

UTOPIAS NEGATIVAS: ARQUITETURA E HERMENÊUTICA

Rita de Cássia Lucena Velloso*

Utopias são — desde que surgiram — uma realização imaginada. Na direção em que apontam, há um lugar de chegada, cujo sentido é o de um projeto global a se fazer. Utopias são, desde Morus, idéias políticas: lugares imaginados como instituições, organização, estruturas, formas de vida e governo. Propõem reformar situações e substituir uma desordem ou ordem esgotada por uma nova ordem, cuja idéia geral apresenta-se como um sistema coerente e abrangente.

Para a arquitetura, a utopia é utopia da forma. Historicamente, têm sido idéias de ordem que descrevem e representam lugares, escrevendo suas normas. Com tal idéia de ordem traduzida em *projeto* da forma, a arquitetura conjuga-se à política: as normas, aqui, são as da maneira de se apropriar dos lugares, dos modos de tomar posse dos espaços — uma síntese entre a norma que indica e o desenho que proporciona um novo lugar.

Sobretudo para a arquitetura moderna, por causa da crença nessa síntese ideal entre o político e o formal, a utopia é um flerte como mundo real. A trajetória da arquitetura do século XX é a da demonstração da impossibilidade dessa síntese, pois esse vínculo entre a ação, a construção de uma nova ordem política e a arquitetura jamais se deu. *A utopia positiva da arquitetura não se realizou jamais*. Entretanto, arquitetos permanecem perguntando por seu papel e seu lugar no conjunto da cultura, discutindo a inserção dos objetos e lugares que pensam e criam no universo dos cidadãos. De certo modo, o pensamento utópico na arquitetura permanece: agora, contudo, na forma de uma *utopia negativa*.

* Arquiteta, professora assistente do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da PUC Minas. Professora Titular da Faculdade de Engenharia e Arquitetura do Centro Universitário FUMEC. Mestre em Filosofia pela FAFICH/UFMG. Leciona Teoria da Arquitetura e História da Arquitetura do Século XX.

Trazido à arquitetura no final da década de sessenta pelo teórico Manfredo Tafuri, que dele dizia¹:

a invenção (...) converte em algo concreto o papel da utopia, que é precisamente o de apresentar uma alternativa que prescindia das condições históricas reais, que finja uma dimensão meta-histórica, ainda que somente para projetar no futuro a irrupção das contradições presentes.(...) A dissolução das formas e o vazio dos significados são por isso representações do negativo como tal. A construção de uma utopia da forma dissoluta constitui a recuperação daquele negativo, o intento de utilizá-lo²;

a utopia negativa designa, em nosso caso, certa atitude expressa em discursos, experimentos, projetos e obras que, ao se realizarem, efetuam uma crítica da situação conjuntural em que se inserem. Os *construtos* ou hipóteses arquitetônicos de que falamos aqui são negativos na medida em que explicitam as contradições da sua condição de realização. O sentido filosófico da negatividade é o de contraposição a um dado estado de coisas não por recusa ou fuga deste, mas por meio de uma crítica radical que tanto o desmonta quanto expõe. Como define Massimo Cacciari, o pensamento negativo é forma de reflexão que radicaliza a crise onde a detecta, de modo a “registrar os saltos, as rupturas, as inovações, mas nunca a transição, o transcurso, o *continuum* historicista”³.

Uma *idéia arquitetônica* em negativo é a *idéia de uma ordem* que não precisa se realizar como projeto global, mas que preserva sua força de crítica. Traduzida em forma, uma *utopia negativa* é uma *forma-limite*. Interessa-lhe, mais que forma realizada, ser atitude. Para a direção em que aponta, não precisa haver um ponto de chegada, mas a demonstração da sua própria impossibilidade no presente. Mais que mudar o modo de pensar os lugares, interessa-lhe fazer perguntas sobre os valores dos lugares existentes. Às vezes arquitetura-obra, às vezes arquitetura-projeto, essas idéias em negativo são utópicas porque imaginam lugares. Tais lugares não são correções ou aperfeiçoamento para o mundo real: podem mostrar o seu contrário — a exaustão do real.

