Não há produção que não envolva reflexão, e toda reflexão sobre os objetos técnicos ou artísticos será, inevitavelmente, simbólica.

A *pólis* é fruto da convergência e do conflito entre poéticas – sistemas de ações e sistemas de objetos (Milton Santos) – na transformação de uma natureza primeira. A partir da *pólis*, os homens tornaram-se seres urbanos e, desde então, seguem imaginando tudo: a si mesmos, aos outros, à natureza, às cidades, etc. O mundo antrópico urbano conforma uma poética característica na história da humanidade. Reconhece-se, desde então, uma coesão coletiva cidadina que forma desejos, recursos, técnicas, formas artísticas e imaginários.

Hoje, nada está fora desta dimensão urbana. Mesmo os espaços selvagens, os grandes desertos, os picos mais elevados e os oceanos mais profundos, só passam mesmo a existir na medida em que se relacionam com cidades e populações de um mundo globalmente urbanizado. O próprio espaço sideral e o microcosmos podem ser postos neste prisma urbano. Um universo de sub-partículas atômicas, o mundo intra-celular, a lua, marte, e tantos outros corpos celestes tornaram-se visíveis, passaram a fazer parte do campo do conhecimento a partir das cidades e se posicionam, em certa medida, em uma extensão ampliada, real e imaginária, de todos os ambientes urbanos. São lugares, nos quais o homem amplia (mesmo que sejam espaços minúsculos) seu habitar.

O processo que se iniciou em meados do século XVII constituiu “o mais interdisciplinar dos objetos concretos” (Santos & Souza, 1986, p.1). Como formulou Milton Santos (Santos, 2002, p.33-34): “... *o espaço é a matéria trabalhada por excelência: a mais representativa das objetivações da sociedade, pois acumula, no decurso do tempo, as marcas das práxis acumuladas... é uma reunião de sombras ou, quando muito, um encontro de símbolos.*”

Definições de espaço são problemáticas, mas, imprescindíveis, como, aliás, bem colocou o próprio Milton Santos (2007, p.69). Os motivos, para tanto, tocam também na natureza das representações: todas são parciais, precárias e imprecisas. Por outro lado, contudo, estas representações-definições são, ainda assim (e talvez por isto), ampliadoras da compreensão do real. Há que se considerar, ainda, que são problemáticas, justamente por definirem – colocarem um fim, ao pé da letra –, no sentido de delinearem limites. O que é particularmente complicado em se tratando do espaço.

Entretanto, o reconhecimento da necessidade de revisões nas definições de espaço alimenta a busca por um aperfeiçoamento de definições inadequadas, que são referenciais, são balizas necessárias para posicionarem o termo, incluindo certos aspectos e excluindo outros, o que se torna especialmente significativo no caso do espaço.

O primeiro referencial clássico para definir o espaço – no sentido de encerrá-lo, restringi-lo e reconhecê-lo (até por oposição) – é a noção de lugar, ou o *topos* aristotélico. O lugar é um recorte sensível e limitado no contínuo fluido homogêneo desta entidade abstrata denominada espaço. O conceito de espaço (como ideia) seria gerado a partir do movimento e da vivência corporal de lugares e coisas construídas. E não o contrário.

A materialidade e a presença física de objetos fundamentariam a percepção sensorial do lugar, por uma topologia de posições, por uma apreensão de possibilidades e impossibilidades, bloqueios e passagens. O corpo conhece lugares e dessa experiência direta dos *topoi* e do raciocínio comparativo entre suas singularidades conformar-se-ia a noção de *chora*, que é abstrata e operativa, conceitual e sintética.

Mas como, a partir desta experiência positiva se apreenderia o negativo das particularidades dos lugares, o substrato ou receptáculo universal que abriga todos os *topoi* e não se confunde com nenhum deles?

A apreensão do espaço - *Chôra* - que:

[...] enseja lugar para tudo o que nasce e em si mesmo não é apreendido pelos sentidos, mas apenas por uma espécie de raciocínio bastardo... É o que contemplamos como em sonhos, quando dizemos que tudo o que existe deve necessariamente estar nalgum lugar e ocupar determinado espaço, e o que não se encontra nem na terra nem em qualquer parte do céu, é nada. (Platão, 2001, p.93).

Este espaço seria a ideia de ausência de oposição aos movimentos dos corpos e, sob a luz, a possibilidade de ausência de limites ao olhar. Algo como a extensão cartesiana que pode ser quadriculada, cubificada e multiplicada ao infinito pela geometria descritiva. Sobre esta malha isotrópica e indistinta, os lugares são rupturas ou “rugosidades”, como expresso nas colagens do Superstudio.

Se os objetos estão em lugares, o espaço, por sua vez, permanece nos corpos. Sendo divisíveis, os corpos contêm o espaço, como virtualidade. O lugar do espaço é no interior da matéria, por mais paradoxal que isso possa parecer. O espaço reside aí, no potencial divisível da matéria.

“O espaço concreto foi extraído das coisas. Estas não estão nele, é ele quem está nelas. Só que, assim que nosso pensamento raciocina sobre a realidade, faz do espaço um receptáculo.” (Bergson, 2006, p.109).

O espaço é, para Bergson, condição virtual para a criação. Porque o espaço é, essencialmente, espaço de imaginação. O espaço nunca é realidade, ou atualidade, mas sempre virtualidade, idealidade. Como coisa contida nas coisas, o espaço é algo a ser aberto, tanto no mundo exterior quanto interior, no mundo mental.

“O espaço é um “estofo” que podemos talhar de todas as maneiras, e que abre à nossa ação um campo inesgotável que constitui “o esquema de nossa ação possível sobre as coisas” (Bergson, 2013, p.156).

O espaço, nessa sua natureza potencial, é condição para a formação de estruturas do pensamento, noções, desde a do próprio eu, até a noção de tempo (Heidsieck, 1961).

Os lugares qualificam o espaço, em forma e função. Não são noções excludentes, mas interdependentes, entrelaçadas e complementares. Nas aproximações ao espaço arquitetônico, paisagístico e urbanísticos, topos e chora, articulam-se em medidas específicas, caso a caso.

De tal modo que o amplo contenedor, pleno de potência, que é uno, pode ser apreendido como múltiplo em uma perspectiva relacional, justificando assim o questionamento da noção de “um” espaço e a defesa de distintos “espaços” (*neo-topoi?*), como querem Norberg-Schulz (1971) e Perek (2000), por exemplo.

[...] os espaços se multiplicaram, fragmentaram e se diversificaram. Existem de todos os tamanhos e espécies, para todos os usos e para todas as funções. Viver é passar de um espaço a outro fazendo o possível para não se ferir. (Perec, 2000, p.25. Tradução do autor).

A conformação do espaço se dá na lacuna (e na tensão) entre o que se percebe e o que se deseja, entre o que se tem e o que se almeja, entre o que se vive hoje e o que se projeta. Sendo isto e aquilo – na plena amplitude de eidos: forma sensível e ideia –, a natureza do espaço reside no potencial poético do “vir a ser” do “tornar-se”. O que faculta rever o entendimento do espaço como o campo existencial, onde brotam todas as possibilidades de desdobramentos entre o sensível e o imaginário. Esta virtualidade, ou potência, não é uma condição extraordinária do espaço que se dá a ver muito raramente, como um Aleph. Ao contrário, trata-se de sua natureza prosaica mesmo, a mais comum e cotidiana, vivenciada inúmeras vezes ao longo do dia por todos nós, nas mais variadas escalas e situações. Metamorfoses, sobreposições, coexistências, compressões e dilatações, o espaço pode comportar uma sobreposição infinita de outros espaços, tempos, imagens e fantasias:

[...] alguém me disse que havia um mundo no porão. Referia-se, soube depois, a um baú, mas eu compreendi que havia um mundo [...] Ao abrir os olhos, vi o Aleph... o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos... Se todos os lugares da terra estão no Aleph, aí estarão todas as luminárias, todas as lâmpadas, todas as fontes de luz... Na parte inferior do degrau, à direita, vi uma pequena esfera furta-cor, de quase intolerável fulgor. A princípio, julguei-a giratória; depois, compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava. O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa (o cristal do espelho, digamos) era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. (Borges, 1999).

