

VELLOSO, Rita de Cássia Lucena. O fracasso da utilidade. In: Rodrigo Duarte; Virginia Figueiredo; Imaculada Kangussu (ed.). *Theoria Aesthetica: em comemoração ao centenário de Theodor W. Adorno*. Porto Alegre: Escritos Editora, 2005.

## O fracasso da utilidade

Rita de Cássia L. Velloso<sup>1</sup>

Para Lou, Flávio e Flavinha.

O que se passou com os habitantes da chamada Arquitetura Nova não é, sabidamente, o tema de Theodor Adorno no seu *Funcionalismo hoje*,<sup>2</sup> uma vez que o texto constrói-se em torno de possibilidades daquela produção arquitetônica realizada a partir da idéia de objetividade, à qual o século XX chamou, genericamente, de arquitetura funcionalista.

Entretanto, a recepção e os efeitos de tal arquitetura me parecem ser um tema encoberto no texto de Adorno, cujos vestígios estão em afirmativas tais como “imaginação arquitetônica é a faculdade de articular o espaço através das funções”, ou mesmo “quando a imaginação mergulha na funcionalidade explode as relações funcionais imanentes que a mobilizaram inicialmente”. Ao meu ver, não se trata ali apenas da imaginação de quem desenha, mas, também, de uma imaginação que deve ser exercitada também por quem experimenta os lugares.<sup>3</sup> Quanto mais não fosse porque, tendo escrito em 1965, quando já eram decorridos mais de trinta anos desde o início das experiências urbanas e construtivas do Movimento Moderno, Adorno não poderia deixar de considerar as transformações do sujeito que vinha praticando funções arquitetônicas em tais novas configurações. Desse modo, me parece razoável explorar (e extrair) do texto adorniano argumentos que respondem sobre o uso dos edifícios quando o filósofo pergunta pelo Funcionalismo àqueles dias.<sup>4</sup>

Por que fracassou a arquitetura da nova objetividade? Para Adorno, por que se tornara literal em excesso. De uma tal literalidade, o resultado é a precariedade das formas puramente funcionais, que para ele se afiguravam como algo de “estupidamente prático”.<sup>5</sup> Entretanto, algumas décadas antes do diagnóstico do filósofo, essa mesma arquitetura fora responsável por transformações decisivas no ambiente humano. A denominação Arquitetura da Nova Objetividade ou Arquitetura Nova [*Neues Bauen*] coube a um conjunto de experiências desenvolvidas em diferentes países europeus, mas principalmente Alemanha e União Soviética,<sup>6</sup> numa conjuntura única de engajamento social-político diante da transformação dos meios de produção

econômica. A Nova Objetividade fundava-se na aceitação necessária das condições do real e almejava que o projeto de arquitetura pudesse determinar uma experiência concreta das condições racionais da existência.

Tal raciocínio estabelecia que havia uma relação dialética entre método de projeto e uso da forma arquitetônica, mas é exatamente essa relação que se deteriora ao ponto de receber, nos anos 60, a acertada crítica de Adorno: a arquitetura tornara-se “estupidamente prática”. Quero me deter no exame dos termos dessa dialética, buscando o que neles respeita aos habitantes quando considerados pela Nova Objetividade, para então refletir sobre as direções da práxis arquitetônica apontadas por Adorno.

## I

A origem mais visível da transformação da arquitetura em meados do século XIX está na mecanização da produção dos materiais e dos processos de construção. Entretanto, para compreender a ordenação da arquitetura enquanto disciplina, desde que esta passou a ser produzida industrialmente, é preciso se reportar àquilo que fundamenta os processos de mecanização, característicos da indústria, mas que é, prioritariamente, parte constituinte de uma situação cultural, qual seja, a idéia de racionalização da sociedade, ainda mais antiga que a Revolução Industrial mesma. Tal pensamento, que se estendera da teoria do conhecimento à explicação dos processos biológicos, sociais e econômicos, já chegara à arquitetura<sup>7</sup> e, esta, especialmente a partir de 1850, assume um raciocínio funcionalista demarcado pela filosofia positivista de Augusto Comte, na exata medida em que o positivismo estimula a organização técnico-industrial da sociedade moderna. Principalmente, a arquitetura assimila a imagem do processo produtivo, mas não se trata apenas de referir-se à forma da máquina; antes, a funcionalidade diz respeito ao processo de projeção - o que, em outras palavras, significa tomar o modo mecanizado de produção como princípio e regra do projeto (arquitetônico) de realização e coordenação de atividades num edifício.

Não se trata simplesmente de uma referência estética e simbólica aos conteúdos, mas de uma referência metodológica e operativa aos processos e aspectos organizativos da produção industrial.<sup>8</sup>

Os conceitos de *positivo* e *funcionamento* entrecruzavam-se na filosofia comteana, cuja premissa afirmava ser possível observar

a sociedade em seu funcionamento, reunindo - a partir da vida social - fatos que, submetidos a um método objetivo (análogo às ciências da Natureza), permitiriam obter conhecimentos válidos para modificar e melhorar a existência humana, estabelecendo os princípios ordenadores básicos de uma sociedade e a formulação de suas leis. Ora, a possibilidade de que uma realidade pode ser descrita com vistas ao melhoramento futuro do seu funcionamento é certamente identificável na produção da obra de arquitetura como um objeto que desempenha funções servindo a fins externos. Não casualmente Muthesius<sup>9</sup> citava Bacon, no começo e ao final de sua obra, com a máxima *houses are built to live in, not to look at*. Dizer que casas são *para* expressa a mudança de atitude que marcaria, desde então, com forte acento pragmático a concepção dos lugares e a feitura dos edifícios. Para os processos da criação arquitetônica, antes referida quase que exclusivamente aos problemas da criação artística, irão convergir, de modo explícito, questões sociais, políticas e econômicas. Sem dúvida, a inclusão de tantas disciplinas no universo de trabalho dos arquitetos pode ser creditada à revolução industrial, mas não pode ser reduzida à idéia do *aparecimento* e da *adoção de novas técnicas*.