O valor de uma *utopia arquitetônica negativa* é instalar o espaço entre o que há e o que ainda poderá vir a existir. Uma utopia negativa não prescreve uma norma geral para os lugares que imagina, tampouco pretende substituir uma ordem global por outra; apenas abre frestas nos lugares existentes para que se

1 Tafuri, M. **Para uma crítica della Ideologia architettonica**, in: *Contropiano*, 1, 1969; e Tafuri, M. **Giovanni Battista Piranesi: l'utopie negative dans l'architecture**, in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1969.

2 Tafuri, Manfredo, **La Esfera y el Labirinto**, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 38.

3 Cacciari, M. **Sulla genesi del pensamiento negativo** in *Contropiano*, 1, 1969.

possa ver o avesso deles. Todo o seu questionamento se dá, e só faz sentido, no presente, pois que *uma utopia negativa é atitude e participação na ordem que vigora.*

HERMENÊUTICA, ARTE E NEGATIVIDADE

(...) to leave questions open and to keep them open. Gadamer, in: Hahn, E. L. The Philosophy of Hans- Georg Gadamer, 1997, xvii.

Mas, afinal, o que é hermenêutica? Quando o curso *Utopias Negativas: Arquitetura e Hermenêutica* propôs-se investigar, a partir dos conceitos da filosofia hermenêutica, determinadas obras de arquitetura que sejam consideradas como tais experimentos utópicos, ouvia-se seguidamente a pergunta entre os alunos: de que nos serve isso?

Hermenêutica é uma palavra que a maioria das pessoas não conhecem nem necessitam conhecer. Mas ainda assim a experiência hermenêutica as alcança e não as exclui. Mesmo essas pessoas pretendem compreender o que as rodeia e relacionar-se com isso de forma adequada. (...) Semelhante atitude hermenêutica tem seu aspecto essencial em ter que reconhecer o outro como outro. Não é meu domínio, não é meu feudo... .⁴

H.-G. Gadamer propõe uma teoria hermenêutica como *prima philosophia* e elabora as condições desse alcance geral da sua teoria da interpretação. *Verdade e Método* é daqueles livros que se desdobram em muitos à medida que o atravessamos. Gadamer publicou-o em 1960, quando então quis chamá-lo 'Hermenêutica Filosófica', e viu seu editor surpreender-se: "que é isso?"⁵ Àquela altura a hermenêutica era desconhecida de grande parte do público, mesmo dos estudiosos de filosofia, pois até então estivera restrita a determinada tradição da filosofia e da teologia alemãs. O empreendimento de Gadamer, naquela obra tão vasta, surgia instalando um debate original: antes uma teoria da interpretação, a hermenêutica, em *Verdade e Método*, apresentava-se como filosofia.

O problema que movera a obra, exposto no título afinal escolhido,⁶ era, além

4 Gadamer, H.-G. *Estética y Hermeneutica*, Madrid: Tecnos Editorial, 1995, p.36.

5 Em artigo escrito em 1977, *Auto-apresentação*, Gadamer descreve a própria trajetória até a elaboração de *Verdade e Método*. Conferir GADAMER, Hans-Georg *Verdad y Metodo 2* Salamanca: Ediciones Sígueme, 1992, p.375-401. Para a elaboração deste trabalho a tradução espanhola foi lida em cotejo com o original alemão *Wahrheit und Methode*, (6. Auflage) Tübingen: Mohr, 1990. A tradução para o português, nos trechos citados, é de nossa responsabilidade.