Coexistem, no mesmo espaço, o pensamento lógico mecânica-construtiva, que trabalha rigorosamente com dimensões, densidades e massas, e a subversão desta mesma lógica, como devaneio poético, imaginação especulativa, fantasia.

O primeiro, restringe-se à técnica, atêm-se à ciência, e quanto mais se fechar ao devaneio, menos chances terá de revigorar motivações, rever posições e enriquecer-se; o segundo, arrisca-se para além destas fronteiras, em um terreno propriamente artístico, onde quanto mais dominar o primeiro, mais avançará em termos plásticos.

É justamente na conjugação destas aparentes contradições que reside a poética da arquitetura, do urbanismo, do design e das artes plásticas.

Logo, é preciso questionar a noção de que haveria um único conceito de representação, pois o que há são conceitos, históricos, que se transformam e interferem na apreensão do mundo, no entendimento das ações projetuais e nas intervenções materiais, o que demanda uma ampliação da investigação a outros termos para além de “representação”. É fundamental, também, a revisão do entendimento da representação como imagem ingênua, isto é, reduzida a uma pretensa duplicação da coisa representada, o que também demanda reiterar especificidades e sentidos comuns dos papéis das representações nos processos intelectuais e técnicos, quanto à cognição e quanto à produção. Os desafios metodológicos permanecem.

Metodologia

“[...] não tem sentido imaginar o homem antes de ele próprio fazer sua linguagem e sua técnica. Dizer que o homem “inventou” a linguagem e a técnica é, assim, petição de princípio; pois, teria sido por meio desses “inventos” que algo que não era humano tornou-se homem.”

Milton Vargas, 1994, p.171

Breve Histórico

O histórico de constituição e desenvolvimento do atual Departamento de Tecnologia da Arquitetura da FAUUSP apresenta uma condição referencial, singular, para o delineamento de algumas reflexões de caráter mais abrangentes sobre as transformações históricas, quanto à noção de tecnologia e a gradual ampliação do campo de pertinência sobre os fazeres e saberes técnicos a partir da segunda metade do século XX.

Conforme Ata da primeira reunião extraordinária, datada de 18 de novembro de 1964, o Departamento denominava-se, de início, de “Construção” e não de Tecnologia. O nome deixa claro o enfoque prioritário sobre a *aedificatio* ou “*l’art de bâtir*” (a arte do construir), conforme a tradição Politécnica, no domínio da tectônica ou das “técnicas do construir”: materiais, sistemas e métodos construtivos. “*Esse esquema vinha da Escola Politécnica de onde trazia certo ranço positivista, principalmente numa abordagem que parecia considerar a técnica como um dado fixo e constante*”, conforme Geraldo Serra (apud Gunn, 2015, p.33). De fato, não apenas a técnica não se estabiliza no tempo, assim como raramente é homogênea no mundo moderno posterior à Revolução Industrial, em especial nas grandes cidades.

A “Construção”, de raiz Politécnica, sistematizou, assim, uma abordagem que pode ser denominada tecnológica quanto às técnicas referentes aos fazeres construtivos, especialmente àqueles relacionados aos materiais modernos, como o ferro e o aço, o vidro e o concreto armado, sem excluir, contudo, os tradicionais, como a terra, a pedra e a madeira. Caracterizava tal abordagem a necessidade de uma fundamentação científica, com base na síntese interdisciplinar entre conhecimentos da Física e da Química, como “Resistência dos Materiais”, considerando um mundo com máquinas e energia elétrica.

O caráter tecnológico afirmava-se então mais propriamente pela cientificidade do enfoque sobre a técnica, e não exatamente por um reconhecimento da dimensão crítica pertinente ao *logos*, como discurso reflexivo/propositivo sobre as técnicas. Isto é, nem sempre o rigor científico pretendido pela Tecnologia moderna se fez (e se faz) acompanhar de um mesmo rigor filosófico que, como juízo livre, público e criterioso, antes de aceitar qualquer asserção a interroga e examina atentamente sob diferentes pontos de vista complementares, movido pela dúvida sistemática e pelo intuito de promover a verdade científica acima de qualquer opinião consolidada. O *logos*, que move a *logia*, como estudo da *téchne*, exige continua aferição, desestabilização e reposicionamentos.

A nomenclatura do CSTB – *Centre Scientifique et Technique du Bâtiment* (França) – é exemplar nesse sentido. A associação entre Ciência e Técnica tem potência para formar a Tecnologia moderna em seu amplo escopo – aplicado, propositivo e crítico –, mas não necessariamente a conforma. A Tecnologia, assim com a Ciência, tomadas em um sentido amplo, posicionam-se como referenciais, como ideais, mais ou menos distantes, mais ou menos pretendidos, e demandam um esforço ininterrupto em suas direções, que nem sempre se realiza plenamente. De maneira mais concreta, como exemplo, pode se considerar que todo laboratório de Física se esforça em fazer Ciência, mas nem sempre tem êxito.

O comentário de Philip Gunn (2015, p.28) é esclarecedor nesse sentido, ao reiterar o nome do Departamento como “*de Técnicas*”:

Naquele momento (1962), apesar da criação do Departamento de Técnicas, o conteúdo curricular desta área do curso não foi atingido. Somente no Fórum de 1968, com a participação ativa de Artigas, foi reformulado o trabalho do Departamento “de Técnicas” incluindo o caráter, o significado e as linhas de pesquisas possíveis, com ênfase nas técnicas de construção.

Essa ênfase, que perdurou, no mínimo, até o início dos anos 1970, tem uma longa tradição e deriva de uma perspectiva crítica formulada pela Escola Politécnica de Paris sobre a formação de arquitetos da *École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts* (Escola Nacional e Especial de Belas-Artes) (ENSBA), também em Paris.

Ainda que houvesse uma clara orientação científica na formação de arquitetos *Beaux-Arts* de Paris, em fins do século XIX, contemplando uma ampla formação que incluía matemática, geometria descritiva, perspectiva, estereotomia, construção, física e química, legislação, desenho, modelagem, composição decorativa, história da arquitetura geral e francesa, teoria da arquitetura, história geral e literatura (Guadet, 1899), predominou, no imaginário relativo à produção histórica da Escola, a ênfase na composição arquitetônica de edifícios e a imagem gráfica da arquitetura teria, então, se sobreposto à racionalidade construtiva.

Se tomarmos como amostra a produção de arquitetos oriundos das Belas-Artes como Henri Labrouste (Prix de Rome em 1824), Charles Garnier (Prix de Rome em 1848), Auguste Perret e Tony Garnier (Prix de Rome em 1899), definitivamente não confirmaremos a tese de uma formação frágil quanto ao domínio estrutural ou construtivo. Houve, contudo, uma disseminação do modelo *Beaux-Arts*, a partir de Paris, em tantas outras escolas de Belas-Artes mundo afora que, não necessariamente, se fez acompanhar do mesmo rigor e do mesmo nível de conhecimento construtivo.

Missão Francesa

No Brasil, o ensino de arquitetura considerou desde seus primórdios com Grandjean de Montigny e a inauguração da Academia das Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1826, aspectos ligados às técnicas das artes advindos dessa matriz francesa, considerando as técnicas do desenho, da pintura, da escultura, da gravura, além da arquitetura, propriamente, no que se nomeava então – conforme a tradição grega – mecânica (Fernandes, 1998).

Se a construção não estava claramente posta, para além da genérica nomenclatura de um campo de conhecimento como “mecânica”, o desenho e as artes se faziam presentes como técnicas de representação e como campo de proposição artística.

É certo que a cada arte, a cada ofício e a cada ciência correspondem técnicas específicas e, logo, tecnologias potenciais específicas.