Podemos chamar de *funcionalista* essa arquitetura que pensa a si mesma como um *fator de organização dos processos de estruturação social*. Compreender seu alcance e vigência exige discutir as formas de atuação dos arquitetos ali configuradas, pois que implicam numa *construção ideológica da arquitetura*. O arquiteto se insere no contexto de produção econômica, responde de forma política à tecnicização da sociedade e atua a partir do entendimento de que agora o objeto de seu trabalho é não apenas uma obra isolada, mas a ordenação da metrópole, essa estrutura primária da economia do capitalismo industrial. Se a arquitetura passa a ser um sistema de intervenções de que *depende* a vida urbana, os arquitetos deveriam viabilizar a ordenação de uma cidade desde já entendida como produto tecnológico: e operar no espaço urbano significava fundamentalmente enfrentar o problema do provimento de moradia para a classe proletária. O destinatário da obra de arquitetura passava a ser não mais o indivíduo culturalmente formado, de cuja educação fizera parte o conhecimento das artes e das letras, mas toda uma coletividade para quem os efeitos da arquitetura se fariam sentir nos espaços de primeira necessidade: a casa, os abrigos urbanos, os lugares de trabalho. Essa obra destinada à coletividade alteraria profundamente o raciocínio sobre *como* projetar,

passando a demandar, por parte do arquiteto, uma compreensão da relação entre indivíduo e corpo social, e cada obra arquitetônica teria sua validade estabelecida por critérios simultaneamente artísticos e sociais.<sup>10</sup>

É possível compreender esse *novo modo de trabalho* efetivo dos arquitetos, de alcance e duração bem delineados, se nos detivermos no conceito de *Sachlichkeit* formulado pela filosofia alemã e amplamente aplicado pela arquitetura daquele país entre os anos 1890-1930: o termo, que em nossa língua designa, aproximadamente, objetividade, refere-se ao modo como abordamos e nos colocamos em relação às coisas do mundo, modo este pautado pela exigência de ver as coisas em seus justos limites. Objetividade é a “forma de a coisa aparecer naquela sua característica que a distingue das demais”.<sup>11</sup> *Sachlich*, no primeiro modernismo, significou tornar a experiência comum e cotidiana por modelo, em oposição ao sistema de valores aristocráticos. Nas artes e na arquitetura, o termo teve aplicações variadas,<sup>12</sup> sempre guardando a idéia de uma concepção de desenho (projeto) na qual a qualidade formal é demarcada pelos aspectos técnicos e materiais<sup>13</sup> - aqui é importante dar relevo à idéia de forma cuja concepção *submete-se* a tais aspectos; uma tal subordinação define um modo de trabalhar estreitamente ligado às reais condições do mundo em que se exerce a profissão: só assim era possível propor formas de organização espacial que resultassem em formas de estruturação social.

A questão é que, a partir dali, passou a fazer parte da natureza mesma da arquitetura *pensar a sua utilidade*. E, por conseguinte, colocar a pergunta: de que espaço *necessita* o mundo industrializado e qual deve ser a *estrutura* desse espaço? Se a arquitetura deveria fazer-se numa determinada condição político-social, a busca pela boa forma terminaria naquela *solução mais justa* ou, por outra, dever-se-ia buscar *a melhor solução possível, nas circunstâncias dadas, sob um ponto de vista prático*.<sup>14</sup> Ora, essa premissa empiricista da nova objetividade deixa-se evidenciar quando analisamos a pedagogia de Walter Gropius, em que a produção da forma arquitetônica parte da adoção de método tal “que permita tratar um problema de acordo com suas condições peculiares”<sup>15</sup> e no qual possam estar assentadas as experiências de um arquiteto. Gropius ensina a lidar com a objetividade a partir de um método racional, que permita localizar os problemas que a existência coloca continuamente e, ao mesmo tempo, encontrar a forma que os possa resolver.

Somente aquele que houver realmente compreendido um método de raciocínio será capaz, mais tarde, de compará-lo com outros e então escolher de maneira mais inteligente elementos para suas próprias experiências criativas (...). É mais importante ensinar um método de raciocínio do que meras habilidades.<sup>16</sup>

A forma da *Sachlichkeit*, tal como proposta por Gropius, deveria ter principalmente qualidade: qualidade, nesse caso, significa a perfeição que o objeto pode alcançar “ao fim de um certo processo técnico, não transferível e já não reconhecível numa lei geral, mas sim na propriedade particular da forma”.<sup>17</sup> Ou seja, tratava-se de estabelecer uma correspondência exata e calculada da coisa à sua função, da forma ao seu uso, mas se exigia também conhecer a experiência de vida que aperfeiçoou, com o tempo, a particular estrutura do objeto.