6 "A tensão que está presente no título não é outra que não a da exigência da reflexão que as

da compreensão em si mesma, a compreensão possível do mundo. Uma filosofia que pretendia, pensando a si própria, pensar o mundo e o nosso conhecimento dele. Porém, à recepção do livro, as bases de que partia a filosofia gadameriana foram fortemente questionadas quanto à sua possibilidade de instaurar, como pretendia, uma idéia de razão. Um pensamento que dialogava com a tradição, com línguas distantes e culturas antigas — que justamente as tomava como princípio para refletir sobre as condições históricas e filosóficas da interpretação e da compreensão — parecia não ser suficientemente nítido ao contexto filosófico dos anos sessenta. Entretanto, a repercussão que se seguiu a esse que é o *magnum opus* de Gadamer veio confirmar a fecundidade da idéia de uma filosofia hermenêutica e, como resultado, o livro foi lido por duas gerações que o debateram em contextos bem diferenciados.

A hermenêutica, definida como o esforço de refletir *sobre* a existência *a partir* da existência mesma, caracterizou a ordem do texto gadameriano; e, ao final, aprende-se que *Estar em curso* é a característica que melhor define tal pensamento: por isso a defesa, por nosso autor, de enunciados, proferimentos, ditos e argumentos sempre provisórios, nunca últimos e definitivos. *Não pôr termo* aos conceitos que formula não é somente um problema de estilo em Gadamer. Em mais de uma ocasião ele enfatizou que à verdadeira *práxis* hermenêutica jamais caberia a pretensão de dizer a última palavra.⁷ Domingo Moratalla recolheu, numa entrevista de 1990, a frase de Gadamer em que este considerava a “hermenêutica dialógica como a arte de poder não ter razão”;⁸ a ela juntamos uma afirmativa do filósofo alemão que — a despeito de o estar traindo, pois que recusa-se sistematicamente à síntese — parece-nos conter todo seu pensamento:

*o diálogo que está em curso se subtrai a qualquer fixação. Mau hermeneuta aquele que acredita que pode ou deve-se ficar com a última palavra.*⁹

sensibilidades filosóficas de nosso tempo tem tentado expressar com outros termos: *As Palavras e As Coisas* (FOUCAULT), *Palavra e Objeto* (QUINE), *Tempo e Narração* (RICOEUR), *Inteligência e Logos* (ZUBIRI), *Totalidade e Infinito* (LEVINAS), *Conhecimento e Interesse* (HABERMAS), etc., dentre outros.” MORATALLA, A.D. *El Arte de Poder no Tener Razon*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 1991, p.92.

7 O fato de Gadamer, aos noventa e nove anos, ainda continuar a se pronunciar sobre seu pensamento faz com que estudá-lo exija uma constante atualização. Com o início, em 1985, da publicação de suas obras completas, boa parte desses textos foram acrescidos de notas, o que de alguma maneira clareia e amplia determinados pontos de seu pensamento.

8 Cf. MERSCH, D.-BREUER, I.: *Die Kunst, unrecht haben zu können. Gespräch mit dem Philosophen H.-G. Gadamer*, *Süddeutsche Zeitung*, nº 34, 11/02/1990, p.16 apud A.Domingo MORATALLA, op. Cit., p. 66, nota 126.

9 GADAMER, H.-G., Posfácio à terceira edição de *Verdade e Método*, 1972, trad. esp., p.673.

Quando reflete sobre a experiência artística Gadamer pretende instalar a compreensão da finitude humana. A obra de arte, cuja linguagem não é conceitual, é uma configuração que traz em si a possibilidade de compreensão do mundo, podendo dizer da existência mesma. O que ali se interpreta não se alcança intelectualmente, mas apenas pelo envolvimento obra/intérprete que é exigido. A filosofia hermenêutica faz do modo de experiência da arte um modelo para o conceito de compreensão que busca estabelecer.