A escultura, por exemplo, tem seu universo próprio de técnicas e essas técnicas, como conjuntos de procedimentos relativos a um “saber fazer”, variam a depender do material sobre o qual se irá esculpir: técnicas da argila, técnicas da madeira, técnicas do mármore, técnicas do bronze, etc.

A marcenaria também tem seu universo técnico característico, que integra conhecimentos sobre os materiais, tipos de madeiras, instrumentos, ferramentas e máquinas, além de aspectos relacionados às operações de corte, à realização de juntas, ao tratamento de superfícies, etc. A química tem seus recursos técnicos próprios para a experimentação e a construção de conhecimentos. O mesmo pode se dizer da Astronomia, da Geologia, da Física e de cada uma das Engenharias.

Sendo a Tecnologia compreendida como a “*teoria da indústria no sentido prático*” ou “*o estudo dos recursos técnicos para realizar bens materiais de qualquer natureza*” (Corona & Lemos, 1998), cada uma das artes, cada ciência e cada ofício pode contemplar a sua própria tecnologia, podendo essas reflexões específicas serem reunidas em uma Tecnologia Geral (ideal, em certo sentido, sem nada excluir), sob uma abordagem científica, como aliás pretendeu fazer a “*Enciclopédia ou Dicionário Racional das Ciências, Artes e Ofícios*” de Diderot e D’Alembert a partir de 1751.

Torna-se possível, desde então, organizar a abordagem sistemática das técnicas em frentes de conhecimento tecnológico específicos dedicados ao estudo científico:

- Dos fenômenos técnicos existentes, presentes, vivos, sensíveis que constituem o *corpus* pertinente a um determinado enfoque, o que demanda recursos vários de representação (desenhos, modelos tridimensionais, imagens diversas analógicas e digitais, notações alfanuméricas, etc), a depender da natureza do fenômeno em foco;
- Das interações humanas com as técnicas no presente, no passado e em projeções futuras considerando uma ampla gama de aspectos psicológicos, culturais, sociais, políticos, antropológicos, simbólicos, etc;
- Dos procedimentos metodológicos, com caráter filosófico e autocrítico – *méta*, propriamente – que continuamente promove dúvidas, problematizações, reflexões, revisões que pretendem investigar a estabilidade/instabilidade do que se julga saber e aperfeiçoar os modos de proceder na construção de conhecimento;
- Das questões educacionais relacionadas à sistematização, à comunicação, à didática relativa a um *corpus* específico de conhecimentos técnicos;

- Da dimensão projetual, propositiva, exploratória, experimental, investigativa que pretende conduzir o conhecimento técnico já sistematizado a novos paradigmas por meio de ensaios, tentativas, aproximações.

Disegno

O estudo tecnológico da ação projetual, propositiva, no âmbito da arquitetura e das artes chamava-se *disegno* em Florença em meados do século XVI, e muito embora a essa tradição do *disegno* seja atribuído o crescente distanciamento dos arquitetos do “saber construir”, há que se considerar, como propôs Catherine Wilkinson (1986), que em geral o conhecimento técnico construtivo dos arquitetos da Renascença italiana foi subestimado, e assim sendo, sustentou a falsa noção de que se tratavam de desenhistas de arquitetura sem domínio da tectônica.

É impossível não reconhecer, ao se observar a fachada de San Andrea em Mântua, o controle projetual de Alberti sobre os mínimos elementos do esquema decorativo, mesmo que se saiba muito pouco sobre como ela foi construída [...] A noção frequentemente expressa de que Bramante era um magnífico projetista com uma noção precária de tecnologia construtiva é tão frágil quanto afirmar que Shakespeare era praticamente analfabeto. (Wilkinson, 1986, p.136. Tradução do autor)

A recusa de Michelangelo em ser considerado um arquiteto – muito embora possuísse um inquestionável domínio de *disegno* – seria, para a autora, nesse contexto, uma prova de que o ofício exigia, fundamentalmente, conhecimento construtivo, para além do domínio de representações e de faculdade inventiva. Conhecimento que, aliás, Michelangelo deixou evidente que também possuía, além da escultura e da pintura.

A pintura, a propósito, ao menos desde o “Da Pintura” (c.1435) de Alberti, tem sua tecnologia própria como “*discurso com geometria e retórica (e poética) [...] Problematicador apesar de didático [...] como referência da investigação de pintores ulteriores (muito de Leonardo dele deriva) e como gênero discursivo [...]*.”(Kossovitch, 2009, p.10).

A arquitetura, por sua vez, tem também sua tecnologia, desde o mundo grego, como registrou Vitrúvio.

Há que se considerar, contudo, uma mudança substancial no escopo descritivo de “soluções bem-sucedidas” – que caracteriza a tecnologia da arquitetura a partir da matriz vitruviana – com o advento da Ciência e a constituição de uma tecnologia moderna, essencialmente científica e metodológica, isto é, dedicada não apenas à produção e à reflexão sobre os resultados dos processos experimentais, mas, especialmente atenta e crítica quanto ao “caminho”, ao percurso, aos métodos empregados. Ao tornar-se científica, a Tecnologia tornou-se essencialmente metodológica, não podendo mais se alienar dos processos produtivos, tanto aqueles materiais, quanto aqueles conceituais.

A tradição florentina do *disegno* repercute na noção contemporânea de desenho como desígnio, formulada por Artigas a partir de Bluteau, na qual persiste a contradição clássica entre a atribuição de um papel ativo ao desenhar como “formador de ideias” e a noção platônica do desenho como representação passiva, forma sensível de uma forma inteligível, que o precede como ideia. Tais questões próprias da Filosofia da Técnica do desenho seguem abertas, a demandar pesquisas e experimentações, são problemas pertinentes não apenas à história da arquitetura ou da arte, como de hábito se colocam, mas como tema essencial às investigações da Tecnologia.

Conforme a Sociedade Francesa de Filosofia, na formulação de André Lalande (1983, p.1106), a Tecnologia como “Filosofia das Técnicas” deve compreender três classes de problemas, a partir de três pontos de vista complementares sobre as técnicas a serem enfrentados coletivamente:

- A descrição analítica das artes contextualizadas em um certo momento de uma determinada sociedade, como uma morfologia da técnica;
- O estudo das condições, leis, regras e causas que interferem em sua eficácia prática, como uma fisiologia da técnica;
- O estudo propositivo de desdobramentos futuros, a partir de uma consciência histórica que considera evoluções das técnicas, nascimento, apogeu e declínio.

A essas três classes de problemas podem ser somadas duas outras adicionais:

- O estudo da fundamentação conceitual, do conjunto de termos e ideias que sustentam, difundem e fomentam ações, discursos e imagens, como uma epistemologia de reconhecimento do imaginário da técnica;

- A abordagem simultaneamente sincrônica e diacrônica dos problemas técnicos persistentes, em enfoques específicos e comparativos que privilegiem, tanto a “longa duração”, quanto a heterogeneidade das dimensões utilitárias e simbólicas, aplicadas e metafísicas, delineando algo como uma Nova História da técnica, “a partir da invenção de uma história” (Katinsky, 1980, p.5).

Formação moderna

O arquiteto moderno, além de ser um urbanista, deveria ser, fundamentalmente, um construtor ou, ao menos, um conhecedor das técnicas racionais do construir, indispensáveis para fundamentar suas ações projetuais. Condição que se pretendia distinta – e crítica – àquela do arquiteto *Beaux-Arts* conhecedor da História da Arquitetura, da Estética, do *Disegno*, mas não necessariamente da tectônica. A formação lógico-científica não reproduziria “arquiteturas de papel”, isto é, grafismos, sem viabilidade construtiva.

Conforme a perspectiva modernista, o conhecimento das novas técnicas do construir produziria arquitetos-urbanistas racionalistas – conscientes das questões sanitárias, econômicas e mecânicas próprias dos canteiros de obras, dos edifícios e das cidades – capazes de compreender os fundamentos dos novos processos de representação e produção, a partir dos quais caberia propor uma nova Estética, condizente com as novas Técnicas.

