

A Forma e A Função

— Um Sistema de Legitimação no Modernismo

Dissertação de Mestrado
Outubro de 2010

Fábio Duarte Martins
Aluno: 081247010

Orientador:
Professor Vítor Martins

Faculdade de Belas-Artes da
Universidade do Porto

Mestrado em Estudos Artísticos
— Teoria e Crítica da Arte

ÍNDICE

5	0. INTRODUÇÃO
7	1. O QUE É “A FORMA SEGUE A FUNÇÃO”?
7	1.1 O QUE É “A FORMA SEGUE A FUNÇÃO”?
10	1.2 BREVE HISTÓRIA DA EVOLUÇÃO DA IDEIA
13	2. A FORMA SEGUE A FUNÇÃO?
13	2.1 O QUE SE ENTENDE POR FORMA?
13	2.2 O QUE SE ENTENDE POR FUNÇÃO?
13	2.3 ANÁLISE SEMÂNTICA DO MOTE A FORMA SEGUE A
	FUNÇÃO
13	2.3.1 FLEXÃO
14	2.3.2 GALINHA VERSUS OVO
17	3. A IDEIA DE SULLIVAN
17	3.1 THE TALL OFFICE BUILDING ARTISTICLY
	CONSIDERED
19	3.2 A FUNÇÃO SEGUNDO SULLIVAN
19	3.3 AS MÁS FORMAS
20	3.4 O NEOPLATONISMO DE SULLIVAN
20	3.5 TELEOLOGIA E MECANICISMO
23	4. A FORMA E A FUNÇÃO NO MODERNISMO
23	4.1 HEGEMONIA
25	4.2 INSTITUCIONALIZAÇÃO E CRISTALIZAÇÃO
25	4.3 ORNAMENTO
26	4.4 O ESTILO INTERNACIONAL
29	4.5 A UTILITARIDADE DA FORMA
31	5. O REGIME MODERNISTA NA EDUCAÇÃO DO DESIGN
32	5.1 ORNAMENTO, PROCURA E RESPOSTA
32	5.2 PROJECTO E RESPONSABILIDADE
33	5.3 O MONOPÓLIO
35	6. CONCLUSÃO
37	NOTAS
39	AGRADECIMENTOS
41	BIBLIOGRAFIA

O. INTRODUÇÃO

A forma segue a função é uma das elaborações mais famosas no design e na arquitectura, como proposta e sistema de legitimação para a elaboração e validação dos projectos das disciplinas do fazer.

A codificação que resultou neste mote é da autoria de Louis Sullivan, um arquitecto estadunidense do final do século XIX, embora haja um percurso anterior que teve aqui o seu ponto de convergência. Daqui, o mote pandemizou-se, tornando-se quase omnipresente em várias áreas do conhecimento e da execução.

Contudo, parte de pressupostos dogmáticos — demagógicos, até —, o que resulta em criações com a mesma potência, o que o torna num dos grandes responsáveis pela hegemonia e insipidez dos métodos e resultados do design e arquitectura contemporâneos.

Esta dissertação, a querer-se aproximar do ensaio, tenta procurar um entendimento mais profundo do tema, distanciando-se da aceitação acrítica de que hoje (e na Modernidade) é alvo. Tenta analisar o pensamento de Sullivan, procurando situá-lo num espaço e tempo específicos, tratando este ponto como de convergência e divergência, procurando resolver como surgiu, como se propagou, o que se entende dele e elaborar uma crítica de modo a validar o que parece ser uma condicionante de validação.

Sumariamente, procuro aqui fazer um teste de *stress* a um mais-que-comum teste de *stress*, uma análise de valores nos processos de ensino, metodização e legitimação que tomam este mote como uma ferramenta.

Da mesma forma, procuro também fornecer mais uma perspectiva, numa área conscrita, sobre o que foi a primeira época histórica totalmente fabricada: a Modernidade. Esta fabricação é altamente dependente de sistemas de validação e legitimação, ao que é algo hostil à verificação, o que resultou no desânimo do pós-guerra.

Por fim, pretendi uma compreensão olho-de-pássaro sobre o tema, o mais abrangente possível, sem que a particularização e a extensão de temas-satélite se tornassem em dispersão.

1.1 O QUE É “A FORMA SEGUE A FUNÇÃO”?

Imaginemos a História como um comprido lençol de papel, onde as transformações sociais e do pensamento nos surgem como vincos. No acto de dobrar, primeiro apertamos suavemente o papel, enquanto fazemos coincidir as margens, e só depois vincamos com determinação.

Coloquemo-nos, a partir de aqui, numa linha de dobragem, de uma forma análoga às linhas de montagem industriais, em que várias pessoas executam um acto único – um dobra, outro aperta, um outro vinca – na modelagem do papel num qualquer objecto. Se estas pessoas estiverem isoladas do seu anterior e próximo, cada um destes executantes tem, à partida, noção de como a prancha de papel lhe foi entregue, da tarefa que cabe a si executar e, por consequência, de como a passa à próxima pessoa.

Mudemos agora o contexto: uma só pessoa executa toda a tarefa, da primeira à última dobra. Como tem todo o processo integrado em si, facilmente desmonta, com a mente, o objecto criado, vendo-o como uma convergência de dobras e vincos numa folha de papel.

Podemos, ainda, extrapolar a alegoria a mais três intervenientes, na qualidade de espectadores. Sugiro que o primeiro seja o destinatário – aquele que recebe o objecto já modelado. Muito provavelmente, este olhará o objecto como um fim em si; se souber o que papel e dobras são, poderá, também, identificar o material e o género de processo que este sofreu, mas, como a sua condição é de receptáculo, o objecto é, quase forçosamente, entendido como objecto *per se*, relativamente distante das mãos que o modelaram.

O segundo espectador, continuando, seria quem faz o papel. Querendo manter a simplicidade, tomaremos este acto de *fazer* como básico e concentrado numa só pessoa. Esta mói as fibras vegetais, adiciona-lhe água, monta a pasta num quadro e deixa-a secar. No entanto, deve responder a alguns requisitos para que a modelagem do objecto seja possível: ter cuidados na textura, espessura, gramagem e densidade do papel. Novamente, o fazedor de papel tem consciência sobre o seu processo, e sobre como adaptá-lo, para que o destinatário do seu produto possa continuar a partir deste. Aqui, a posição deste *fazedor* de papel é, em muito, similar à do da linha de montagem.

O terceiro, seria quem arquitectura o produto. Este profetiza dentro de si, com mais ou menos guerra, o objecto final. Para fazer jus à sua profecia, deve dominar, ao máximo, as técnicas de produção de todos os materiais e processos envolvidos, e optimizá-los, numa atitude de vigilância e refinamento constantes.

Em Março de 1896, o arquitecto estadunidense Louis Sullivan publica, no número 57 revista *Lippincott's Magazine*, o artigo *The Tall Office Building Artistically Considered*, que se tornou um vinco que, de tal forma potente, fez rebater sobre si tantas outras camadas de papel, acentuando a sua vincagem. Este artigo, sedutor e fervilhante, foi várias vezes republicado e referenciado¹.

Notoriamente, Sullivan chamou a si a tarefa de apresentar uma nova proposta estilística, emancipando e afirmando a arquitectura estadunidense, que teria como meio de expressão um novo tipo arquitectural em emergência: o arranha-céus (ou, como Sullivan lhe chama, o *edifício alto de escritórios*). Em primeiro lugar, Sullivan começa por notar que as condições sociais e a técnica não seriam um problema, pois estas já estariam latentes há algum tempo:

The architects of this land and generation are now brought face to face with something new under the sun namely, that evolution and integration of social conditions, that special grouping of them, that results in a demand for the erection of tall office buildings. (...)
Let us state the conditions in the plainest manner. Briefly, they

are these: offices are necessary for the transaction of business; the invention and perfection of the high speed elevators make vertical travel, that was once tedious and painful, now easy and comfortable; development of steel manufacture has shown the way to safe, rigid, economical constructions rising to a great height; continued growth of population in the great cities, consequent congestion of centers and rise in value of ground, stimulate an increase in number of stories; these successfully piled one upon another, react on ground values and so on, by action and reaction, interaction and inter reaction. Thus has come about that form of lofty construction called the modern office building. It has come in answer to a call, for in it a new grouping of social conditions has found a habitation and a name.