*O que realmente se experimenta numa obra de arte, aquilo que faz com que alguém polarize com ela é antes em que medida ela é verdadeira; isto é, até que ponto alguém conhece e reconhece algo nela, e reconhece a si mesmo neste algo.*¹⁰

Envolve-se com a obra um intérprete que verá na experiência artística legitimar-se não somente o seu ajuizamento. Àquilo que o intérprete é vem somar-se as determinações da obra mesma. A compreensão da arte será possível apenas no estabelecimento desse espaço de diálogo; esse é o lugar rarefeito e retrátil que, em comum, intérprete e obra instalam a cada vez. Compreender a obra de arte, na filosofia hermenêutica, será a atitude do intérprete que faz conjugar à obra o seu passado, algo da sua atualidade e de suas expectativas, num conceito de obra redefinido para além da contraposição abstrata de arte ao conhecimento conceitual.¹¹

Ainda que Gadamer faça uma ontologia da obra de arte, o foco da sua reflexão volta-se à constituição não do objeto artístico, mas da experiência da obra. Ora, a definição de experiência hermenêutica apresentada pelo próprio Gadamer tem como fundamentos a abertura e a provisoriedade, pois é sempre situação para a qual atentamos, ou ato que se instala. Tal idéia (forte em nosso autor) da compreensão como estrutura frágil, em cuja determinação confluem diferentes mundos, é que nos permite falar da *negatividade* do pensamento hermenêutico. Chegar à compreensão de algo exige considerar expectativas de sentido diversas, o que implica *incluir* na situação de interpretação as contradições inerentes ao estabelecimento da relação obra /intérprete. Lemos em Gadamer, em mais de um lugar, que a tarefa de interpretação da obra não se resolve senão "num jogo insolúvel de contrários, de mostrar e ocultação".¹²

10 GADAMER, H.-G. **Verdad y Metodo 1**. Salamanca: Editorial Sígueme, 1991, p.158.

11 Para uma exposição dos princípios da teoria gadameriana acerca da arte cf. VELLOSO, R.C.L. **Anterioridade do Iluminismo, sucedimento da estética: a distância irreductível**, in: DUARTE, R., FIGUEIREDO, V. (org.). **As Luzes da Arte. Homenagem aos Cinquenta anos de publicação da Dialética do Esclarecimento**. Belo Horizonte: FAFICH-UFMG, 1999, ps.(285-302).

12 GADAMER, H.-G. **Estética y Hermenéutica**, Madrid; Tecnos Editorial, 1995, p.87.

A ontologia da obra de arte em Gadamer é uma ontologia fraca, pois a compreensão da arte não permite fixar significados, acessíveis segundo metodologias de interpretação, tampouco se investe a obra de significados *a posteriori*. O que nela há, já está contido lá quando da sua criação.

A obra re-configura o mundo através da sua forma. Mas não é um mero filtro, uma lente para ver o mundo e substituí-lo, de algum modo. O sentido de dizer, com Gadamer, que a arte desvela (ou abre) um mundo é o de que a obra instala-se na *atualidade* de sua recepção. Ou seja: Interpretar a obra é *ato*, e depende desse *exercício*. A compreensão resolve-se no *mundo configurado a partir da obra*, por um leitor concreto e atual. O que importa para a execução da obra é o esforço da compreensão, é ele que tornará decisivo o acontecimento da arte.

A obra não tem como finalidade fazer encontrar o mundo — o contexto de produção da obra —, ou refletir a vida do leitor; tampouco remete à intenção original do autor. O que da obra se dá ao espectador, é sua unidade, que é, sim, abertura e desvelamento do mundo, mas essas não são metas determinadas, somente possibilidades.

UTOPIA, RECEPÇÃO DAS OBRAS DE ARQUITETURA E HERMENÊUTICA

A perspectiva da utopia negativa de não evadir-se do presente, nele configurando uma instância crítica, conjuga-se à idéia gadameriana de utopia como algo “que não nos conduz à ação diretamente, não é esboço da ação, não é projeto de ação”, mas o que instala a *possibilidade* de ação e permanece como tal. Para o argumento de uma razão hermenêutica, somente uma forma de racionalidade fundada na possibilidade de *diálogo entre opostos* é capaz de dar conta da vida humana.