Dois casos referenciais e problemáticos devem ser mencionados aqui, antes de uma retomada de questões próprias da formação tecnológica de arquitetos e urbanistas no Brasil. Essa menção não pretende reiterar a inegável contribuição de ambos, mas sim esclarecer o sentido problemático sugerido.

Tony Garnier tentou por seis vezes o *Prix de Rome*, em Paris, antes de ser reconhecido com a excelência pretendida pela *Beaux-Arts*. Não se formou na Politécnica, nem na Bauhaus – que só se constitui quando ele já tinha 49 anos – e justamente por conhecer “de dentro a engrenagem”, como ex-aluno crítico, foi capaz de construir “perspectivas” que romperam os limites da tradicional formação de arquitetos no século XIX e demandaram reformulações profundas.

Sua primeira grande contribuição foi um projeto “não-autorizado”, paralelo e experimental, de uma *Cité Industrielle* desenvolvido durante seu estágio na *Villa Médicis*, em Roma, entre 1899 e 1904, enquanto realizava levantamentos, desenhos documentais e reconstituições gráficas da cidade romana de *Tusculum*. A partir de reflexões comparativas sobre as relações entre processos de produção, técnicas e estéticas, no mundo romano e na Europa da virada do século XIX para o XX, Garnier compreendeu que uma sociedade industrial deve produzir organizações urbanas, objetos, paisagens e edificações coerentes com suas novas necessidades, potencialidades e recursos.

Sua síntese sobre o tema se apresentou, então, como um projeto completo de uma Cidade Industrial, composto por um conjunto de desenhos que delinearam, desde a escala urbanística mais ampla, à ambientação dos principais edifícios e seus interiores habitados.

Recusados e duramente criticados por seus supervisores da Beaux-Arts parisiense, os desenhos de Tony Garnier coloriram e iluminaram o imaginário da cidade moderna, ao indicar horizontes para o desenvolvimento urbanístico conjugados a possibilidades estéticas e espaciais para o concreto armado e para as estruturas metálicas. O caráter tecnológico de sua proposta se fez com a subversão de sua formação de *disegno* adquirida nas Belas-Artes – primeiramente em Lyon e depois em Paris – dirigindo-a, não mais em um sentido historicista e romântico, mas, ao contrário, para a construção rigorosa de imagens, que promoveram um primeiro deslumbramento coletivo do futuro industrial.

Charles-Edouard Jeanneret-Gris, dito Le Corbusier, não possui uma formação sistemática como arquiteto. Não frequentou as Belas-Artes, nem a Politécnica, nem tampouco a Bauhaus que só veio a se constituir quando ele já contava seus 31 anos. Entre os 13 e os 17 anos se formou gravador-cinzelador na Escola de Artes de sua cidade natal na Suíça. Cego de um olho, abandona a atividade de gravador e desejando ser artista decide se dedicar à pintura e inicia, nessa mesma escola local, um curso de decoração a partir do qual se enveredou pela arquitetura, e se formou na prática, realizando projetos, viajando e estagiando nos principais escritórios de arquitetura moderna da Europa. Ao sistematizar uma crítica ao anacronismo da civilização europeia na virada do século XIX para o XIX, esse artista-gravador, pintor, arquiteto autodidata, veio a se tornar o mais influente arquiteto-urbanista da vanguarda modernista com inúmeras contribuições tecnológicas, do concreto armado à ergonomia, do urbanismo ao design, das reflexões metodológicas sobre os processos projetuais à teoria.

É justamente a sua passagem pelo Brasil em 1929 que provoca no jovem arquiteto Lucio Costa a necessidade de uma profunda revisão de seus propósitos como arquiteto e como educador, responsável, então, pela direção da Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro.

No dizer de Lucio Costa sobre o ensino das Belas-Artes em 1930:

Acho que o curso de arquitetura necessita de uma transformação radical. Não só o curso em si, mas os programas das respectivas cadeiras e principalmente a orientação geral do ensino. A atual é absolutamente falha. A divergência entre a arquitetura e a estrutura, a construção propriamente dita, tem tomado proporções simplesmente alarmantes [...] A reforma visará aparelhar a escola de um ensino técnico-científico tanto quanto possível perfeito e orientar o ensino artístico no sentido de uma perfeita harmonia com a construção. (Costa, 2003, p.57).

A estrutura *pars pro toto* seria síntese e metáfora do enfoque técnico-científico pretendido na formação moderna de arquitetos. “*Isso significa que a estrutura arquitetônica além e acima dos compromissos técnicos com a estabilidade da construção, compromissos de caráter estático, por assim dizer, tem um compromisso maior, de caráter psicológico e estético*”, como enfatizou Edgar Graeff (1995, p.62).

Conforme Abelardo de Souza:

Os engenheiros civis, porque tinham em seu currículo na Escola Politécnica uma cadeira que “ensinava” durante um ano (!), arquitetura e urbanismo, dominavam o campo da arquitetura e da construção. Eram eles, na opinião geral, que sabiam projetar e construir. Os arquitetos eram os “poetas” que faziam coisas inexecutáveis e caras, que não tinham noção de economia, que não sabiam os preços dos materiais [...]. (Souza, 2003, p.64)

De outro lado, os estudantes “críticos ácidos” constroem uma outra perspectiva em sentido contrário, como exposto por Vilanova Artigas em 1956, reconhecendo um dos fundamentos do processo de separação da Faculdade de Arquitetura da Escola Politécnica:

[...] o erro fundamental do ensino de arquitetura repousa num vício de origem – na herança das escolas de engenharia que, em épocas passadas, preparavam profissionais para a construção e donde ainda emanam os programas e os mestres para os cursos de hoje. Arquitetos preparados como se foram engenheiros não poderiam responder às solicitações propostas pela prática sem desvios que os afastassem da profissão legítima, das evoluções e das soluções arquitetônicas puras, às quais a imaginação juvenil atribui virtudes sobrenaturais.

É nesse contexto de debates sobre a formação moderna que o jovem músico João Filgueiras Lima, o Lelé, ingressaria “acidentalmente” na Escola Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e, graduado em 1955, iniciaria uma trajetória ímpar sob a perspectiva da Tecnologia da Arquitetura e do Urbanismo, quando se considera a coerência com que conjugou poética e técnica, promovendo de maneira íntegra a racionalidade dos canteiros e a qualificação estética de espaços urbanos e espaços internos, com elementos paisagísticos e extrema sensibilidade à escala humana.

Vilanova Artigas, por sua vez, na segunda página do Caderno dos Riscos Originais do projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária, apresentaria, em 1961, uma tabela com um esquema de organização dos conteúdos técnicos e científicos na formação de arquitetos-urbanistas. A tabela parece indicar cinco departamentos, mas as anotações não são claras o suficiente para precisar essa hipótese.

Haveria um Departamento de Matemática, para lidar com Cálculo, Geometria Descritiva, Mecânica e, aparentemente, Topografia e Astronomia. Haveria um Departamento de Construção, para lidar com Construções, Hidráulica, Concreto, Estruturas e Materiais. Haveria também um Departamento de Ciências Aplicadas, ou seriam apenas os conteúdos pertinentes a algum departamento?

As anotações não são tão claras e algumas dúvidas persistem.

De todo modo, Artigas indicava aí o campo que viria ampliar o Departamento de “Construção”, à Física aplicada e à Psicologia da interação humana com os ambientes construídos. Esse enfoque se fazia necessário, e pertinente, considerando uma experiência de cerca de duas décadas de produção de edifícios modernos no Brasil, que havia possibilitado habitar arquiteturas modernas, o que ampliou a visada higienista, sanitarista a um campo específico de conhecimentos de Física aplicada, que se denominou “Conforto Ambiental” (Duarte, Gonçalves, 2015). A alteração de nomenclatura entre Física Aplicada e Conforto Ambiental não deve ser tomada como meramente burocrática. Se a Física Aplicada tinha seu foco propriamente nos fenômenos físicos relacionados ao desempenho acústico, térmico e lumínico de ambientes, o Conforto Ambiental tem seu foco na percepção, subjetiva e objetiva, desses fenômenos a partir de um corpo sensível que experimenta, vivencia, habita uma arquitetura.