Up to this point all in evidence is materialistic, an exhibition of force, of resolution, of brains in the keen sense of the word. It is the joint product of the speculator, the engineer, the builder.²

Então, criar escritórios e/ou habitação em altura era já uma necessidade estabelecida, assim como já haveria técnica desenvolvida para concretizar este tipo de construção. De seguida, após a enumeração das condições anteriores, assume que as suas preocupações seriam, portanto, de ordem estética:

*Problem: How shall we impart to this sterile pile, this crude, harsh, brutal agglomeration, this stark, staring exclamation of eternal strife, the graciousness of these higher forms of sensibility and culture that rest on the lower and fiercer passions? How shall we proclaim from the dizzy height of this strange, weird, modern housetop the peaceful evangel of sentiment, of beauty, the cult of a higher life?*²

8 À medida que o artigo se desenvolve, decrementam os aspectos arquiteturais e incrementam as dissertações estéticas e metafísicas, em que a atenção afunila para uma tentativa de codificação de uma *lei natural* que, e agora sim, celebrizou Sullivan: *a Forma segue (sempre) a Função*:

Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple blossom the toiling work horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law. Where function does not change form does not change. The granite rocks, the ever brooding hills, remain for ages; the lightning lives, comes into shape, and dies in a twinkling.

*It is the pervading law of all things organic and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law.*²

Antes de mais, apesar da mencionada celebridade (e formulação) do mote se dever a Sullivan, o conceito tem, como parente mais próximo, as críticas à arquitetura dos ensaios de Horatio Greenough, um escultor enterrâneo de Sullivan. Já que o tempo de vida de Sullivan e Greenough não se sobrepôs³ por quatro anos, precisamos de algum esforço para entender a relação entre estes dois.

Nas formulações de Greenough, este dá-nos a crêr que as soluções formais seriam inerentes às funções do edifício⁴, provavelmente um decalque das teorias do monge jesuíta Carlo Lodoli⁵, que, em crítica ao excesso de ornamentação do barroco, afirmava que os elementos arquitetónicos só deveriam estar *in rappresentazione* se estivessem *in funzione*. O sentido que Lodoli lhe dá, através do que o seu seguidor Andrea Memmo

nos deixou,⁶ é o que nenhum elemento deveria ser concretizado sem que fizesse parte integrante da estrutura, tese que podemos colocar como um prelúdio ao pensamento racionalista na arquitectura, assim como à arquitectura orgânica (conceito recuperado por Frank Lloyd Wright) e neo-clássica (por oposição ao maneirismo excessivo do barroco).

Mais tarde, no final do século XVIII, as teorias de Lodoli foram compiladas num livro de Francesco Milizia sobre architectos famosos. Pensa-se que terá sido através deste livro que Greenough, na sua estadia em Itália (entre as décadas de 30 e 40 do século XIX), terá tomado contacto com o pensamento de Lodoli.⁷ Do mesmo modo, os vestígios, nos escritos de Greenough, da influência da escola naturalista francesa de Anatomia Comparada de Georges Cuvier, onde a noção de função tem um papel determinante, são imensos.

A influência de Cuvier na arquitectura europeia foi mais “séria” que nos Estados Unidos da América: Viollet-le-Duc e Gottfried Semper adoptaram os modelos racionalistas de Cuvier e, expressamente, adaptaram estas noções a fim de produzir construções architectónicas e artefactos funcionais; enquanto que podemos classificar Sullivan e Greenough como puros idealistas, Semper e Viollet-le-Duc produziram extensos estudos históricos.

Em vários aspectos, Greenough antecipou várias correntes do pensamento modernista: antes de Whitman ou Loos, protestou a favor da futilidade da ornamentação; antes de Ruskin, afirmou que as edificações e a arte de um povo devem expressar a sua moralidade; foi Greenough, antes de Le Corbusier, que defendeu que edifícios projectados com o uso como finalidade primeira poderiam ser chamados de “máquinas”; e, antes de Sullivan, Greenough propôs o seguinte:

God's world has a distinct formula for every function, and we seek in vain to borrow shapes; we must make shapes, and can only effect this by mastering the principles. (...) the principle of unflinching adaptation of forms to functions.

9

Podemos notar aqui que o sentido do axioma *a forma segue a função* de Sullivan é, praticamente, o mesmo, com a diferença que Greenough não chegou a uma formulação tão condensada – e cativante – como a de Sullivan.

De certa maneira, Sullivan eclipsou Greenough. Não obstante, a formulação de Sullivan é uma herança das teorias de Greenough e, embora já tenha mencionado que as pontes entre estes dois não sejam directas, temos evidências que nos mostram que é possível ligar estes dois.

Se Sullivan é um ramo, Greenough é a raiz que se alimenta dos nutrientes Lodoli e Cuvier. Por sua vez, quem faz a ligação entre estes dois é Ralph Waldo Emerson, o tronco desta metáfora.

Emerson é um peso-pesado do pensamento (pré-)moderno estadunidense, considerado, até, o momento inaugural de uma Filosofia autónoma nos Estados Unidos da América, que, até então, era, maioritariamente, composta de revivalismos da filosofia europeia. Figura central do Transcendentalismo Americano, Emerson recorria insistentemente a aforismos, onde prevalece a ideia de que existe uma continuidade fundamental entre o Homem, a Natureza e Deus (ou o Divino)⁸, ou seja, o que está para lá da natureza é revelado através desta e a natureza é, em si, um símbolo ou uma indicação de uma realidade mais profunda.

Na citação abaixo, Emerson parece sugerir uma arquitectura *natural*, de formas *naturais*:

A Natureza, que fez o pedreiro, fez a casa.⁹

O pensamento architectural de Greenough e Sullivan tem, como enquadramento de referência metafísica, os fundamentos-base do

transcendentalismo estadunidense — Sullivan foi considerado, até, um transcendentalista¹⁰, pelas tantas semelhanças de estilo discursivo entre Sullivan e Emerson.

Nos anos 30 do século XIX, em Florença, Greenough conheceu Sullivan e mantiveram contacto nos anos seguintes¹¹. O próprio Emerson manifestou-se interessado na “metafísica da arquitectura”, ou seja, de uma arquitectura como resultado da necessidade, em vez de um polvilhar de escolhas formais arbitrárias ou caprichosas.

1.2 BREVE HISTÓRIA DA EVOLUÇÃO DA IDEIA

*A chave de todo ser humano é o seu pensamento. Resistente e desafiante aos olhares, tem oculto um estandarte que obedece, que é a ideia ante a qual todos os seus factos são interpretados. O ser humano pode somente ser reformado mostrando-lhe uma ideia nova que supere a antiga e traga comandos próprios.*¹²

Meme é um termo cunhado por Richard Dawkins, um proeminente zoólogo e evolucionista, na obra *O Gene Egoísta*, de 1976, onde procura apresentar uma teoria que explique a evolução das espécies na perspectiva do gene e não do organismo, ou da espécie.

Para Dawkins, o gene é apenas a “máquina de sobrevivência” do gene, já que o seu único objectivo é a sua auto-replicação — o organismo é um meio favorável à sobrevivência do gene e, mesmo quando este assume um comportamento altruísta, serve-se a seu próprio proveito.

De uma maneira análoga, o meme é para a memória o que o gene é para a genética; a unidade mínima cultural da memória. Do mesmo modo, o objectivo intrínseco do meme é a sua auto-replicação, propagando-se de cérebro em cérebro, assim como por outros tipos de armazenamento de informação (livros, p.e.). Estes podem ser ideias ou partes destas, valores, sons, desenhos ou qualquer outra coisa capaz de ser facilmente aprendida e transmitida enquanto unidade autónoma.

O aspecto relevante do meme, no caso que abordamos aqui, é o da sua virulência: ao se replicarem, os memes podem servir à evolução (no sentido optimista do termo) ou declínio de uma cultura; podem servir para fazerem resistência a novos meme — ideias que se agregam num sistema elaborado de uma concepção específica de realidade (*memeplexo*), escudam outras que não sejam capazes de se agregar ao conjunto, a menos que tragam consigo um outro sistema capaz de reformar o anterior, quer em noção, quer em operação.

Simplificando, o *memeplexo* é o conjunto de ideias que temos sobre algo. Por sua vez, estas ideias são os memes, a unidade mínima estrutural do *memeplexo*. Contudo, a auto-preservação do *memeplexo* é dependente da força da sua estrutura, ou seja, dos seus memes.

Um dos principais motivos, da sedução e confusão que o *mote a forma segue a função* gera, é o dos conceitos e forma e função, no entendimento, não estarem muito distantes.

Apesar de encontrarmos raízes etimológicas dos termos nas línguas clássicas (§2), não é precisa a altura da cisão dos dois conceitos.

Para além do mito de Morpheus (Oneiros) — o deus grego responsável por criar as imagens nos sonhos e capaz de mudar de forma —, a elaboração mais antiga que encontramos é a Teoria das Formas de Platão.

O termo escolhido por Platão, *eidos* (Grego *εἶδος* – imagem, forma, ideia), é utilizado no sentido de autocontido, onde se abstractiza a forma concreta como mera representação do ideal. Portanto, em Platão, o termo forma refere-se ao ideal das propriedades comuns a todos os objectos da mesma classe, enquanto que a configuração formal de determinado objecto é apenas um reflexo maneirista e ilusório do seu ideal de coisa.