É evidente que essa propriedade da forma, não podendo ser referida a conceitos gerais, só pode ser, por outro lado, determinada na sua correspondência com a sua utilidade particular: é esta última que indica o tempo histórico em que a obra de arte acontece.<sup>18</sup>

Não se deve buscar uma *unidade* figurativa na arquitetura funcionalista; cada objeto a configurar, *não poderia ser*, lingüisticamente determinado,<sup>19</sup> uma vez que não havia, ao modo da gramática do estilo, referências imagéticas ou formais orientando a criação do objeto arquitetônico. Ao contrário, a projeção é pensada sempre *em processo*, e, em hipótese, “imune a todo condicionamento histórico”.<sup>20</sup> Arquitetos buscavam uma metodologia única e apostavam num modo comum de percepção que também deixasse para trás o condicionamento estilístico. Giulio Argan diz que a arquitetura põe a si própria a tarefa de “conferir uma clareza formal absoluta a todos os objetos por meio dos quais se realizam os atos de uma existência organizada”.<sup>21</sup> Com relação a isso é crucial o trabalho de Ludwig Hilbersheimer, na Bauhaus e depois dela. Diverso em muitos pontos de Gropius, mas igualmente decisivo para o problema do método em arquitetura é a abordagem daquele, para quem “a arquitetura da grande cidade depende essencialmente da solução dada a dois fatores; a célula elementar e o conjunto do organismo urbano”.<sup>22</sup> Hilbersheimer pensa a tarefa do arquiteto como organizador do ciclo de produção do qual a cidade é unidade. A arquitetura deve ser regida por leis da organização, em que o objeto arquitetônico é destruído em função de uma proposta de comportamento, ou, para

usar a frase de Manfredo Tafuri, “um processo de viver como tal”.<sup>23</sup> Ao final, realizar-se-ia um espaço-ambiente íntegro, em que “objetos, células, elementos urbanos, *Siedlungen*, cidades, não são realidades em si mesmos, mas somente momentos de um único processo contínuo”.<sup>24</sup>

A arquitetura é sempre colaboração ou expressão coletiva. Ela nasce da própria vida, do cotidiano e habitual relacionamento do homem com as coisas no meio das quais vive e de que se serve; estende-se necessariamente, com um processo contínuo, do objeto mais humilde à articulação estrutural do edifício, desta ao conjunto de vários edifícios e à sua distribuição segundo as exigências vitais e funcionais da comunidade, e chega por fim a fixar a forma da cidade, a incluir todos os aspectos do mundo organizado.<sup>25</sup>

Tal era a meta da chamada arquitetura integrada, em que cada parte é completamente resolvida em si e tendente a diluir-se formalmente, para desaparecer na montagem. A célula é o elemento agregativo nas construções e representa a base de um programa produtivo. A unidade construída não é mais um objeto, é apenas o lugar em que “a montagem elementar das células individuais adquire forma física”.<sup>26</sup> O espaço, organizado tal como numa cadeia de montagem, permite que a existência, como atividade contínua, se realize: não é para um “homem ‘natural’ ou que tende a conquistar uma naturalidade artificial evadindo-se da contingência”, mas para um “homem social, que vive e opera na contingência”.<sup>27</sup> O método, na arquitetura funcionalista, é de organização de produção, distribuição e consumo antes de ser método de configuração de edifícios. É sobretudo estratégia de intervenção na cidade capitalista.

## II

Arquitetos modernos destinavam seu trabalho a um habitante-tipo, é certo. Mas, enquanto podemos afirmar que tipologias arquitetônicas são o correlato da produção industrial em série, terá sido a “proposta de comportamento para um padrão de usuário” uma categoria própria para o fim a que se reserva, qual seja, a produção do espaço metropolitano?

Na análise da produção arquitetônica das vanguardas realizada anteriormente, uma conclusão de Argan no seu livro sobre Gropius me chamou especialmente a atenção: trata-se da assunção de que o sujeito da arquitetura moderna era o “homem social, que vive e opera na contingência” - a limitação da estratégia vanguardista

da arquitetura me parece estar justamente no modo de seu entendimento acerca da contingência e de suas implicações na vida urbana. Nos dias de hoje é evidente o fracasso de uma arquitetura que recorreu sistematicamente à padronização, e à pré-fabricação em série, isto é, à progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana. Por isso só podemos concordar quando Adorno diz que habitar não é mais possível, pois “a tecnificação torna precisos e rudes os gestos e com isso os homens” expulsando “das maneiras toda hesitação, toda ponderação, toda civilidade”.<sup>28</sup>

Quando desenhadas sob a lei da *pura funcionalidade*, as coisas resultam em formas que somente podem ser manipuladas, ou seja, são objetos manejados como instrumentos, cuja experiência se esgota sempre no instante da ação. Por isso teríamos fracassado no uso: nossa conduta, nas palavras de Adorno, uma vez causada por objetos projetados como “estojos para pessoas tacanhas (...) sem nenhuma relação com quem as habita”, oscila entre a hiperexcitação (dos indivíduos tresnoitados que vivem e dormem mal) e a apatia (daqueles que “estão sempre prontos a aceitar qualquer coisa sem resistência”). Num caso e noutro, são sujeitos alienados, cuja atitude via de regra é descompromissada e diametralmente oposta àquilo imaginado pelos arquitetos inauguradores do funcionalismo quando propuseram pensar sua profissão como *fator de organização dos processos de estruturação social*.

Adorno vê claramente a dificuldade proveniente de um determinado *modus operandi* daquela arquitetura; de premissa nunca tomada em suas últimas conseqüências, a anunciada preocupação social dos arquitetos passou a falsa consciência.

As obras de arquitetura eram impossíveis de se fazer reconhecer (de serem habitadas, afinal): ou foram, de tal maneira, abertas - como nos casos de Mies van der Rohe ou de Gropius - que se auto destruiu como estrutura acabada, ou, pelo contrário, restou fechada a um tal ponto que se reduziu a seu avesso: objeto hermético, mas absolutamente vazio.