Técnica – e Tecnologia, consequentemente – tem um papel central na proposta exposta por Artigas (1998), no Fórum da FAU, de 1968. Quanto à construção, as técnicas deveriam fundamentar as verificações de projetos quanto à Resistência de Materiais, Estruturas e Fundações, além de técnicas aplicadas ligadas ao conforto dos edifícios e cidades, e ainda à avaliação e verificação de custos no âmbito arquitetônico e urbanístico. No “Protótipo de plano para as técnicas” são apresentadas três abordagens bastante afinadas com aquelas sintetizadas por Lalande e já expostas aqui: histórica, atual e prospectiva. Essas abordagens possibilitariam que temas transversais, como a Água, fossem estudados de perspectivas tão diversas e complementares quanto a Comunicação Visual, o Desenho Industrial e o Urbanismo.

Nessa proposta, a Tecnologia implícita – pois o termo não é empregado – parece se constituir na convergência de visadas críticas da “Ciência da Natureza” – Matemática, Física, Meteorologia, Geometria Descritiva, topografia – e da “Ciência do Homem” – Sociologia, Economia, História, Estética – quanto à técnica no âmbito do projeto relativo à linguagem, objeto, edifício e cidade.

Ao contrário de uma departamentalização da Tecnologia, a proposta de Artigas no Fórum de 1968 assume e difunde a Técnica e as reflexões críticas a seu respeito como base de uma formação crítica e propositiva de Arquitetos e Urbanistas.

“*Na FAU nova isto tudo será possível*” (Artigas, 1998, p.45), pois o edifício na Cidade Universitária teria condições de abrigar o Museu, o Atelier Interdepartamental e os “laboratórios especializados em nossas pesquisas” como: o de Modelos (tridimensionais); Fotográfico; Gráfico; dentre outros pensados para ensaios de materiais e experimentação com formas, materiais e desenhos, da cerâmica à joalheria.

Em palestra realizada no IAB em São Paulo, em agosto de 1970, Artigas, recém-chegado de encontro internacional organizado pela UNESCO na Suíça sobre o Ensino de Arquitetura, faz uma reflexão reveladora dos desafios que então se colocavam, e que seguem na pauta da formação tecnológica de arquitetos e urbanistas:

Então, a formação do profissional de arquitetura começa a ter uma abertura muitíssimo maior. Os estudos, por exemplo, de economia, sociologia, política, de psicologia, no caso até de comportamento, então a avaliação de reações sociais ou individuais em relação à forma, começam a ser aquele tipo de formação que se faz necessário dessa etapa para a frente. (Artigas, 1986, p.134).

É possível atualizar essa abertura, então vislumbrada, no que hoje se denomina como “campo ampliado da arquitetura”, e que tem repercussões na Tecnologia, especialmente no reconhecimento de seu sentido ontológico e antropológico – por “*definir quem e o que somos*” (Moore, 2013, p.281) –; seu sentido processual, espacial e temporal, histórico, geográfico e social; e seu sentido simbólico e político visto como “*o lugar, um campo em que se desenrola a luta entre interesses competitivos*” (Moore, 2013, p.281).

Metodologia

É justamente em meados dos anos 1970 que se constitui o grupo de disciplinas de Metodologia no Departamento de Tecnologia da FAU, a partir do ingresso dos professores Juan Luis Mascaró, Jorge Oseki, Khaled Ghoubar e Teodoro Rosso (Ono, 2015, p.67).

Ampliavam-se assim, gradualmente, ao longo das três últimas década do século XX os limites Tecnologia, para além da Construção e do Conforto Ambiental, a áreas de conhecimento correlatas tais como: a Economia/Custos, as Infraestruturas urbanas, o Planejamento Urbano, a Prática Profissional, a Racionalização da construção, a Segurança contra incêndio, a Estatística aplicada, a Gestalt e a Escultura, as tradicionais artes do desenho como Geometria aplicada e Desenho Arquitetônico, a Computação Gráfica, a Ergonomia, a Avaliação Pós-Ocupação, a Eficiência energética e as questões ambientais, o Mercado Imobiliário, para citar alguns campos específicos em um horizonte de difícil restrição para o futuro.

A perspectiva de “crescimento contínuo” do campo já ampliado da Tecnologia deixava claro, desde meados dos anos 1970, que essa não seria uma tarefa departamental, mas sim um desafio institucional, interdepartamental, interunidades e interinstitucional, considerando as múltiplas disciplinas envolvidas e as parcerias necessárias tanto internas quanto externas, tanto nacionais quanto internacionais.

Parafraseando Milton Santos, o todo da Tecnologia da Arquitetura e do Urbanismo oscila entre estabilidade e instabilidade, *“tem uma realidade que buscamos apreender. O todo é uma realidade fugaz, porque está sempre se desfazendo para voltar a se fazer. O todo é algo que está sempre buscando ser outro, mas para se tornar, de novo, um outro todo.”* (2008, p.156).

Na história da FAUUSP, a ampliação das disciplinas pertinentes ao Departamento de Tecnologia tem um sentido propriamente ampliador conjugado a outro, reparador.

Algumas disciplinas vieram completar lacunas históricas do escopo tradicional da Tecnologia, como a Economia, por exemplo, que comparece sistematicamente na formação de arquitetos desde Vitruvius, como *oikonomía* ou “*agenciamento*”, envolvendo a “*repartição eficiente dos vários espaços e recursos, e, nas obras, sua combinação e dispêndio moderados na aplicação do cálculo*” (Polião, 1999, p.56).

Outras disciplinas, vieram complementar a abordagem tecnológica da construção – até então concentrada prioritariamente sobre edifícios – ampliando-a às questões urbanas, o que é imprescindível na formação de arquitetos-urbanistas.

O termo Metodologia, definido para circunscrever todas essas disciplinas, não é exatamente apropriado para fazer um recorte de pertinência pois, como visto, na abordagem científica da Tecnologia todas as áreas de interesse empenham-se em abordagens metodológicas, o que não excluiria nem a Construção, nem tampouco o Conforto Ambiental. Entretanto, Metodologia pode ser compreendido como um termo expressivo do anseio por uma abordagem reflexiva, constituída propriamente como instância *méta* sobre processos, fenômenos temporais, envolvidos nas questões técnicas em foco.

A abordagem tecnológica às Práticas Profissionais, como exemplo, é absolutamente coerente com esse enfoque metodológico. Assim como o recurso à Estatística Aplicada, disciplina que, aliás, foi fundamental para as abordagens da Escola dos *Annales* para uma história econômica, e não poderia estar ausente de uma Tecnologia dedicada aos aspectos econômicos, sociais e políticos da Arquitetura e do Urbanismo.

O reposicionamento das tradicionais disciplinas de desenho – geometria descritiva, geometria aplicada, desenho arquitetônico e suas atualizações como “Computação Gráfica” – como Metodologia, também é significativo de transformações concretas e potenciais nos enfoques críticos sobre as representações gráficas da Arquitetura e do Urbanismo. Abordagens metodológicas sobre o desenho possibilitaram expandir os enfoques tradicionais – que se posicionam convencionalmente entre os polos eminentemente técnico-instrumental-normatizado ou essencialmente compositivo, dentro da tradição do *disegno* – a um campo mais abrangente, que articula reflexões diversas e complementares quanto a diferentes aproximações possíveis ao desenho, e também às demais representações (tridimensionais, fotográficas, videográficas, eletrônicas, alfanuméricas), considerando aspectos produtivos, sócio-culturais, histórico-geográficos, educacionais-didático-pedagógicos, artístico-poético-simbólicos, para citar alguns. O sentido metodológico também reafirma a necessidade de se realizar, sistematicamente, reflexões sobre as próprias reflexões, como revisões criteriosa de opiniões e hipóteses formuladas e difundidas quanto aos papéis das representações no âmbito da Arquitetura e Urbanismo, assim como também dos processos e métodos empregados para tais formulações e difusões.