O que é importante denotar na teoria das Formas de Platão, apesar da omissão da noção de propósito, é que a ideia de, por exemplo, *cadei-*

ra, tem contida nela uma configuração morfológica, que torna, então, a ideia de cadeira embebida na sua própria classe, ou seja, que nessa ideia supraentitória reside também a forma perfeita, raiz de todas as derivações da morfologia da classe do objecto.

Após 1500 anos da sua morte, a teoria das Formas de Aristóteles (384 – 322 a.C.) vence no pensamento cristão com o revivalismo do pensamento aristotélico com S. Tomás de Aquino (1225 – 1274 d.C.).

Aristóteles, discípulo de Platão, mantinha a teoria das Formas, discordando, da original, apenas na questão que o mundo da experiência não estaria separado do das Formas, e que, portanto, não existiria nada de ilusório no que é material, enfatizando, então, que no *morforma* encontra-se autocontida a ideia de forma (*eidos*).

É curioso notar, também, que, embora a Grécia Antiga tenha sido excepcionalmente fértil em correntes de pensamento, todos estes sistemas de pensamento teriam, como base, o *ápeiron*.

Ápeiron (ἀπειρον, Gr. α [prefixo de negação ou ausência] + πειρασ [limite ou fim no dialecto jónico]) é uma noção introduzida por Anaximandro de Mileto (610 – 547 a.C.), uma substância prima — de onde tudo provinha e para onde regressaria. Infinito, insurgido, eterno e intemporal — assim como imaterial, ou melhor, como coisa-não-coisa —, o *ápeiron* foi a solução de Anaximandro para uma das grandes discussões da escola de Mileto: de onde vinham as coisas?

Enquanto Tales de Mileto propunha que tudo era água (ou proveniente desta), Anaximenes afirmava que tudo era ar, apenas em condensações diferentes. Anaximandro parecia acreditar que haveria no mundo uma determinada proporção de elementos (terra, ar, fogo e água); mas cada um destes, concebidos como deuses, tentavam, constantemente, alargar o seu império. Contudo, haveria a *justiça*: uma necessidade ou lei natural que permanentemente reestabelece o equilíbrio. Então, no argumento de Anaximandro, se o elemento de onde as coisas surgem fosse um dos já conhecidos, já há muito que teria extinguido os outros — daí a substância prima ser, por consequência, imaterial — ou melhor, um não-elemento, o que implicaria, por sequência lógica, que também não tivesse uma porção finita e que, para existir, seria infinita.

Tudo estaria sujeito a um ciclo de crepúsculo e dissolução, partindo de e retomando ao *ápeiron*, a origem da *justiça* ou da proporção com justeza (no sentido que Anaximandro lhe deu), ou seja, o Destino — a ordem natural estabelecida pelo universo, ao qual os próprios deuses estariam sujeitos. Daqui, retiramos duas coisas para o nosso interesse: a noção que as coisas proviriam de algo imaterial e extra-perceptível, e a ideia de sujeição de tudo o que está no mundo à ordem natural ditada por algo supra-entitório.

Já em Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, é-nos dito que quando achamos um objecto belo, estamos a ver a sua “forma da finalidade”, ou o *propósito da sua forma*.

Apesar de continuar presente a ideia de algo abstracto, anterior à forma, Kant cobre a criação dos objectos com algo mais do que uma inspiração extra-humana pouco palpável: procura dar-lhe sentido. Primeiro de tudo, a proposta de Kant é circunscrita à criação humana, o que trunca as formulações sobre a natureza. Não obstante, Kant aponta para uma pré-determinação da forma e uma aplicação para esta *finalidade*, o que pressupõe uma meta, um objectivo, um *propósito*. Há uma actividade do intelecto que molda o que ainda não está feito, de maneira a que o objecto se povoe de propriedades intrínsecas que, quando completa, agirá como uma lente para que o observador espereite e leia a intenção do criador.

É nesta ideia de *propósito* que o entendimento moderno de função se estabelece: a noção mecanística da realidade estabeleceu-se e criou-se o mito de não haver mito; se a origem das coisas não é supraentitória, então, quantas explicações temos para as coisas?

2. A FORMA SEGUE A FUNÇÃO?

- O Professor acredita em Deus?
- Bem, o meu amigo vai ter de me explicar o que entende por Deus, podemos não estar a falar da mesma coisa.¹³

2.1 O QUE SE ENTENDE POR FORMA?

O termo *forma* provém do Latim *forma*, que significa *molde, caixa e/ou configuração morfológica*. Outra teoria diz-nos que é original do grego *morphes* — *forma, beleza, aparência exterior* —, oriundo do deus Morpheus (Oneiros), responsável pela criação de imagens nos sonhos e capaz de mudar a sua forma.¹⁵

Frequentemente, o termo *forma* é também usado no sentido de *comportamento, modo*, remetendo para o conceito de *configuração*.¹⁴

Aplicado às situações concretas, é curioso denotar que podem surgir imprecisões interpretativas quanto à tríade de direcções para qual o termo aponta: *configuração morfológica, modus operandi e ideia autocontida de forma*. Como, actualmente, não consideramos a *ideia autocontida de forma* (Forma platónica) em linguagem corrente, cingiremo-nos ao *morforma* e ao *modo operativo*.

Como importantes derivados do termo *forma*, temos *fórmula* e *formato*. Enquanto que *fórmula* pressupõe um conjunto de propriedades interligadas entre si, em estreita relação com o conceito de *método*, o último contém implícita a ideia de uma *forma derivada de uma fórmula*, ou de uma *fórmula que resulta numa determinada forma*.

Não querendo tornar isto numa argumentação circular, podemos concluir que *forma* é um termo genérico para o grupo materialização flectida de ideia, modo operativo e configuração morfológica, ou seja, para a concretização de uma coisa imaginada — ou da ideia em si —, da maneira como se faz e o seu resultado físico.

2.2 O QUE SE ENTENDE POR FUNÇÃO?

Proveniente do latim *fūnctiō* (prefixo *fūnctiōn-*), declinação de *fūnctus* (particípio passado de *fungī* [desempenhar, executar]), o termo original significa *performance, execução*, o que nos parece remeter, na sua raiz, ao conceito de *operabilidade*, principalmente, com o seu derivado *funcionamento*.¹⁵

De uma maneira genérica, *função* é a acção para a qual uma pessoa (ou coisa) é, particularmente, adequada ou empregue; um dispositivo que varia e depende de outra coisa.¹⁵

Espontaneamente, denotamos que *operabilidade e modo operativo* são noções embutidas quer no conceito de forma, quer no de função, evidenciando uma raiz conceptual comum, como que segregadas da mesma fonte. Daqui se deduz, também, o carácter inevitavelmente metodológico que se depreende da aura da frase *a forma segue a função*.

Contudo, *função* também é entendido no sentido de *serviço*, sendo este importante no desempenho cultural, determinante desde a Modernidade às sociedades contemporâneas. Esta referência será desenvolvida posteriormente.

2.3 ANÁLISE SEMÂNTICA DO MOTE A FORMA SEGUE A FUNÇÃO

2.3.1 FLEXÃO

O primeiro — e mais evidente — problema que se encontra, aquando da análise do mote, é de flexão. A formulação de Sullivan afirma que a forma é sempre um reflexo da função ou, pelo menos, consequência desta. Assim, há um claro vector, unidireccional, entre estes dois pontos.

Mas não poderá a função seguir a forma? Será, então, impossível atribuir uma nova função a uma forma já determinada?

Se função requer uma atribuição, é um atributo; sendo atributo, conseguimos, facilmente, encontrar casos vários em que novas funções são atribuídas ao objecto. Um dos exemplos mais óbvios, pelo seu carácter processual, é o trabalho do pós-modernista Philippe Stark, em que o objecto é criado por mero formalismo e, só depois, lhe é atribuído um uso.

Mesmo que trunquemos *função* à operação ou à utilitaridade — até mesmo dentro da Biologia —, esta sequência (*forma reflexo da função*) não é um universal da natureza. Tomemos, como exemplo, o polegar oponível: qual a sua função e/ou para que serve?

Imediatamente, conseguimos atribuir uma série de funções ao polegar oponível: premir, agarrar, empurrar, tactear. De maneira a contornar o periglio da pergunta, é possível responder que o sistema (ou mecanismo) *polegar oponível* — assim como o sistema ao qual pertence, *mão* — é o que permite várias acções/funções (agarrar, premir, escrever, manusear). A lista de possibilidades que este sistema (ou mecanismos) permite é largamente extensa: depende apenas do que atribuímos ao que a forma, — e o mecanismo em causa — tornam possível.