Adorno recorre ao ponto de vista de quem experimenta os lugares para chegar à conclusão de que a verdade da objetividade, porque dependente de uma utopia, jamais se realizou. Refletindo sobre as razões dessa irresolução, ele as constrói a partir dos efeitos produzidos pela arquitetura funcionalista, e que são visíveis nas condutas daqueles a quem chama “pessoas socialmente concretas”.<sup>29</sup>

Em seu texto pronunciado diante do Deutscher Werkbund e em alguns aforismos das *Minima Moralia* nos quais transversalmente trata de temas correlatos à arquitetura,<sup>30</sup> Adorno discute a brutalização da experiência que correspondeu aos hábitos decorrentes do equipamento e do mobiliário moderno.

Não nos resta mais qualquer dúvida de que há um abismo entre a proposição original de Muthesius de que “casas são para se viver, não para serem olhadas” e os rejeitados modelos de Le Corbusier para unidades de habitação ou cidades de milhões de habitantes. É preciso, contudo, examinar mais detidamente o que se passou entre um momento e outro.

A arquitetura da nova objetividade pretendeu revolucionar a experiência estética, entregando ao habitante não um objeto, mas “um processo, a viver e fruir enquanto tal”.<sup>31</sup>

A fruição é parte central do processo de transformação da vida urbana, sendo o habitante chamado “a completar espaços abertos”.<sup>32</sup> Manfredo Tafuri via essa estratégia de envolver o usuário da seguinte maneira:

Habituar quem observa a libertar-se inesperadamente da tradição, ensinando que existe sempre a possibilidade de um salto para dimensões novas, que a ordem existente pode e deve ser subvertida, que todos devem participar, mesmo nos seus atos cotidianos, nessa revolução permanente da ordem das coisas: estes eram os objetivos abraçados pelas vanguardas arquitetônicas.<sup>33</sup>

Mas, a rigor, a redução das formas a tipos invariantes ou à pura forma vazia e disponível de um Mies van der Rohe não levou o habitante a completar as relações espaciais esboçadas pelos arquitetos, não o fez exercitar conscientemente sua liberdade de ocupar os lugares. Ainda que a hipótese de trabalho daqueles arquitetos fosse a clareza do objeto (lugar/edifício/ equipamento) que estaria sempre inacabado e aberto a possibilidades ilimitadas, como “prova da sua adesão a uma existência que é sempre ‘possibilidade de realizar’”,<sup>34</sup> as coisas jamais se passaram desse modo. Uma hipotética forma a um só tempo “claríssima e inacabada, prorrogável e reproduzível até o infinito” nunca foi possível no contexto das vanguardas, para além da experimentação dos arquitetos.

Ao modo das artes na vanguarda,<sup>35</sup> a arquitetura moderna, ao conceber o usuário sempre enquanto coletividade, nunca o indivíduo (ou mesmo existência individual), explicitava sua ideologia ao propor um comportamento social:

O Existenz minimum é, portanto, a condição de vida própria daquele asceta moderno que é, para Troeltsch, o protagonista de classe média do capitalismo industrial.<sup>36</sup>

O indivíduo não apreende a profunda razão construtiva dos objetos artísticos que condicionam a sua existência a um espaço e a um tempo regulados pela função social; mas, no contato com eles, experimenta um prazer estético que nasce da percepção nítida e circunscrita, da perfeita correspondência que se estabelece entre o mundo interior e o exterior, do sentimento de vitalidade eficiente suscitado pela clareza e propriedades formais das coisas que constituem o ambiente imediato da sua existência.<sup>37</sup>

A arquitetura funcionalista equacionou o uso por meio do aspecto da comunicação entre habitante e edifício, partindo da premissa de que todos os princípios formais da arquitetura deveriam ser aplicados para atender aos fins de utilidade da obra. Passava a ser fundamental operar com os dados da percepção do real pelo usuário. A obra, uma vez habitada, é ela mesma um meio para experimentar o mundo real. A nova objetividade entendeu que não mais se tratava de permitir a identificação indivíduo – obra por meio da forma tradicional, mas de, ao assumir a objetividade como parâmetro de projeto, dar relevo à presença da vida cotidiana:

O ato da projeção, querendo *introduzir* não tanto uma nova representação do mundo, mas uma experiência concreta das condições racionais da existência, deve *recusar todo o resíduo mítico e simbólico*. (...) O conceito de arte [deverá ser superado] em favor de uma contínua projeção de puras percepções desfrutáveis, só comunicáveis na forma do uso cotidiano”.<sup>38</sup>

Aqui a arquitetura chegava à sua aporia. Enquanto para as vanguardas o problema do controle do efeito provocado no público não tem muita importância, o uso da obra arquitetônica era quase normativo. No caso das artes, “uma obra de ruptura não pode insistir em recolher e catalogar continuamente os fragmentos provocados pelas suas próprias explosões”.<sup>39</sup> Mas para a arquitetura era essencial *ensinar uma experiência*. Isso, entretanto, revelou-se dificuldade incontornável, pois a metrópole não permitiu educar o habitante para uma experimentação crítica, mas antes condicionou suas escolhas de utilização.<sup>40</sup> A aposta numa experiência estética fundada no choque que permitisse escapar da passividade ou da atitude *blasé* fracassou. O relaxamento da atenção e a percepção distraída submergiram no mundo de puras imagens da cidade, resultando num novo comportamento coletivo de consumo cotidiano.