O diálogo, esse esteio da teoria gadameriana, em sua condição — limite; é, ele mesmo, utopia. Dada a sua natureza, o diálogo não nos permite dizer, segundo critérios estritos de validação, o que são as condições para uma compreensão correta no âmbito geral da vida humana - tanto no reconhecimento da situação própria e pessoal quanto no reconhecimento das implicações de suas ações no cotidiano. Ou seja, ao firmar o diálogo como *medium* de entendimento do mundo, a hermenêutica opõe-se à resolução numa síntese, e expõe os próprios risco e ambiguidade — do diálogo esperado, pode sempre resultar a incongruência dos horizontes de obra e intérprete. Para se realizar, a compreensão não pode senão conviver com o que causa seu aniquilamento.

A análise da *experiência da arquitetura, através da recepção de sua obra* nos

permite mostrar os termos da compreensão dialógica de Gadamer. Uma obra utópica negativa, considerada a partir da filosofia hermenêutica, é aquela que, em sua feitura, problematizou as relações entre o produto arquitetônico e o fruidor. É a resultante de um processo de criação no qual o arquiteto assume que a obra deve estar aberta ao acabamento do usuário, no exercício da freqüentação e habitação dos espaços. Tal obra utópica negativa se faz criticando o modo pelo qual usualmente se inserem os dados sobre usuários num projeto de arquitetura, e propõe para si uma utilização que exige do usuário uma participação ativa. Aponta para a obsolescência do conceito de forma na arquitetura: a forma é incompleta, se o uso é sempre o que a define no final. A forma pode ser qualquer; o necessário é que ela exija do habitante esse *tomar parte*.

Interpretar a arquitetura não se resolve nunca numa contemplação neutra. A obra de arte em execução invariavelmente impacta o seu intérprete. Diante da arte, no ato da recepção da obra, o intérprete precisa suspender a validade de seus juízos e indagar pelo sentido de algo que difere de si e que é opaco a formulações prévias. Também para a arquitetura é válido que o intérprete precisa estabelecer, no enfrentamento da obra, o que sobre ela, *a posteriori*, será capaz de afirmar. Experimentar um espaço é habitá-lo, numa participação continuada no universo posto pela conformação da obra. Para a arquitetura, este intercâmbio jamais terá sido concluído, pois que habituar-se ao lugar é fazer-lhe continuamente a pergunta que, uma vez dirigida à obra, permitirá ao intérprete dizer que, então, compreende melhor.

A experiência da arquitetura está, pela própria natureza, pautada pelos ritmos da vida cotidiana, uma vez que soma o uso à apreciação. A obra não é um fim em si mesma, e tem por objetivo submeter-se a uma dada forma de vida. Um edifício tem seu lugar no meio da vida prática, e não está ali para ser contemplado. *A arquitetura é obra que tem uma presença específica. Sua apresentação refere-se ao que evoca, à visão de mundo que comporta, e faz-se comunicando ao habitante.* Entretanto, se levarmos ao limite essa assertiva, assumiremos que a meta da obra de arquitetura deve ser a condução das pessoas no mundo da vida, bem como a compreensão da situação cultural na qual está inserida. Assim, as obras de arquitetura, ao serem experimentadas, devem instalar não apenas o desempenho dessa ou aquela atividade, mas a reflexão sobre a vida cotidiana, individual e coletiva.

Como causar sobre os habitantes tal efeito em meio a um mundo de slogans? Como provocar a recepção numa "obra que não só atraia para ela mesma, convidando a demorar-se nela, mas que por sua vez, surja num contexto de vida para o qual aponte, ao qual ela pertence e que vai também contribuir para configurar"?¹³ O paradoxo da arquitetura de hoje é o de se realizar em inúmeras

linguagens, tendências, formas e detalhes multiplicáveis ao infinito; todas, entretanto, semelhantes em sua cegueira. Não vêem a multidão que habita seus edifícios, e devendo enfrentar justamente as experiências de oscilação da vida humana, regozijam-se em proporcionar o luxo e a comodidade.

Falando de uma arquitetura cuja configuração instável desperta nossa própria instabilidade, os experimentos utópicos são pistas noutra, muito diversa, direção.

13 Gadamer, *Verdad y Metodo* 1, 241.