Alegorica e ironicamente, o sistema *mão* tirou-nos de um mundo selvagem para uma condição “evoluída”; enquanto que um canivete-suíço tem várias ferramentas na mesma peça, o polegar oponível apresenta várias possibilidades de execução de tarefas na mesma ferramenta.

O polegar oponível é de tal maneira poderoso que os seus vários usos, tarefas e acções — ou *funções*, embora ainda esteja relutante em aplicar este termo, pela perspectiva truncada que o contexto lhe dá aqui — se tornam uma questão de imaginação: este serve para o que se lhe atribui.

Então, se a função pode ser consequência da forma, nos casos apresentados, a forma é inflexo da função. Se esta relação *forma/função* tanto pode ser reflexiva como inflexiva, poderíamos reformular o mote como *a forma flexiona-se com a função* ou *a forma relaciona-se com a função de um modo flexivo*. Infelizmente, esta formulação é muito menos sedutora, por não apontar nenhuma direcção, assim como não é livre de equívocos.

2.3.2 GALINHA VERSUS OVO

Mesmo na Biologia, que é outra disciplina que se baseia e estabelece na relação entre *forma* e *função* de maneira determinante, não há o hábito de questionar a esta relação. As razões são várias.

Em primeiro lugar, a escola de Anatomia Comparada de Georges Cuvier debruçou-se sobre o estudo desta relação, partindo — ou chegando — de/a pressupostos, um tanto ou quanto, estranhos.

Ao mesmo tempo que, ao comparar ossadas de mastodontes e mamutes, Cuvier estabelecia um meio de comprovação de haverem espécies diferentes em tempos diferentes¹⁶ — permitindo, assim, a reconstrução paleontológica —, assentava a sua tese no monomorfismo, ou seja, na não mutação da forma.

Era corrente, à época de Cuvier, julgar-se que jamais qualquer espécie se tivesse extinguido, pois a criação da obra de Deus era perfeita: as espécies que se encontravam fossilizadas na Europa (como o rinoceronte-lanudo e o mamute), segundo Buffon, eram reminescências das espécies que se encontravam nos trópicos (rinoceronte-branco e elefante) — teriam migrado, apenas, à medida que o planeta iria arrefecendo. Cuvier foi quem, de um modo conclusivo, demonstrou que este não era o caso.

No entanto, o facto de terem existido espécies que já não existem criavam-lhe um problema a resolver. Como consequência, Cuvier apoiou o catastrofismo: estas espécies já não existem porque se extinguíram devido, somente, a várias catástrofes naturais.

Até a teoria da evolução das espécies de Charles Darwin (Shrewsbury,

12 de Fevereiro de 1809 — Downe, Kent, 19 de Abril de 1882) ser provida de fundamentos físicos (entre as décadas de 30 e 50 do século xx), a ideia de que um organismo pudesse mutar na sua forma era, simplesmente, ignorada no consenso geral.

A própria medicina alopática, a nível imunológico, assenta sobre os princípios de Louis Pasteur (1822—95), em que uma particular doença é causada por uma forma bacteriológica específica, imutável e externa. Ao mesmo tempo, um seu contemporâneo e compatriota, Antoine Béchamp (1816—1908), demonstrou o contrário: que o uma célula de glóbulo vermelho, por exemplo, poderia retroceder na sua evolução para uma microzima — um tipo de unidade básica celular — e mutar para um tipo de bactéria, ou para outro género de tecido orgânico, mais complexo; o que provocaria esta mutação seria a qualidade do meio em que a célula, ou a microzima, se encontrava. Este fenómeno é denominado de pleomorfismo.¹⁷

Outra das razões, para a dificuldade de proposta antitética dentro das ciências, é a cristalização das ideias que sustentam as instituições: apesar de estar carregada de uma aura mágica ou, até, supra-entitária, a ciência é apenas um sistema de legitimação; uma espécie de sistema de triagem baseado em leis e prioridades que, de tal rigidez do seu método, bloqueia as propostas de reestruturação do seu paradigma.

Esta máscara-escudo, à medida que a ciência se institucionalizou e oscila entre o ultracepticismo e a hipercredulidade, serve, muitas vezes, como despiste, apontando para a auto-preservação da sua institucionalidade, em vez de distribuir camadas do conhecimento. Discutiremos, posteriormente, esta matéria com mais promenor (§4).

Tomemos, no reino animal, o exemplo dos corações. A sua forma varia pelas várias espécies, assim como por entre espécimes. Claro que podemos inferir que, por verossimilhança, um punhado de corações de coelho pertencem a essa mesma classe, coração de coelho. Do mesmo modo, por entre a variedade de formatos e composições dos vários elementos, podemos atribuir uma classe uma gama de fachadas de edifícios. Contudo, precisamos sempre de corações e fachadas para fazermos esta atribuição: o que faz um coração *coração*, é, primeiro de tudo, a sua existência, como elemento único, e, para além disto, dos seus similares.

Uma classe implica, necessariamente, um *cluster* de elementos diversos com características similares. Só depois, durante a elaboração da classe, se lhe fornecem atributos.

Voltando à cadeira, se uma criança pergunta *o que é aquilo?*, apontando para uma cadeira, mesmo depois da resposta lhe ser dada, pergunta, apontando para outras cadeiras, *e aquilo?*; construímos uma classe por adição de elementos e comparação de atributos, e não por identificação imediata através do seu morforma ou desempenho.

Confundir o que se convencionou com uma lei estanque, dogmática, é tão ridículo como afirmar que a cor azul é uma frequência de luz específica e não uma gama de fronteiras esbatidas. Portanto, antes de sabermos para que serve uma fachada, cadeira e um coração — assim como as respectivas classes —, precisamos, primeiro, de fachadas, cadeiras e corações, ou seja, precisamos primeiro dos objectos antes de lhes atribuímos categorias.

3. A IDEIA DE SULLIVAN

3.1 THE TALL OFFICE BUILDING ARTISTICLY CONSIDERED

O ensaio *The Tall Office Building Artisticly Considered*, de Sullivan, não é, apesar da fórmula-celebridade que apresenta, uma elaboração exaustiva do tema forma e função. É, acima de tudo, uma argumentação sobre a potência da arquiteturalidade que, pelas suas palavras, o *edifício alto de escritórios* se lhe apresentava. Aliás, para Sullivan, o *problema do edifício alto de escritórios* era uma *das mais magníficas oportunidades, estupenda até, que Senhor da Natureza, na sua benificiência, alguma vez teria oferecido ao espírito orgulhoso do Homem*, e que a não-percepção e negação, até, deste “facto” seria uma exibição da perversidade humana à qual deveríamos dar uma pausa. E Sullivan só se desvia deste assunto, quando apresenta a sua fórmula metafísica, precisamente, por considerar que era neste preciso ponto que as outras tentativas de construção em altura haviam falhado em se consumarem em arte maior.

Sullivan, apesar do tom eloquente e apaixonado — quase ébrio —, é algo duro na sua crítica quanto a outras formulações de edifícios. A crítica mais clara que faz, é quanto à congruência da peça arquitectónica. Aponta que nenhum edifício alto deve ser um amontoado de pisos diferentes, sem ligação, e que nove em cada dez edifícios seriam construídos desta maneira. Diz, também, que este género de resultado tem sido fruto não de ignorantes, mas de pessoas educadas, o que, portanto, mostrava que o excesso de conhecimento seria tão perigoso como a ignorância, pois haveria a tendência de se querer mostrar essa sapiência enciclopédica num único objecto:

All of these critics and theorists agree, however, positively, unequivocally, in this, that the tall office building should not, must not, be made a field for the display of architectural knowledge in the encyclopædic sense; that too much learning in this instance is fully as dangerous, as obnoxious, as too little learning; that miscellany is abhorrent to their sense; that the sixteen-story building must not consist of sixteen separate, distinct and unrelated buildings piled one upon the other until the top of the pile is reached.

To this latter folly, I would not refer were it not the fact that nine out of every ten tall office buildings are designed in precisely this way in effect, not by the ignorant, but by the educated.²

Anterior a esta passagem, Sullivan chega, até, a propor a ideia que, *se seguíssemos os nossos instintos, sem livros, regras, precedentes ou qualquer outro tipo de impedimentos educacionais a um resultado espontâneo e “sensível”*, que conceberíamos um edifício seguindo exactamente os mesmos passos. Porém, adverte-nos que estes passos não resolveriam o problema que estaria, com este texto, a tentar resolver; o de conseguir uma verdadeira arquitectura, pois não haveria preocupação com o sentimento e com a emoção no objecto, ou, nas suas palavras, na *voz imperativa da emoção*.