A dissolução da atenção na fruição imediata reduz todas as estruturas a superestruturas. A cidade, depois de ter absorvido na informalidade do seu seio todos os objetos arquitetônicos, dissimula-se a si mesma como estrutura e oferece-se como campo assintático e não-lógico de puras imagens (...).<sup>41</sup>

Dirá Adorno que “o uso não deve ser”;<sup>42</sup> nesta cidade sobre a qual a arquitetura funcionalista jamais exerceu o controle que pretendia, o papel do habitante migrou de agente a observador, num posicionamento “ambíguo, simultaneamente envolvido e repellido”,<sup>43</sup> que o fará camuflar a arquitetura com supérflua decoração e inumeráveis *gadgets*, ou se resignar com esquemas espaciais para sempre engessados.<sup>44</sup>

### III

Se o diagnóstico adorniano é então acertado, para que direções aponta o Funcionalismo, hoje? Para Adorno, primeiramente, a arquitetura deve assumir sua contradição insolúvel em termos dos conceitos de ofício e imaginação. De um lado, ofício, que não é “conjunto de fórmulas estereotipadas”,<sup>45</sup> mas, antes, uma ação disciplinada e contínua sobre materiais e a partir de procedimentos específicos, e de onde resulta um conhecimento rigoroso dos mesmos, material e procedimento. De outro lado, imaginação, que - afirma Adorno - inerva a reunião entre material e forma. Para o filósofo, são “os passos sempre mínimos da imaginação” que “respondem à pergunta silenciosa que os materiais e as formas lhe dirigem em sua muda linguagem das coisas”.<sup>46</sup>

Imaginação e ofício, se levados radicalmente a termo nos construtos formais, permitem aprofundar a dialética inerente ao funcionalismo, da qual resultaria uma experiência concreta das condições racionais da existência”. Adorno credita à criação da obra arquitetônica, enquanto obra de arte utilitária, a tarefa de equacionar as metas que a Arquitetura Nova pôs para si. Obra que seria produzida refletidamente, mas apenas resolvida com êxito na medida em que o momento autônomo da criação for capaz de fazer a síntese do conteúdo social.<sup>47</sup> Para Adorno, é na forma que deve estar contida a crítica social que o arquiteto é capaz de fazer, crítica de resto almejada já nas primeiras décadas do século XX. A seu ver, são “os conceitos do útil e do inútil que não podem ser acatados sem revisão”. Entender a necessidade de fazer essa revisão é o que permitiria compreender que

a falência da objetividade no desenho de edifícios ou em concepções urbanas “não é uma falta ou erro cuja correção dependa da vontade do arquiteto individualmente”.

Sobre isso a letra adorniana é contundente, pois essa é a literalidade que o autor condena, uma vez mais referindo-se aos habitantes: “quase todo consumidor deve ter sentido na pele a pouca praticidade do impiedosamente prático”. Para Adorno, numa práxis refletida, utilitarismo e funcionalismo não se equivalem, e exatamente o momento autônomo da criação seria capaz de responder à demanda legítima de utilidade da arquitetura.

A meu ver, aqui reside o problema. Se é verdade que a reflexão é um requisito da produção artística, e se também é verdade que a tarefa crítica da arquitetura se completa no momento autônomo da criação da forma, não é verdade que a crítica seja exclusiva da esfera da produção da obra de arquitetura.

Para o raciocínio que me interessa aqui, é preciso somar, ao momento crítico da arquitetura, a reflexão em termos de *quem exercita a função*, ou ainda, em termos de *como é possível exercer a função*. Penso que apenas a reconsideração dos usos das formas arquitetônicas é um passo necessário ao restabelecimento das demandas funcionais legítimas das obras.

Se o arquiteto deve ser capaz de compreender criticamente sua realidade social para nela atuar, é preciso que ele reconheça os variados níveis em que opera uma obra arquitetônica. Isso implica responder a questões tais como: qual é a consecução da obra na esfera pública e para quem a obra é construída?

Não que tais perguntas tenham passado despercebidas a Adorno; muito provavelmente não, ou do contrário não estaria em Funcionalismo, hoje, uma afirmativa do seguinte porte:

Uma arquitetura digna de seres humanos imagina os homens melhores do que realmente são; imagina-os como poderiam ser, de acordo com o estado de suas próprias forças produtivas, concretizadas na técnica. (...) Dado que a arquitetura não é apenas autônoma mas também atada a funções, ela não pode simplesmente negar os homens tais quais são.<sup>48</sup>

Na teoria de Adorno permanece como problema a consideração dos homens “tais quais são”. A arquitetura, diz ele, é impotente na contradição, assim como o são os consumidores de arquitetura. Pois, diz o filósofo,

os homens vivos, ainda os mais retrógrados e convencionalmente acanhados, têm direito à satisfação de suas necessidades, mesmo quando são necessidades falsas. (...). Até mesmo na falsa necessidade dos seres humanos sobrevive um pouco de liberdade.<sup>49</sup>

Mesmo que detecte o ponto nevrálgico do tema, Adorno não avançou nele, pois quando seu texto exige assumir dialeticamente a questão do funcionalismo isso não inclui discutir as implicações de imputar ao arquiteto a tarefa de compreender também o uso dialeticamente. Num trecho da *Teoria estética* em que trata da arquitetura, o autor chega mesmo a firmar que não teríamos resolvido o problema da “forma esquelética do funcionalismo corriqueiro” se recorrêssemos ao indivíduo e sua psicologia, uma vez que estes teriam já se tornado ideologia “perante a hegemonia da objetividade social”.

Ora, é o modo de considerar os habitantes nas obras que precisa, de fato, ser transformado. Se a imaginação arquitetônica é descrita por Adorno como uma faculdade, a de articular o espaço através das funções, por que razão essa mesma faculdade não deve ser estendida a quem frequenta e usufrui das obras?