A abordagem metodológica trouxe uma contribuição conceitual à FAU que, certamente, ultrapassou o âmbito do Grupo de Disciplinas, o Departamento de Tecnologia, e indicou uma via de sistematização crítica rigorosa, técnica e científica, que deveria repercutir e fundamentar os procedimentos de ensino, pesquisa e extensão, tanto na graduação, quanto no programa de pós-graduação, então recém-criado, em 1972.

A complementação dessa fundamentação metodológica imprescindível, não apenas à Tecnologia da Arquitetura e do Urbanismo, mas a todos os enfoques pertinentes à área de conhecimento, já havia sido sistematizada no Fórum de 1968 na expectativa da “FAU nova” e deveria considerar dois aspectos inter-relacionados: a interdisciplinaridade e uma pedagogia experimental.

A primeira, manifesta desde a fundação da Faculdade, em 1948, como um desejo dos alunos, e sempre empreendida com um caráter de ensaio, de experimentação, nas iniciativas discentes que vieram a resultar no Museu e no próprio Atelier Interdepartamental. O anseio por uma interdisciplinaridade veio também caracterizar o Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI) – hoje denominado Trabalho Final de Graduação (TFG) – como proposta implementada em 1971, sob a orientação do Prof. Hélio de Queiroz Duarte, então coordenador do 5º ano de graduação. Essa “invenção” de um Trabalho de Graduação Interdisciplinar, TGI, como se chamava originalmente, se consolidou como uma experiência tão bem-sucedida que, em 1994, foi tomado como base para a concepção do modelo nacional de trabalho de conclusão de curso de graduação, com portaria do MEC que o renomeou como TFG, Trabalho Final de Graduação, com evidente redução do sentido interdisciplinar pretendido originalmente.

Já a pedagogia experimental considera a potência da experiência direta de fenômenos que tem sentidos desestabilizadores – rompe preconceções – e, por isso, é transformadora, pois abre novas possibilidades de construção de sentidos sobre o mundo, sobre o processo de conhecimento, e sobre si mesmo em dimensões existenciais subjetivas, particulares, que podem ser ampliadas, pelo diálogo, a dimensões comuns, sociais, coletivas (Bondía, 2002). A experiência direta aberta ao imprevisível, ao imponderável, ao devaneio pode, de fato, construir saberes sensivelmente enraizados e, por isso, significativos e férteis na proposição de poéticas constituidoras das técnicas.

A potência para essa formação experimental está na proposta original dos Laboratórios construídos na “FAU nova” e se explicita, e multiplica, em outras iniciativas como a do “Canteiro Experimental”, idealizado pelo professor Battaglia nos idos dos anos 1990, e hoje uma realidade com quase 20 anos de atividades (Ronconi, 2008).

A trajetória histórica exposta evidencia certas direções empreendidas em prol da Tecnologia na FAUUSP, ainda que nem sempre essas sejam explicitamente reiteradas e levadas adiante. Cabe, então, reiterá-las aqui, com o intuito de contribuir com esse esforço coletivo de traçar um horizonte desejado no qual se posicionam:

- A contínua e desejável ampliação das pertinências à Tecnologia da Arquitetura, do Urbanismo e do Design;
- A contribuição científica e filosófica da abordagem metodológica às práticas e reflexões dessa Tecnologia;
- A cultura de valorização da formulação e da revisão de problemas, que conduz ao reconhecimento dos processos históricos e culturais que os formularam, dos métodos empreendidos para enfrenta-los e contextualiza hipóteses e proposições, sem ocultar a “sobrevivência” dos problemas sob supostas soluções;
- O fomento e o apoio a iniciativas interdisciplinares, interunidades e interinstitucionais, dentro e fora da Universidade;
- A ampliação e o fortalecimento da experimentação e da pedagogia experimental;

Talvez assim, reconhecendo o caminho percorrido e tornando presente no cotidiano o projeto de uma “FAU nova”, seja possível enfrentar a provocadora questão de Artigas sobre os fundamentos poéticos da técnica: “*Nós, em face ao avanço tecnológico contemporâneo, abandonamos a nossa condição de uma proposta artística para o mundo?*” (1986, p.136).

Referências bibliográficas

- A Latin Dictionary, Founded on Andrews' edition of Freund's Latin dictionary revised, enlarged, and in great part rewritten by
Charlton T. Lewis, Ph.D. and Charles Short, LL.D. Oxford, Clarendon Press, 1879.
- ALBERTI, Leon Battista. **De re Aedificatoria**. Firenze: Jacobi (Parahisiis), 1512.
- _____. **L'Architettura. De re Aedificatoria**. Milão: Edizione Il Polifilo, 1966.
- ALBUQUERQUE, Roberto Portugal (org.). **Caderno dos riscos originais: projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária** / João Batista Vilanova Artigas. São Paulo: FAUUSP, 1998.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; BAPTISTA, Fernando Paulo (Coord.). **Variações sobre o Imaginário - Domínios, teorizações, práticas hermenêuticas**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2000.
- ARIÈS, Philippe. A história das mentalidades. In: **A história nova** / [sob a direção] Jacques Le Goff; [tradução Eduardo Brandão]. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARISTÓTELES. **Da Alma**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ARTIGAS, Vilanova. **Caderno dos Riscos Originais do projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária**. Fac-símile. São Paulo: FAUUSP, 1998.
- _____. O Desenho. In: **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Pini / Fundação Vilanova Artigas, 1986.
- _____. Rumos para o Ensino da Arquitetura. In: **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: PINI, Fundação Vilanova Artigas, 1986.
- _____. O Encontro de Especialistas sobre o Ensino de Arquitetura. In: **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: PINI, Fundação Vilanova Artigas, 1986.
- BAILLY, M.A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Librairie Hachette, 1933.
- BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **O Ar e os Sonhos - Ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- _____. A Poética do Espaço. In: **Gaston Bachelard**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. **O Novo Espírito Científico**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1968.
- _____. **A Poética do Devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaios sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- _____. **Ensaio sobre o conhecimento aproximado**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.
- _____. **A Água e os Sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. A Filosofia do Não. In: **Gaston Bachelard**, seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____. **La Psychanalyse du feu**. Paris : Gallimard, 1938.
- _____. **L'Eau et les rêves: essai sur l'imagination de la matière**. Paris : José Corti, 1941.
- _____. **La Terre et les Rêveries du repos**. Paris: José Corti, 1946.
- _____. **La Terre et les Rêveries de la volonté**. Paris: José Corti, 1948.
- BADAWY, Alexander. A Monumental Gateway for a Temple of King Sety I. In: **Miscellanea Wilbouriana**, 1. New York: The Brooklyn Museum, 1972.
- BAILLY, M.A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Librairie Hachette, 1933.
- BARDI, Lina Bo. **Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002.