Uma parte considerável do ensaio fala-nos nas relações numéricas na concepção de um edifício alto, sejam elas científicas ou metafísicas, estabelecendo vários paralelos entre este e a natureza. Dá um especial ênfase às trindades, da coluna grega — base, fuste e capitel —, a árvore — raiz, tronco e folhagem —, o corpo humano — cabeça, tórax e membros — e, por fim, o edifício alto de escritórios — cave, pisos e sótão. Estas elaborações provêm, segundo Sullivan, de vários críticos e teóricos que não identifica.

Sullivan prossegue, afirmando que as elaborações anteriores, apesar de serem consideradas (no sentido de ponderação), seriam não-essenciais e secundárias, pois não tocariam no ponto vital que seria a *imutável*

filosofia da arte architectural.

À medida que o texto vai evoluindo, Sullivan refere, por algumas vezes, que procura uma *solução final*, uma *fórmula compreensiva* que dissolvesse os problemas de concepção do edifício alto de escritórios. Começa, então, por reparar que todas as coisas, na natureza, têm uma forma, uma aparência exterior, que nos diz o que estas coisas são e que as distingue umas das outras; e esta aparência é de tal maneira infalível que nos leva a crêr que as coisas são *naturalmente* assim.

It is the pervading law of all things organic, and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that form ever follows function. This is the law.²

Este é o ponto alto do ensaio de Sullivan. Aqui está contido o código que Sullivan encontrou — e que o celebrizou —, assim como uma condensação das bases onde a sua ideia se sustenta: que *a forma segue (sempre) a função* e que esta é a expressão da Natureza.

De seguida, o texto retoma a crítica:

Shall we, then, daily violate this law in our art? Are we so decadent, so imbecile, so utterly weak of eyesight, that we cannot perceive this truth so simple, so very simple? Is it indeed a truth so transparent that we see through it but do not see it? Is it really then, a very marvelous thing, or is it rather so commonplace, so everyday, so near a thing to us, that we cannot perceive that the shape, form, outward expression, design or whatever we may choose, of the tall office building should in the very nature of things follow the functions of the building, and that where the function does not change, the form is not to change?²

18

A posição que Sullivan toma, perante outros métodos, é a de os considerar heresias para com a clareza desta sua lei, que diz ser da Natureza. A sua crença neste sistema é potente, e a sua exposição tem uma aura de revelação, muito extrapolada do simples bom método. Do mesmo modo, segundo Sullivan, as formulações, teorizações e práticas, até a sua altura, parecem cair por terra:

Does this not readily, clearly, and conclusively show that the lower one or two stories will take on a special character suited to the special needs, that the tiers of typical offices, having the same unchanging function, shall continue in the same very nature, its function shall equally be so in force, in significance, in continuity, unwittingly, a three-part division, not from any theory, symbol, or fancied logic.²

Por fim, Sullivan remata o ensaio com a premonição de que o edifício alto de escritórios entraria para os grandes tipos arquitecturais, como uma nova classe de objecto arquitectónico, fora das influências extra-estadunidenses, *sem falar uma língua estrangeira com um notório sotaque estadunidense*:

And thus the design of the tall office building takes its place with all other architectural types made when architecture, as has happened once in many years, was a living art. (...)

And thus, when native instinct and sensibility shall govern the exercise of our beloved art; when the known law, the respected law, shall be that form ever follows function; when our architects cease struggling and prattling handcuffed and vainglorious in the asylum of a foreign school; when it is truly felt, cheerfully accepted, that this

law opens up the airy sunshine of green fields, and gives to us a freedom that the very beauty and sumptuousness of the outworking of the law itself as exhibited in nature will deter any sane, any sensitive man from changing into license, when it becomes evident that we are merely speaking a foreign language with a noticeable American accent, whereas each and every architect in the land might, under the benign influence of this law, express in the simplest, most modest, most natural way that which it is in him to say; that he might really and would surely develop his own characteristic individuality, and that the architectural art with him would certainly become a living form of speech, a natural form of utterance, giving surcease to him and adding treasures small and great to the growing art of this land; when we know and feel that Nature is our friend, not our implacable enemy — that an afternoon in the country, an hour by the sea, a full open view of one single day, through dawn, high noon, and twilight, will suggest to us so much that is rhythmical, deep, and eternal in the vast art of architecture, something so deep, so true, that all the narrow formalities, hard-and-fast rules, and strangling bonds of the schools cannot stifle it in us — then it may be proclaimed that we are on the high-road to a natural and satisfying art, an architecture that will soon become a fine art in the true, the best sense of the word, an art that will live because it will be of the people, for the people, and by the people.³

3.2 A FUNÇÃO SEGUNDO SULLIVAN

Durante todo o texto, Sullivan nunca é explícito sobre o que considera como sendo o significado de *função*. Para além do uso que se atribui ao objecto, é possível deduzir, por paralelismo, que Sullivan entende *função* como sendo a *vida interior*, a *qualidade nativa* de um qualquer objecto — que, em todos os exemplos, que não o edifício alto de escritórios, são *objectos naturais*, isto é, não-humanos. Para além disto, Sullivan aponta esta vida interior — embora não frontalmente, mas notória na maneira como formula o texto — como a potência da classe do objecto; isto é, como um peixe tem a sua *peixidade*, um banco terá a sua *banquidade*.

Embora considere uma requisito importante, Sullivan minoriza a utilitaridade, em detrimento dos aspectos emocionais ou da *voz do sentimento* do objecto arquitectónico, como menciona.

Resumindo, o que denotamos no *The Tall Office Building Artistically Considered*, quanto à noção de função, é que o entendimento que Sullivan teria desta é algo implícito e anterior ao objecto, o seu motor de crepúsculo, talvez, como um éter vital que se adensa e concretiza num objecto, fruto de necessidade, tanto objectiva como subjectiva.

3.3 AS MÁAS FORMAS

Sullivan refere, em vários trechos, que existem “más” e “boas” formas, sendo, estas últimas, *verdadeiras manifestações* da vida. O objecto natural é claramente separado do de origem humana, embora seja sugerida a possibilidade do Homem criar objectos *naturais* — ou, pelo menos, que respeitem a mesma ordem universal das criações da Natureza.

No entanto, põe-se na posição de revelador de uma lei cósmica e chama à atenção de todos sermos actores dessa vontade de Deus, já que este nos oferece, na sua bondade, a existência; não cumprindo essa lei, criamos objectos aberrantes e heréticos.

Isto levanta um primeiro paradoxo: se Sullivan afirma que *em todas as coisas humanas e suprahumanas (...) a forma segue sempre a função*, então, como é possível violar esta *lei natural* e criar “más” formas? Esta lei é universal e incontornável ou não?

Sullivan não explica este problema e, muito provavelmente, nem o

considerou, pois faz — quer quanto à universalidade do mote, quer das “más” formas que se produz —, afirmações impositivas, sem elaborar razões. Talvez seja por isto que lhe chama lei, e não regra ou método.

3.4 O NEOPLATONISMO DE SULLIVAN

Mencionadas as duas anteriores questões, as formulações de Sullivan parecem, em muito, semelhantes às da Teoria das Formas de Platão e Aristóteles. Aliás, a Teoria das Formas parece resolver (embora não completamente), o paradoxo de Sullivan.

Se Sullivan não fosse tão eloquente e determinista nas suas afirmações, o pensamento platónico teria espaço para identificar o resultado material, como *melhor* ou *pior aproximação* da supraentidade da Forma (no sentido platónico) do objecto que é projectado. Todavia, aceitar esta formulação, implicaria tomar uma posição hostil para com a posição de arquitecto puro e completo, em que Sullivan se coloca: teria de assumir que o seu próprio trabalho — assim como as suas opiniões e teorizações — é, também, apenas uma aproximação.

No entanto, Sullivan põe-se, indirectamente, na posição de alguém a quem lhe foi revelado uma lei cósmica, por intermédio da vontade de Deus. A potência da crença é tal que distingue apenas o que está de acordo com a vontade cósmica do que não está. Portanto, existem apenas boas e más formas, sem nada entre estas.

Aliás, todo o discurso de Sullivan é dual. Mesmo que use a quantidade de exemplos que menciona, fá-lo para demonstrar que, sobrepondo todos estes objectos, existe uma lei comum a todos eles. E qualquer que seja o exemplo, refere-se sempre a uma classe e nunca a objectos concretos. Então, o afastamento é tal que a multiplicidade por entre objectos é, simplesmente, ignorada.

A posição de Sullivan é, sobretudo, isoladora — mesmo para si próprio. Se um cliente, por exemplo, por questões de gosto, não concordasse com a formulação que Sullivan propõe, segundo este, ou não compreenderia o desígnio do Divino ou seria um herege. Então, o arquitecto que age sobre este paradigma é, automaticamente, autodesresponsabilizado: segue sempre a vontade cósmica porque segue as suas leis, absolutas, imutáveis, atemporais e intocáveis.