Por que o arquiteto não pode abordar as questões do uso de modo a permitir que os usuários excedam as determinações formais da obra, aquelas prescrições de uso configuradas na forma do edifício?

Em outras palavras, como seria se uma premissa do projeto arquitetônico fosse a de permitir que o usuário explore imaginativamente seus espaços? Como seria esse novo compromisso do arquiteto com o programa e a destinação de sua obra?

Significaria talvez, para o arquiteto, renunciar ao papel de especialista de cuja competência tantas vezes o arquiteto se arvora; e, sem dúvida, significaria assumir a questão da competência como a tarefa crítica que o próprio Adorno postula. Ou, se acatamos que ainda hoje vale o que valeu para a utopia da Arquitetura nova, como bem disse Tafuri, o decisivo “é o grau diferente de consciência do arquiteto, ao submeter-se ou ao eleger como programa essa abertura da obra ao acabamento do usuário”.<sup>50</sup>

O especialista, por mais que tenha orgulho da sua especialidade, deve enxergar “para além dela a fim de exercê-la satisfatoriamente”. E isso, diz Adorno, “deve ser feito em dois sentidos. Em primeiro lugar, no sentido da teoria social: o especialista deve prestar contas a si mesmo acerca do lugar que o seu trabalho ocupa na sociedade e acerca das barreiras sociais nas quais esbarra o tempo todo”.<sup>51</sup> Ao transferir para a obra uma abertura à experiência imaginativa, o arquiteto, esse

especialista do espaço construído, reconheceria que o seu próprio conhecimento técnico não é a medida de todos os usos, no exercício continuado e cotidiano das funções de um edifício.

Contudo, como operar a forma de modo a reconhecer que a imaginação arquitetônica acolhe, dialeticamente, também a experiência dos usuários?

Talvez procedendo à transformação do conceito de arquitetura, para escapar às antinomias da objetividade. O rigoroso conhecimento do material formado e a conseqüente exploração de suas possibilidades -- o mergulho na funcionalidade -- também cabem ao uso e certamente darão em outros gestos, não rudes e mais atentos. A utilidade que fracassou é aquela que não soube reconhecer como necessária a si mesma a liberdade de comportamento de quem utiliza um objeto arquitetônico, utilização que pode ser uma experiência, mesmo que mínima, de independência da pessoa em relação às coisas.

Penso que a imaginação arquitetônica deve necessariamente ser estendida também a seu habitante, e isso implica “transformar o conceito” dessa atividade, como diz Adorno sobre uma dialética do funcionalismo.<sup>52</sup> Para começar a encontrar saídas, talvez seja preciso reler os textos da própria arquitetura da objetividade. Gropius não imaginou um *plano*, mas ações em gradação, estas por sua vez implicadas em modificações gradativas do ambiente; nas palavras de Benévolo, “uma série contínua de ações reguladas a partir do ritmo e da extensão dos fenômenos reais”.<sup>53</sup> Nesse sentido, torna-se importante um pronunciamento de Gropius em 1953, ao fazer setenta anos:

Uma vez, um dos juizes da suprema corte dos Estados Unidos discutiu a substância do processo democrático e me interessei muito pelo assunto ao ouvir que ele o definia como sendo “essencialmente uma questão de gradação correta”. Ele não se baseava em princípios abstratos de justiça ou injustiça, de certo ou errado, mas queria que cada caso fosse considerado nas suas circunstâncias particulares, desejava antes examinar cada causa em suas proporções relativas, pois era de opinião que estava em questão a sanidade da estrutura social em conjunto, e o que hoje é determinante amanhã pode ser contingente e vice-versa, já que as premissas se transformam sempre.<sup>54</sup>

A imaginação acolhe, em sua dialética, também a experiência do usuário de um espaço. Essa dialética da imaginação que depende e só pode nascer do inervamento de material e forma, a meu ver, não é exclusiva de quem cria a forma, mas de quem a usa. A dialética da imaginação integra também o uso, na medida em que o uso deve

permitir conhecer o material! – e não permitir somente os gestos rudes.

A utilidade que fracassou é aquela que não soube e não sabe reconhecer como necessária a liberdade de comportamento, a independência da coisa, de que falavam as *Minima Moralia*.<sup>55</sup> A utilidade, numa mais legítima consideração, talvez devesse conter vestígios daquilo que Adorno chamou “obras partilham com o enigma a ambigüidade do determinado e do indeterminado”. Obras arquitetônicas, tais como obras de arte, podem ser pontos de interrogação.

## A estética de Adorno e a arquitetura

### O fracasso da utilidade

<sup>1</sup> Professora da PUC-MG e da FUMEC, doutoranda de Filosofia na UFMG.

<sup>2</sup> Para a elaboração deste trabalho, utilizei uma tradução do alemão *Funktionalismus Heute*, feita por Silke Kapp, a partir de Theodor Adorno. *Ohne Leitbild - Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

<sup>3</sup> Este texto é uma versão ampliada daquele apresentado em mesa-redonda, denominada “Qual Funcionalismo, hoje?”, de que participaram os professores Carlos Antônio Brandão e Silke Kapp, no congresso internacional em homenagem a Theodor Adorno, *Theoria Aesthetica, 1903-2003* (UFMG/ setembro de 2003).