- BARGMANN NETTO, Domingos Luiz. **Produção Audiovisual na Universidade de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. ECAUSP. São Paulo, 2000.
- BECHMANN, Roland. Los dibujos técnicos del Cuaderno de Villard de Honnecourt. In: **Villard de Honnecourt, Cuaderno, Siglo XIII**. Madrid: Editions Stock, 2001.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória, ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.
- _____. Introdução - primeira parte. In: **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- _____. O possível e o real. In: **O pensamento e o movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.
- _____. **L'Évolution Créatrice**. Paris: PUF, 2013.
- BIOY CASARES, Adolfo. **A invenção de Morel**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.84-85
- BLOCH, Marc. **Apologia da História ou O Ofício de Historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____. **Os reis taumaturgos: o caráter sobrenatural do poder régio: França e Inglaterra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre**. Paris: Allia, 2012.
- BLUTEAU, Rafael. **Vocabulário português, e latino, aulico, anatomico, architectonico, bellico, botanico... autorizado com exemplos dos melhores escritores portugueses e latinos e offerecido a El Rey de Portugal D. João V.** / Padre D. Raphael Bluteau. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2002.
- BOIA, Lucien. **Pour une histoire de l'imaginaire**. Paris: Les Belles Lettres, 1998.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Rev. Bras. Educ.** [online]. 2002, n.19, pp.20-28.
- BORGES, Jorge Luis. O jardim de caminhos que se bifurcam. In: **Ficções**. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- _____. Funes, o memorioso. In: **Ficções**. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1975.
- _____. O Aleph. In: **Obras completas de Jorge Luis Borges**, Volume 1. São Paulo: Globo, 1999.
- BRAGA, P. (Org.) **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. 416 p.
- BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Extraído do Prefácio de O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo à época de Filipe II. In: **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Posições da História em 1950. In: **Escritos sobre a história**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Histoire et Sciences sociales : La longue durée. In: **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. 13e année, N. 4, 1958. pp. 725-753.
- BURGUIÈRE, André. Histoire d'une histoire : la naissance des Annales. In : **Annales. Économies, Sociétés, Civilisations**. Vol. 34, N. 6, 1979. pp. 1347-1359.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. Tradução Nilo Odalia. São Paulo: Editora da Unesp, 2010.
- CANETTI, Elias. **As vozes de Marrakech**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CASSIRER, Ernst. **Ensaio sobre o Homem – Introdução a uma filosofia da cultura humana**. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- _____. **A Filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **Linguagem e Mito**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHOISY, Auguste. **Vitruve Tome 2**. Paris : Lahure, 1909
- CÍCERON, Marco Tulio. **Cuestiones Académicas**. México: Fondo de Cultura Económica, 1944.
- _____. **Cuestiones Académicas**. Edição bilingue. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- CORONA, E.; LEMOS, C. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Editora e Distribuidora Companhia das Artes, 1998.
- COSTA, Lucio. A situação do ensino das Belas-Artes. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

- COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CRAVEIRO, Maria de Lurdes. A Arquitectura da Ciência. In: **Laboratório do Mundo – Idéias e saberes do século XVIII**. São Paulo: Pinacoteca e Imprensa Oficial, 2004.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DAIX, Pierre. **Fernand Braudel, uma biografia**. Rio de Janeiro : Editora Record, 1999.
- DE BEAUME, Sophie A. La genèse de la technologie comparée chez André Leroi-Gourhan.. **Documents pour l’histoire des techniques**, Ibis Press et Centre d’Histoire des Techniques CNAMEHESS, 2011, pp.197-223.
- DEFORGE, Yves. **Le Graphisme Technique, son histoire et son enseignement**. Seyssel : Champ Valon, 1981.
- DE QUIROGA, Yago Barja. Leyendas de las láminas. In: **Villard de Honnecourt, Cuaderno, Siglo XIII**. Madrid: Editions Stock, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Sending: On Representation. **Social Research**, 49:2 (1982: Summer).
- DESCARTES, René. **Discours de la Méthode**. Quatrième partie. Paris: J. Vrin, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. L’image survivante. Histoire de L’art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris : Les éditions de minuit, 2002.
- _____. **Que emoção! Que emoção?**. São Paulo : Editora 34, 2016.
- DIOGENES LAERTIUS. **Lives of eminent philosophers**. Vol. II. R.D Hicks (trad.). The Loeb Classical Library. London: William Heinemann Ltd.; Cambridge: Harvard University Press, 1958.
- DUARTE, Denise, GONÇALVES, Joana Carla Soares. Da Física Aplicada à Qualidade Ambiental: a trajetória do Grupo de Conforto Ambiental e perspectivas futuras. In: **AUT 50 Anos: uma reflexão sobre o passado e o presente para uma visão do futuro**. São Paulo: FAUUSP, 2015.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. **As Estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. O Imaginário, lugar do “entre-saberes”. In: **Campos do Imaginário**, 1996, p.237.
- _____. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- DURAND, Jean Nicolas Louis. **Recueil et Parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes**. Paris, 1800.
- _____. **Raccolta e parallelo delle fabbriche classiche di tutti i tempi d’ogni popolo e di ciascun stile / Jean Nicolas Louis Durand**. Veneza: Giuseppe Antonelli, 1833.
- EDZARD, Dietz Otto. **Gudea and His Dynasty (Royal Inscriptions of Mesopotamia Early Periods)**. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- FERNANDES, Cybele V.N. O ensino de arquitetura no Brasil no século 19 – uma contribuição ao estudo do tema. In: **Revista do Mestrado em História da Arte EBA**. Escola de Belas Artes. UFRJ. Rio de Janeiro, 2.sem, 1998.
- FERRATER MORA, José. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FLINDERS PETRIE, William. The Soul-House in Egypt. In: **Man**, Vol. 7, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1907, p. 113-114.
- FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 1988.
- _____. **Vida das Formas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: PUF, 1966.
- _____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire Illustré Latin-Français**. Paris: Librairie Hachette, 1934.
- GAMA, Ruy. **A Tecnologia e o trabalho na história**. São Paulo: Nobel, 1986.
- GRAEFF, Edgar. **Arte e Técnica na formação do arquiteto**. São Paulo: Studio Nobel, Fundação Vilanova Artigas, 1995.
- GRASSKAMP, Walter. **The Book on the Floor: André Malraux and the Imaginary Museum**. Los Angeles: Getty Research Institute, 2016.

- GUADET, M.J. Préface. In : **L'Enseignement à l'École nationale et spéciale des beaux-arts**. Section d'architecture. Admission, 2e classe, 1re classe, diplôme-prix de l'Académie et prix de Rome avec leur exposé pratique, par Henry Guédy. Paris : Aulanier, 1899.
- GUNN, Philip. O Departamento de Tecnologia e o Currículo da FAUUSP. In: **AUT 50 Anos: uma reflexão sobre o passado e o presente para uma visão do futuro**. São Paulo: FAUUSP, 2015.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. In: **Ensaio e Conferências**. Tradução: Márcia de Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2002.
- HEIDSIECK, François. **Henri Bergson et la notion d'espace**. Paris: PUF, 1961.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HUME, David. **Investigação sobre o entendimento humano**. Organização e tradução de Alexandre Amaral Rodrigues. São Paulo: Hedra, 2009.
- ISIDRO PEREIRA, S.J. **Dicionário Grego-Português, Português-Grego**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.
- JORN, Asger. **Pour la Forme – Ébauche d'une méthodologie des arts**. Paris: Editions Allia, 2001.
- KALAYAN, Haroutune. Notes on assembly marks, drawings and models concerning the Roman period monuments in Lebanon. In: **Annales Archéologiques Arabes Syriennes. Revue d'Archéologie et d'Histoire**, 21, 1971, p.269-273.
- KANT, Immanuel. Prefácio à segunda edição. In: **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.
- KATINSKY, Julio Roberto. Preliminares a um estudo future de Vitruvius. In: POLIÃO, Marco Vitruvius. **Da Arquitetura**; tradução e notas Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec, FUPAM, 1999.
- _____. **Um Guia para a História da Técnica no Brasil Colônia**. São Paulo: FAUUSP, 1980.
- KOSSOVITCH, Leon. Apresentação. In: **Da pintura**. Leon Battista Alberti. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- KOSTOF, Spyro. Architecture in the ancient world: Egypt and Greece. In: **The Architect, Chapters in the History of the Profession**. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- LALANDE, André (Org.). **Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie**. Paris: PUF, 1983.
- LAMERS-SCHÜTZE, Petra (Coord.). **Teoria da Arquitetura**. Lisboa: Taschen, 2003.
- LEROI-GOURHAN, André. **L'homme et la matière. Évolution et Techniques**. Paris : Éditions Albin Michel, 1971.
- LEVINE, Gregory P.A. Malraux's Buddha Head. In: BROWN, R.M; HUTTON, D.S. (Ed.) **A Companion to Asian Art and Architecture**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2015.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **La pensée sauvage**. Paris : Plon, 1962.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LE GOFF, Jacques. Préface. In: BLOCH, Marc. **Les Rois Taumaturges, étude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement em France et em Angleterre**. Paris: Gallimard, 1983.
- _____. **A história nova** / [sob a direção] Jacques Le Goff; [tradução Eduardo Brandão]. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LEWIS, Charlton T.; SHORT, Charles. **A Latin Dictionary**. Oxford. Clarendon Press. 1879.
- MALÉVITCH, Kazimir. **Dos novos sistemas na arte**. Cristina Dunaeva (trad.). São Paulo: Hedra, 2008.
- MALRAUX, André. **Le musée imaginaire**. Paris: Gallimard, 2000.
- _____. **O Museu Imaginário**. Lisboa: Edições 70, 2014.
- MARTIN, Jean. **Architecture, ou Art de bien bâtir de Marc Vitruve Pollion mis de latin en françois par Jean Martin,... au roy très-chrestien Henry II**. Paris: J. de Tournes, 1618.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Edição organizada por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- MINDLIN, Henrique. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000.