Enquanto que Platão e Aristóteles põe toda a materialização como aproximação à forma perfeita — permitindo, assim, uma infinidade de resultados formais —, Sullivan crê que ou há forma perfeita, ou há degeneração.

3.5 TELEOLOGIA E MECANICISMO

Durante todo o texto, a natureza é capitalizada e é-lhe dada um sentido supra-entitário. À imagem de Ralph Waldo Emerson, Sullivan confia nesta sequência entre Divino/Natureza/Homem, explicando a razão das coisas como um processo natural — incluindo as coisas do Homem, pois este pertence à Natureza — que, por sua vez, existe por vontade do Divino.

Esta explicação não é, necessariamente, errada; simplesmente, é uma formulação metafísica que não é mensurável.

Inferir, daqui, que existe uma lei natural, que esta produz um resultado estanque e que a explicação para os seus resultados e processo é um desígnio do Divino, é um argumento que se apoia na crença e não na comprovação.

Aliás, quando Sullivan nos questiona se, por ser tão evidente que a forma siga a função em tudo na Natureza, não seria uma espécie de cegueira — misturada com heresia — a negligência para com esta verdade conclusiva e irrefutável, pede apenas fé incondicional na sua conclusão, propondo que se desista de procurar para além desta formulação.

Os argumentos que Sullivan usa para legitimar a sua teoria são, na sua grande maioria, aforismos. E mesmo as aproximações mais concretas que dá, expondo as propostas dos *estudiosos e críticos*, acabam por serem desmanteladas, pois, segundo Sullivan, não chegariam à pedra-de-toque da prática arquitectural.

Sullivan coloca-se, não frontal mas apaixonadamente, numa posição perigliosa: de que lhe foi revelado, pelo Divino — ou pela Natureza ou outra supraentidade que usa —, uma lei cósmica que o humano constantemente agride.

Não obstante, é de importante pensar no que Sullivan quer dizer com *formas naturais*. Resumidamente, as *formas que seguem a função*, segundo Sullivan, tornam-se *naturais*, pois este é o princípio da Natureza.

Já mencionei, no primeiro capítulo (§1.1), a posição de Ralph Waldo Emerson em relação ao conceito de *formas naturais*; Sullivan segue a mesma linhagem de pensamento, mas estabelece uma lei para justificar e poder premeditar, tendo como fim a criação de novas formas, a razão da forma das coisas.

Porém, como mencionei na §3.4, Sullivan é tendencialmente direccionado para ver os objectos da Natureza como classes e a sua teoria tem dificuldades em albergar o que é particular, por suprematizar a função.

A noção de função de Sullivan é similar à de Cuvier, tanto no parcelamento entre as várias classes e espécies, delineando fronteiras, como no ainda presente teleologismo da configuração morfológica dos objectos da Natureza.

Para a Escola de Anatomia Comparada de Cuvier, em oposição à teoria da evolução das espécies de Darwin, o funcionamento de uma determinada forma ou objecto era imutável. Se havia variedade de formas em temporalidades diferentes, seria por razões de catástrofes naturais; a obra da Criação de Deus era perfeita. No entanto, surge aqui um paradoxo: teosoficamente, qual era o sentido de Deus fazer uma obra perfeita e ir eliminando espécies, progressivamente? Se houver a crença de que Deus não interferiu mais, após a Criação, qual é o sentido de determinadas espécies não sobreviverem às catástrofes naturais?

A ciência, mesmo a contemporânea, utiliza o mesmo conceito de função que os modernos empregavam, ou seja, o que faz um determinado objecto ou fenómeno num determinado contexto. Mencionei também, anteriormente (§2), que mesmo que pensemos no que faz um coração nas suas várias formas ou o que desenho das fachadas de uma cidade e no seus porquês, têm de existir, para tal, corações e fachadas.

Visto isto, a teoria de Sullivan não parece encaixar-se bem com a explicação darwinista de funcionalismo adaptativo da natureza. E não se encaixa por duas razões: a primeira, a teoria de Darwin é mecanística e não teleológica; a segunda porque a biologia darwiniana só é confirmada com comprovação física nas décadas de 30, 40 e 50 do século xx, ou seja, só cai no domínio público um século depois da sua formulação.

Tudo nos leva a crer que, se os arquitectos e designers modernos tivessem tomado a sério a exortação modernista de seguir os princípios encontrados na Natureza, o mecanismo de selecção natural teria sugerido, paradoxalmente, o oposto: não se deveria partir da função para chegar à única forma possível para reflectir essa mesma função, mas sim partir das formas já existentes e procurar, alterando a forma ou não, se cumpre a função pretendida ou atribuída.

4. A FORMA E A FUNÇÃO NO MODERNISMO

4.1 HEGEMONIA

As culturas ocidentais contemporâneas dão um peso determinante ao que é estático. Valorizamos a coerência, a disciplina, as regras e leis, as fronteiras, a exactidão e precisão. Temos uma imagem do indivíduo fortemente associada à sua *praxis* e aos papéis que desempenha na sociedade, vendo-o sob uma lente de *resultado*, enquanto que a lente de *potência* parece um artefacto tosco, artesanal, digno de insígnia de subcultura.

A Modernidade foi a primeira época fabricada da História, desde a sua génese ao seu anátema, como um produto que tem a sua concepção, fabrico, tempo de vida e morte.

Do ponto de vista social e político, podemos apontar Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Estugarda, 27 de Agosto de 1770 — Berlim, 14 de Novembro de 1831) como a charneira de criação dos vários sistemas modernistas. Mesmo radicalizando os extremos, é possível traçar a origem do fascismo e do comunismo a Hegel, assim como encontrar depósitos de princípios hegelianos no sistema democrático estadunidense do século xx e nas culturas contemporâneas.¹⁸

A primeira razão pela qual foi possível a germinação de tantos sistemas, de pensamento e de organização social, a partir de um só ponto de origem, deve-se ao facto das elaborações de Hegel pretenderem abranger conceptualizações totais. Mesmo que o ponto de enfoque fosse particular a um só objecto, a objectividade e clareza, segundo Hegel, não seria adequada para conceptualizar o objecto, pois estas eram considerações duais que pertenceriam à ontologia. Assim, o indivíduo interferia na análise e esta deixava de ser total.

A segunda, deve-se à introdução, por parte de Hegel, do sistema de compreensão da História e da Filosofia que cunhou como dialética: uma progressão na qual cada movimento sucessivo surge como solução das contradições inerentes ao movimento anterior. Então, cada movimento traria os seus próprios comandos, valores criados por oposição aos *erros* do movimento anterior, e, por sua vez, criaria novos *erros*, fomentando a necessidade de um novo sistema, com novos comandos e valores.

Em terceiro, e último, lugar, a noção de *erro* é determinante. Para Hegel, esta sequência intensa entre *erro* e *solução* era prova de que esta progressão não era um circuito fechado: a História aprendia com os seus erros, trazendo novas soluções, e caminhava para o seu fim.

O *fim da História* é, provavelmente, o conceito mais influente da elaboração de Hegel. A teoria sustenta o fim dos processos históricos, caracterizados como os processos de mudança anteriormente descritos. Este *fim* aconteceria quando a humanidade atingisse o equilíbrio que, segundo Hegel, se instalaria quando todos os homens atingissem igualdade jurídica e o liberalismo ascendesse. No entanto, Hegel afirma que não haveria prazo determinado para isto ocorrer.

Em Hegel — aliás, em todo o iluminismo alemão —, havia a visão do homem colectivo como uma coisa plana; a noção que as necessidades dos indivíduos eram as mesmas, pois estas manifestam-se colectivamente. Da mesma forma, a pretensão de Hegel ao saber absoluto, colocava o particular numa posição desvalorizada, mesmo que defendesse a livre escolha do indivíduo. Esta liberdade de manobra, aliás, serviria como ampliador das manifestações do colectivo.

O exercício predominante, ainda hoje, é o de tentativa de encaixe das microculturas na macrocultura. E este mecanismo não é isento de interferência.

Mesmo que se aponte para a preservação de uma microcultura, a própria etnologia, a fim de catalogar e compilar, não evita o contacto, assim como não deixa de o fazer dentro dos seus moldes culturais. Por esta razão, a autopreservação de uma microcultura depende da sua integra-

ção na macrocultura, o que pressupõe que adquira valores e comandos da cultura dominante. À medida que a cultura dominante se expande, incluindo estes micro-elementos, as fronteiras dos símbolos que definem o indivíduo colectivamente — e, por consequência, os símbolos que localizam o indivíduo face ao seu meio, ou seja, que o definem a si mesmo — vão-se esbatendo. Se estes símbolos que nos localizam numa microcomunidade (raça, língua, país e ritos, por exemplo) perdem valor com a inclusão, sobre que comandos se gere o indivíduo?