<sup>4</sup> Para compreender como a arquitetura chegou à situação da década de 1960 é preciso conhecer a ordem de sucessão das experiências, a saber: o período decorrido entre os anos 1900-1914 designa a arquitetura do *Proto-Racionalismo* e demarca a primeira contraposição entre a adoção da geometria de formas elementares e o uso da ornamentação. Pertencem a essa geração de arquitetos: Frank Lloyd Wright, Henri van de Velde, Adolf Loos, Peter Behrens, Herman Muthesius, Auguste Perret; o período seguinte, entre os anos 1914-1938, recebe a denominação - bem conhecida - de *Movimento Moderno*. São acontecimentos significativos que demarcam seu limite temporal: além do início da Primeira Guerra em 1914, no mesmo ano realiza-se a Exposição do Deutscher Werkbund, em Colônia. Dali em diante haveria uma sucessão de experiências, cujo vocabulário admite pontos comuns: Expressionismo (1910-1925), De Stijl (1917-1931), Construtivismo Russo (1918-1932), a Bauhaus de Walter Gropius (1919-1932) e a carreira-solo de Le Corbusier (1907-1931). Em 1928, com a fundação dos CIAM, a denominação *arquitetura moderna* é aceita, mundialmente, e seus termos são comumente reconhecidos. Para Leonardo Benévolo, a formação do Movimento Moderno se dá *após* a Primeira Guerra, “numa rede finíssima de trocas e solicitações”, mas o autor destaca que os acontecimentos decisivos são a experiência coletiva e didática de Walter Gropius e o trabalho individual de Le Corbusier. Kenneth Frampton defende a extensão do Movimento Moderno até o *final* da Segunda Guerra (1945), pois até ali teriam se mantido homogêneos os meios e os objetivos. A fora a divergência sobre datas de início e término, nossos autores concordam sobre o fato de ter havido, no espaço de quase duas décadas, “não mais experiências múltiplas e sucessivas umas às outras, mas ao contrário, uma *atuação sobre o conjunto de tendências*”, cujas experiências acabavam por se fazer segundo pontos convergentes. O período que decorre do Pós- Guerra (1945) ao final da década de 50 (1960) é definitivamente marcado pela *internacionalização* do vocabulário - modernos para além da Europa - , tanto no que respeita à difusão, como sua *miscigenação*, por assim dizer. As experiências norte-americanas sucedem-se em maior quantidade (contando, em boa parte, com os europeus emigrados), e mesmo países situados à margem



do eixo Paris-Nova York apresentariam experiências relevantes. Há o caso brasileiro e a arquitetura do Japão, além de outros países da Europa: Tcheco-Eslováquia, Finlândia. A denominação *Estilo Internacional* surge como título de uma exposição realizada por Henri-Russell Hitchcock e Philip Johnson, em 1932, no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), na qual Le Corbusier, Gropius, Oud e Mies são chamados de líderes da nova arquitetura. Hitchcock escreveria, em 1958: “ (...) por várias razões o nome *International Style* foi, mais tarde, freqüentemente castigado; ainda tem sido usado de modo recorrente, com ou sem apologia, por muitos críticos. Desde que o termo adquiriu uma conotação pejorativa, tenho evitado usá-lo (...), preferindo o mais vago mas menos controverso ‘arquitetura moderna da segunda geração’, a despeito de sua deselegância. Em defesa do sentido original do termo, tal como fora posto por Barr, Johnson e por mim, e ainda guardando alguma validade no início da década de 50, escrevi o artigo ‘The International Style, Twenty Years after.’” A controvérsia tem toda razão de ser; justamente quando as experiências se *diversificavam* enquanto linguagens figurativas e inserções culturais, o que se pretendia ter como imagem era a *homogeneidade*. Mas “sua aparente homogeneidade era enganosa (...). O Estilo Internacional nunca chegou a ser autenticamente universal. Não obstante, implicava uma universalidade de enfoque, que, em geral favorecia a aplicação da técnica de materiais sintéticos modernos, leves e das partes standardizadas modulares, a fim de facilitar a fabricação e a construção. Como regra geral, tendia à flexibilidade hipotética da planta livre e com este objetivo preferia a construção armada (...). Essa predisposição se tornou *formalista* ali onde as condições, fossem culturais, climáticas ou econômicas, não podiam suportar a aplicação de uma tecnologia avançada(...).”

<sup>5</sup> *Funktionalismus Heute*, [113], p. 104-126. As citações, daqui em diante indicadas pela abreviatura FH, referem-se à paginação do original, tal como indicada entre colchetes no corpo do texto da tradução.

<sup>6</sup> Para delimitação e crítica do termo, ver as obras: BATTISTI, E. *Arquitectura, ideologia y ciencia*. Madrid: Hermann Blumme Ediciones, 1980; KOPP, Anatole. *Quando o Moderno não era um estilo e sim uma causa*. São Paulo: EDUSP/Nobel, 1990.

<sup>7</sup> Considerem-se, por exemplo, os efeitos da geometria descritiva sobre os métodos de composição ensinados por Durand. Edmund Zurko, em seu *La Teoria del Funcionalismo en la Arquitectura* (1957), mostra como, desde Lodoli (1742), Milizia (1768), Winckelmann (1725) e Goethe (1773), no século XVIII, e Friedrich Weinbrenner (1819), na Alemanha do XIX, as idéias de racionalidade e funcionamento na arquitetura vêm progressivamente adquirindo a feição que lhes será característica no século XX.

<sup>8</sup> BATTISTI, E. Desarrollo de la ideologia funcionalista en la cultura arquitectónica. In: *Arquitectura, ideologia y ciencia*. Madrid: Hermann Blumme Ediciones, 1980. (cap. 1 ), p. 34. (grifo nosso)

<sup>9</sup> Hermann Muthesius nasceu em 1861, na região de Weimar. Foi adido cultural da Alemanha em Londres, relatando minuciosamente os avanços ingleses na

arte, arquitetura e técnicas de construção de ferrovias. Em Londres, ele escreveu seu extenso livro *Das Englische Haus*, e de seus relatórios resultou a designação de uma comissão para organizar escolas na Alemanha similares às escolas do Arts and Crafts. Figura crucial na criação do Werkbund (1907), Muthesius introduz na cultura alemã a idéia da padronização e da abstração como base da estética do *design* de produtos.