- MONDOLFO, Rodolfo. **O pensamento antigo**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1965.
- MONGIN, Olivier. **Paul Ricoeur - As fronteiras da filosofia**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. A força da imaginação. In: **Ensaaios**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- MOORE, Steven A. Tecnologia, lugar e regionalismo não moderno. In: **O Campo Ampliado da Arquitetura: Antologia Teórica 1993-2009**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MOUNIN, Georges. **Introduction à la Semiologie**. Paris : Éditions de Minuit, 1970.
- NASCIMENTO, Ana Paula. Samuel das Neves: engenharia, urbanismo e periodismo. In: **Anais do VIII Seminário Nacional do Centro de Memória da Unicamp - Memória e Acervos Documentais: O Arquivo como espaço produtor de conhecimento**. Campinas, 2016.
- NOVAIS, Fernando. Fernando Novais: Braudel e a “Missão Francesa” (Entrevista) In: **Revista de Estudos Avançados**, 8, 22, São Paulo, 1994.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. **Existence, Space and Architecture**. Londres: Praeger Publishers, 1971.
- ONO, Rosaria et all. **Celebrando os 50 anos do AUT: uma reflexão sobre a formação do Departamento de Tecnologia da FAUUSP**. São Paulo: FAUUSP, 2015.
- PARROT, André. **La tour de Babel**. Neuchâtel: Delachaux & Niestlé, 1954.
- PATLAGEAN, Évelyne. A História do Imaginário. In: **A história nova** / [sob a direção] Jacques Le Goff; [tradução Eduardo Brandão]. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- PERRAULT, Claude. **Abrégé des Dix Livre d’Architecture de Vitruve**. Paris : J.-B. Coignard, 1674
- PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIMENTEL, António Filipe. **A Arquitetura imaginária: pintura, escultura, artes decorativas**. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2013.
- PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- _____. **A República**. Enrico Corvisieri (trad.). São Paulo: Nova Cultural, 1997.
- _____. Timeu. In: **Diálogos**. Belém: Editora UFPA, 2001.
- PEREC, Georges. **Especies de espacios**. Barcelona: Novagràfik, 2000.
- PLINY. **Natural History**. H. Rackham (trad.) Book VII. 89. London: Harvard University Press, 1989.
- POLIÃO, Marco Vitruvius. **Da Arquitetura**; tradução e notas Marco Aurélio Lagonegro. São Paulo: Hucitec, FUPAM, 1999.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- RONCONI, Reginaldo (Org.). **Canteiro experimental: 10 anos na FAU USP**. São Paulo: FAUUSP, 2008.
- ROSSET, Clément. **Le réel et son double - essai**. Paris: Gallimard, 1976.
- ROSSI, Paolo. **Francis Bacon: da magia à ciência**. Londrina, Curitiba: EDUEL, Editora da UFPR, 2006. 447 p.
- SAINZ, Jorge. **El Dibujo de Arquitectura**. Madri: Editorial Reverté, 2005.
- SAMAIN, E. **As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte**. Revista Poiésis, n 17, p. 29-51. Santa Catarina: UNISUL, 2011.
- SANTOS, Milton. **Técnica, Espaço, Tempo**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- _____. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: EDUSP, 2004.
- _____. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- _____. **Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.
- _____. A Dimensão Histórico-temporal e a Noção de Totalidade em Geografia. In: **Técnica, Espaço, Tempo**. São Paulo: EDUSP, 2008.
- _____. Metrôpole: A Força dos Fracos é seu Tempo Lento. In: **Técnica, Espaço, Tempo**. São Paulo: EDUSP, 2008a.
- SANTOS, Milton & SOUZA, Maria Adélia (orgs.). **O Espaço Interdisciplinar**. São Paulo: Nobel, 1986.
- SARAIVA, F.R. Dos Santos. **Novíssimo Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993.
- SARAMAGO, José. **Objecto-quase: contos**. Centauro. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

- SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2011
- _____. **O imaginário - Psicologia fenomenológica da imaginação**. São São Paulo: Editora Ática, 1996.
- _____. **L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination**. Paris: Gallimard, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand. **Cours de linguistique générale**. Paris, Payot, 1916
- SERRES, Michel. Jungle dans la ville. In: **Nouvelles du Monde**. Paris: Flammarion, 1997.
- SMITH, H.S.; H.M. STEWART. The Gurob shrine papyrus. In: **The Journal of Egyptian Archaeology**, vol. 70, 1984, p.54-64.
- SODRÉ, João Clark de Abreu. **Arquitetura e viagens de formação pelo Brasil (1938-1962)**. Dissertação de Mestrado. FAUUSP. São Paulo, 2010.
- SOUZA, Abelardo. A ENBA, antes e depois de 1930. In: XAVIER, Alberto (Org.). **Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SOUZA, Maria Luiza Zanatta de. **A carta de Rafael-Castiglione ao Papa Leão X e sua importância para o estudo da arquitetura e do urbanismo do período do renascimento**. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2006.
- STAROBINSKI, Jean. **A invenção da liberdade, 1700-1789**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- TYLOR, Edward Burnett. **La civilisation primitive**. Paris: C. Reinwald, 1878.
- VARGAS, Milton. O “Logos” da Técnica. In: **Para uma Filosofia da Tecnologia**. São Paulo: Editora Alfa Omega, 1994.
- VITRUVÉ. [Vitruvii Pollionis **De architectura libri decem**]. Roma : G. Herolt, 1486.
- VITRUVIUS POLLIO, Marco. **Dieci Libri Dell'Architettura di M.Vitruvio**, Tradotti commentati da Mons. Daniel Barbaro eletto Patriarca d'Aquileia, da lui riueduti ampliati; hora in piu commoda forma ridotti. Veneza: Francesco de'Franceschi Senese, 1567.
- WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- WORRINGER, W. **Abstracción y naturaleza**. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1953.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **L'imaginaire**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.
- _____. **Gaston Bachelard, Poétique des Images**. Paris: Mimesis, 2012.
- YATES, Frances. **The Art of Memory**. Londres: Pimlico, 1966.
- ZEVI, Bruno. A Representação do Espaço. In: **Saber ver a Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

O que se apresenta e se defende aqui é que as questões pertinentes às representações e processos de produção da Arquitetura e do Urbanismo quando postas em um campo de intersecções para o qual convergem contribuições do campo de estudos do Imaginário, das Artes e da Escola dos Annales ganham amplitude e aprofundamento o que contribui significativamente às indispensáveis revisões epistemológicas e metodológicas necessárias à construção de conhecimento no campo da Tecnologia da Arquitetura.