Neste contexto da perda da individualidade, a arte funcionou como um operador e preservador ao nível do símbolo. Em qualquer tipo de regime de matriz hegeliana, a produção artística — e a figura do artista — tinham um tratamento especial por parte do regime, tendo, como função, a tarefa de criar valor. Desta maneira, criava-se o simulacro de que o regime em si era gerador de valor, progresso ou prosperidade.

Isto permitia que o indivíduo se realocizasse, assumindo os comandos da cultura na qual se integrava. Da mesma forma, estes novos valores e comandos serviriam como motores de sedução para que a inclusão fosse realizada e bem sucedida.

Nenhum sistema ideológico sobrevive sem as suas operações simbólicas. Aliás, como já discutimos na §2, um sistema ideológico é um memplexo de crenças e concepções de realidade que operam com os seus próprios comandos. O próprio pragmatismo, por exemplo, assenta em crença simbólica, por mais fé que tenha no seu sentido prático ou utilitário. Se não se acredita, ou não se tem fé, na utilidade, não se é pragmático.

É curioso denotar que os três grandes sistemas de organização política do início do século xx — fascismo, comunismo e liberalismo democrático — têm fortes raízes em Hegel. Aliás, as coisas que distanciavam, a nível ideológico, estes três seriam divergências de interpretação.

Giovanni Gentile (Castelvetrano, 30 de Maio de 1875 — Florença, 15 de Abril de 1944), o filósofo oficial do regime fascista italiano, era um filósofo na linha de Hegel que se dedicou a elaborar a dialética. Para além de ter sido Ministro da Instrução Pública de Benito Mussolini (Predappio, 29 de Julho de 1883 – 8 de Abril de 1945), Gentile era professor de História da Filosofia em Palermo. Na sua obra *Teoria Generale dello Spirito come Atto Puro*, de 1916, procurou elaborar um sistema idealista e actualista que pudesse superar dialeticamente todas as oposições — ou erros —, sem que estes fossem suprimidos, isto é, de maneira a que a oposição fosse superada por comando superiores, ao que chamou de uma “dialética do pensamento pensante”.

Karl Marx (Trier, 5 de Maio de 1818 — Londres, 14 de Março de 1883), aluno de Hegel em Berlim, acreditava, à semelhança da formulação deste, no fim da história. Postulou que o comunismo seria a fase final da sociedade humana, sem classes, sem Estado e livre de opressão, onde as decisões sobre o que produzir e que políticas adoptar seriam tomadas democraticamente, de modo a que cada membro da sociedade pudesse participar nas decisões económicas, políticas e sociais — e isto seria alcançado através de uma revolução proletária.

Contudo, Marx defendia que a revolução proletária só seria possível dentro de um sistema onde o capitalismo já estivesse enraizado; a classe operária, que para Marx era o grande produtor de riqueza, poderia, em massa, decidir a condução da riqueza produzida, substituindo, assim, a burguesia. Para sistemas menos desenvolvidos, a corrente de pensamento pós-marxista mais difundida era um etapismo sindical e/ou partidário: o objectivo seria criar agregados de poder que, gradualmente, achatassem as divergências de classes.

Como foi observável, os sistemas políticos de base marxista recorreram a este etapismo. A concentração de poder, à semelhança do fascismo, estabeleceu-se, abatendo as classes e agrupando-se em apenas duas: a operária e a governante.

A teoria de Marx, como as derivadas da dialética e do fim da histó-

ria de Hegel, são largamente optimistas. Assentam no pressuposto de que um homem livre tende, imediatamente, para um sistema de valores baseado no *bem*. Como não conseguimos, até hoje, anular o sentido de sobrevivência e a auto-preservação do Homem, à escala do indivíduo, não conseguimos observar se este optimismo tem razão de ser.

Outro pressuposto, que já referimos, é o de julgar o indivíduo como coisa semelhante ao seu próximo, que podemos, introduzindo os mesmos elementos num grupo de indivíduos, fazer com que todos reajam da mesma forma. O problema do behaviorismo modernista é que tenta abordar o Homem estabelecendo universais e, como é tão difícil encontrar estes universais, em vez de os encontrar, provoca-os.

A leitura que fazemos do mundo é dependente do nosso paradigma, assim como a nossa acção perante o mundo é dependente da leitura que fazemos dele. Ao difundir num espectro amplo de indivíduos o mesmo meme, estamos a efectivar a sua propagação. Assim que adoptado, este tende a se reproduzir a fim de se perpetuar, de cérebro em cérebro, produzindo os seus comandos.

4.2 INSTITUCIONALIZAÇÃO E CRISTALIZAÇÃO

Se foi neste sistema hegemónico, da pertença do indivíduo ao colectivo, cada vez mais amplo, que os regimes totalitários se desenvolveram no século XX, a sua variedade, no entanto, deve-se a uma questão de auto-preservação do que estava implementado anteriormente.

As intuições são organizações ou mecanismos sociais que produzem regras e comandos para o funcionamento da sociedade. Alegoricamente, um grupo de indivíduos estipula um conjunto de ideias e comandos (memeplexo) qualitativos e quantitativos sobre o modo de como operar para produzir um determinado interesse; a este memeplexo, chamamos de instituição. Digamos que é um sistema de crença partilhado, como são as religiões ou as organizações políticas e sociais, que produzem a adopção, por parte dos indivíduos, de um comportamento especificado nas suas normas.

Curiosamente, as instituições são, também, entidades: superam o humano, pois têm a sua própria autonomia. Têm a sua vida, independente das ideossincrasias dos indivíduos que a compõem e alimentam, já que tendem à autopreservação.

E é neste sentido de autopreservação que acontece a cristalização: os memes mais activos e mais produzidos por um memeplexo são os que servem a sua não-mutação. Portanto, quanto maior o sistema de normas, crenças e regras de um memeplexo — assim como quanto maior o número de indivíduos que se comandam por este memeplexo —, mais este tende à não-adaptação ou não-mutação. Ou seja, há a tendência de os memeplexos iniciarem um processo de cristalização à medida que o número de indivíduos — ou complexidade — aumenta, por minimização das hipóteses da sua sobrevivência, já que a sua capacidade de controlo e normalização cresce com a adopção do sistema.

Novamente, o motor da adopção e preservação de uma instituição é a crença. E esta é, normalmente, a primeira a cristalizar, para além das normas ou comandos. E as crenças mais perenes são as baseadas no indeterminado, como a vontade de Deus ou o fim da história.

Não obstante, as instituições trazem a si e aos indivíduos, no seu conjunto, que lhe pretendem, uma agregação de poder de influência.

4.3 ORNAMENTO

Um dos mais populares ensaios modernistas sobre a questão do emprego do ornamento é artigo, de 1908, *Ornamento e Crime* (1908) do arquitecto (autoproclamado) moderno Adolf Loos (Brno, Morávia, 10 de Dezembro de 1870 — Kalksburg, Áustria, 23 de Agosto de 1933). Neste

texto, de tom altivo (sectário e, até mesmo, prepotente), Loos procura argumentar que o gosto pelo ornamento é algo de primitivo (no sentido depreciativo) e retrógrado.

Aliás, segundo Loos, *a evolução cultural é proporcional ao afastamento do ornamento em relação ao utensílio doméstico*, porque o Papua, ao contrário do homem moderno, *faz tatuagens (...) em tudo o que poder alcançar*, enquanto que o *homem moderno que faça tatuagens, ou é criminoso, ou é degenerado*.¹⁹ E como chegou a esta conclusão?

Há prisões em que 80% dos reclusos apresentam tatuagens. Os tatuados que não estão presos ou são potenciais ladrões ou aristocratas degenerados. (...)

O homem actual, que na sua ânsia interior besunta as paredes com motivos eróticos, é um criminoso ou um degenerado. Aquilo que no Papua e na criança é natural é no homem moderno uma manifestação de degeneração.¹⁹

No entanto, apesar do juízo de valor tão amargo que faz ao ornamento e a quem tem gosto nele, Loos é condescendente quanto à existência de quem fabrica e aprecia ornamento, embora continue inflexível com a ideia de que o ornamento é sinal de inferioridade:

Eu suporto os ornamentos do negro zulu, do persa, da camponesa eslovaca ou do meu sapateiro, pois eles não têm outros meios para chegar aos pontos altos da sua existência. (...)