<sup>10</sup> ARGAN, G. C. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Lisboa: Presença, 1990. p.13-14: “A função social do artista realiza-se na justeza da sua atitude para com a própria obra; mas, como a obra se destina à coletividade, ela reflete a relação entre indivíduo e corpo social. Da clareza desta relação depende a validade efetiva, simultaneamente artística e social, da obra de arte.”

<sup>11</sup> BUBNER, Rüdiger. *La filosofía alemana contemporánea*. Madrid: Ediciones Catedra, S.A., 1991 (1981). p. 79-80.

<sup>12</sup> HARTOONIAN, G. *Ontology of Construction; On nihilism of technology in theories of modern architecture*. Nova York: Cambridge University Press, 1994, p. 35. A Nova Objetividade surge dentro do movimento expressionista, na Alemanha, ao final da Primeira Guerra Mundial, representada principalmente por Otto Dix e George Grosz. Em 1923, Gustav Hartlaub falava de um “sachlich Expressionismus”, criticando o utopismo expressionista e falando a favor de uma Nova Objetividade que fosse evolução do expressionismo, e não meramente reação a este, caracterizando-se por uma postura realista combinada à crítica social um tanto cínica.

<sup>13</sup> Muthesius populariza o uso do termo na conhecida disputa com Henri van de Velde, na Deutscher Werkbund. A esse mesmo respeito, Muthesius publicaria vários artigos em *Dekorative Kunst*, entre 1897 e 1903.

<sup>14</sup> BATTISTI, *op. cit.*, p. 33-35. O autor descreve, como exemplo dessa solução, as diferentes experiências das arquiteturas alemã, austríaca, soviética e holandesa, quanto aos objetivos de uma arquitetura voltada, principalmente, para fins de uso prático.

<sup>15</sup> GROPIUS, Walter. *Bauhaus: Nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 25.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>17</sup> ARGAN, *op. cit.*, 26.

<sup>18</sup> *Idem*.

<sup>19</sup> *Idem*.

<sup>20</sup> TAFURI, Manfredo. *Teorias de La Projección Arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. p. 43.

<sup>21</sup> ARGAN, *op. cit.*, p. 16.

<sup>22</sup> HILBERSHEIMER, L. *A arquitetura da grande cidade*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2003, p. 40.

<sup>23</sup> TAFURI. *Projeto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1968, p. 76.

<sup>24</sup> TAFURI. *Teorias de La Projección Arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974. p. 43.

<sup>25</sup> ARGAN, *op. cit.*, p. 37.

<sup>26</sup> TAFURI. *Projeto e utopia*, p. 71.

27. ARGAN, *op. cit.*, p. 16.
28. ADORNO, Theodor. *Mínima Moralía*. Reflexões a partir da vida danificada. São Paulo: Ática, 1992. p. 33, aforismo 19. (Daqui em diante as citações dessa obra serão indicadas pela abreviatura MM.)
29. FH, p. 120.
30. MM, especificamente aforismos 17 (Reserva de Propriedade), 18 (Amilo para Desabrigados), 19 (Não bater à porta).
31. TAFURI. *Projeto e utopia*, p.70.
32. *Idem.*
33. TAFURI. *Teorias e história da arquitetura*. Lisboa: Presença, 1979. p.128. (1968, original italiano).
34. ARGAN, *op. cit.*, p. 54.
35. “A vanguarda, que nega a categoria da produção individual, fará o mesmo com a recepção individual. As reações do público irritado perante a provocação de um ato dada, que vão desde os apupos até a violência física, são decididamente de natureza coletiva”. Cf. BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Porto: Vega editora, 2002, p. 95.
36. ARGAN, *op. cit.*, p. 54.
37. *Ibidem*, p. 16 (grifos nossos)
38. TAFURI. *Teorias de La Projección Arquitectónica*, p. 42.
39. TAFURI. *Teorias e história da arquitetura*, p. 136.
40. *Ibidem*, p. 130-131.
41. *Idem.*
42. FH, p. 111.
43. TAFURI. *Teorias e história da arquitetura*, p. 134.
44. Em alguns casos de tipologias arquitetônicas definidoras da feição histórica assumida por características da nossa cultura, como, por exemplo, a arquitetura prisional, uma compreensão reducionista da funcionalidade obrigou a esse engessamento. Veja-se, a esse respeito, uma rigorosa discussão sobre as prisões no Brasil em AGOSTINI, Flavio Mourao; CABRAL FILHO, José dos Santos. *O edifício inimigo* [manuscrito]: a arquitetura de estabelecimentos penais no Brasil. 2002, 154f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais.
45. FH, p. 116.
46. FH, p. 119.
47. *Idem.* “(...) a visão espacial está emaranhada nas funções; quando a produção arquitetônica consegue efetivá-la para além da funcionalidade ela é ao mesmo tempo imanente às funções. O alcance de tal síntese constitui um critério central da grande arquitetura.”
48. FH, p. 120-121.
49. FH, p. 121.
50. TAFURI. *Teorias e história da arquitetura*, p. 126.
51. FH, p. 121.
52. TE, p. 77.
53. BENÉVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo:

- Perspectiva, 1983, p. 418.
54. GROPIUS, *op. cit.*, p. 22.
55. MM, aforismo 17.