A ausência de ornamentação é um sinal de força intelectual. O homem moderno utiliza o ornamento de culturas antigas e desconhecidas a seu bel-prazer e como bem entende, e concentra a sua própria criatividade noutras coisas.¹⁹

26

Dezasseis anos mais tarde, em resposta a um inquérito levado a cabo pela *Násšmeř*, uma revista checa sobre desenho e educação estética, Loos reafirma que o afastamento do ornamento era uma consequência da evolução cultural, com uma pequena *nuance*:

Há 26 anos afirmei que com o desenvolvimento da humanidade o ornamento desapareceria dos artigos de uso diário — uma evolução que avança de forma imparável e conseqüente e que é tão natural como a própria vida. No entanto, naquela época, eu nunca quis dizer aquilo que os puristas disseram, e levaram ad absurdum, ao afirmarem que o ornamento deveria ser eliminado de forma sistemática e conseqüente. Só onde ele desapareceu em função do tempo é que não pode voltar a ser utilizado, tal como o ser humano nunca voltará a tatuar a cara, por exemplo.²⁰

Loos é de tal maneira taxativo que a sua posição é bastante clara. A cultura evoluiu de tal maneira que superou o ornamento, que é um instinto básico — ou primitivo — de expressão; deve ser considerado como coisa de museu e não de aristocracia; a História é irrepitível e, portanto, o abandono do ornamento é, como patarmar cultural, irreversível; o uso do ornamento, por parte de um *homem moderno*, é um sinal de criminalidade ou degeneração; a nova época (Modernidade) mereceria um estilo próprio, e esse mesmo estilo seria a ausência de estilo, ou seja, ausência de ornamento.

4.4 O ESTILO INTERNACIONAL

Apesar de Walter Gropius já ter, anteriormente, usado o termo *Internationale Architektur* (Arquitetura Internacional), o termo *Estilo Internacional* foi apropriado do título do livro com o mesmo nome, escrito

pelo historiador de arquitectura estadunidense Henry-Russell Hitchcock (Boston, 3 de Junho de 1903 — Nova Iorque, 19 de Fevereiro de 1987) e pelo seu conterrâneo e arquitecto Philip Johnson (Cleveland, Ohio, 8 de Julho de 1906 — New Canaan, Connecticut, 25 de Janeiro de 2005), escrito como registo da exposição no Museum of Modern Art de Nova Iorque, em 1932, intitulada *International Exhibition of Modern Architecture*. Esta obra identificava, categorizava e extrapolava as características gerais da arquitectura modernista à volta do globo, enfatizando a sua linguagem estilística — ou seja, os seus resultados formais.

Hitchcock e Johnson procuraram definir um estilo arquitectónico da sua contemporaneidade, que encapsulariam na arquitectura modernista. Aliás, todos os trabalhos expostos seguiam escrupulosamente os três princípios que Hitchcock e Johnson identificaram: a expressão do volume em detrimento da massa, equilíbrio em vez da simetria convencional e a expulsão da aplicação de ornamento.

Embora tenha havido, nas belas-artes, uma explosão de estilos e práticas artísticas ou expressivas, a arquitectura seguiu o caminho inverso: progressivamente, foi-se compactando e polindo, podando os seus ramos, até se tornar somente um fuste, um sinal de que é uma árvore, mas sem se saber qual.

Tome-se, por exemplo, a Bauhaus de Weimar. Os valores nos quais os programas assentavam, especialmente nas concepções de Walter Gropius (Berlim, 18 de Maio de 1883 — Cambridge, Massachusetts, 5 de Julho de 1969), ambicionavam um racionalismo puro, onde os passos dos teóricos do *Arts & Crafts* (Ruskin, Pugin e Morris) seriam aplicados por este, juntamente com Hermann Muthesius, Hanery van de Velde e Peter Behrens, numa fusão de oficina de artes medieval, onde todos os artesãos trabalhavam em conjunto, e a colaboração com a indústria do *Deutsche Werkbund*, popularizando, na Alemanha, a ideia de de uma obra baseada na união de todas as artes.

Mas, estranhamente, enquanto que as artes plásticas fervilhavam em diferença e heterogeneidade, irracionalista até (contrariando o propósito exclusivamente racionalista de Gropius, com a *Einfüllung* de Van de Velde, por exemplo), a arquitectura, assim como o design tridimensional, seguia um rumo cada vez mais minimal e contido, tornando a diferença plana.

A posição de Loos — a de que o estilo da Época Moderna seria a ausência de estilo, isto é, de ornamento — tornou-se popular.

Os CIAM (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*, 1928–59), uma organização poderosamente influente que reunia, em conferência, os mais proeminentes arquitectos da altura, foi um dos grandes responsáveis — senão o grande responsável —, pela definição dos princípios formais e metodológicos do Movimento Moderno, especialmente nas disciplinas relacionadas com a arquitectura.

O mais famoso membro dos CIAM é, provavelmente, o arquitecto francês Charles-Edouard Jeanneret-Gris, conhecido pelo seu pseudónimo Le Corbusier (La Chaux-de-Fonds, 6 de Outubro de 1887 — Roquebrune-Cap-Martin, 27 de Agosto de 1965). Le Corbusier pode ser considerado, também, como um dos mais influentes teóricos da arquitectura do modernismo.

Um constante produtor de texto, Corbusier introduziu várias linhas-mestras da linguagem arquitectónica modernista. De um modo mais amplo, defendeu o carácter social da arquitectura, especialmente do desenho urbano, e insistiu em pensar as cidades para o uso do automóvel. Entendia o objecto arquitectónico como máquina e é célebre como o autor (embora erradamente [§1]) da frase “a casa é uma máquina de habitar”. Considerava, à imagem de Loos, que o ornamento era um desperdício de tempo e meios.

À semelhança do que Loos havia também praticado, a escrita de Corbusier era recheada de frases curtas e deterministas, muitas vezes pro-

vocatórias, fórmulas repetitivas e esterotipadas que denotam a parcialidade moralista e dogmática que foi adoptada na arquitectura moderna. A título de exemplo e explicação, Corbusier utiliza constantemente imagens, propondo uma síntese entre o novo modelo de máquina — o transatlântico, o avião e o automóvel — e as constantes das grandes obras clássicas da arquitectura, especialmente da greco-romana.

Corbusier, mesmo dentro da sua repetição e dogmatismo, foi mais rico nas suas fórmulas e sistematizações do que na sua arquitectura. O caso do *El Modulor* (1948, *Modulor 2* — 1955) é particularmente curioso para o tema em debate.

O *El Modulor* é um estudo de escalas e relações antropométricas aplicadas à arquitectura. Parte das medidas de um homem francês *ideal*, de um metro e setenta e cinco, que, posteriormente, em 1946, muda para seis pés (um metro e oitenta e dois), o que corresponderia ao homem britânico *ideal*, pois, segundo Corbusier, *nos romances policiais ingleses, os homens bem-parecidos, como os polícias, têm sempre seis pés de altura!*²¹

Com os problemas de conversões entre o sistema métrico e o imperial, Corbusier propõe, com o Modulor, criar uma escala temperada, um acerto mediano entre estes dois. Para isso, serve-se da regra de ouro como regra de proporção, o que resultou num homem desproporcional. Mesmo se ignorarmos a formulação nihilista de Corbusier, a antropometria modernista padece de mais um neo-platonismo: ambicionar chegar a um homem-tipo por justaposição e mediana de um universo de homens ou partir de conceitos matemáticos e tentar fazer lá encaixar as medidas de um homem, é inventar uma coisa que não existe. E quanto mais diverso for o universo, ou quanto mais restrita for a fórmula matemática, mas longe estamos de servir a realidade, pois mais distantes estamos desta.

O grande esforço de Le Corbusier foi o de arranjar fórmulas para uma nova arquitectura para a Época Moderna. Estas fórmulas foram exaustivamente justificadas, resultando num suprematismo formalista, pelo detalhe com que trunca os resultados formais possíveis do objecto arquitectónico. O trabalho de Corbusier foi metodizar e normalizar tudo o que lhe surgiu como possível de fazer em arquitectura.

O seu trabalho de codificação metodológica mais reverenciado foi o que desenvolveu sobre desenho urbano. Como consequência do uso do automóvel, Corbusier considerava que a habitação urbana deveria ser feita em altura, por cima de um sistema pilar-viga que permitissem a libertação do solo para a livre circulação e estacionamento por baixo do edifício, e aglomerada em bairros sociais. A distribuição das actividades urbanas seriam feitas por zoneamento: áreas de habitação, serviços e indústria estariam concentrados e isolados umas das outras, ao que os acessos se fariam por auto-estradas, a um nível superior ou inferior do solo.

Estas fórmulas revelaram-se, após terem sido adoptadas em vários projectos de desenho urbano no leste europeu e nos Estados Unidos da América, algo disfuncionais: a cidade-tipo de Corbusier era monótona, hostil para pedestres, provocavam congestionamento constante nos acessos dos vários pólos, e a criminalidade — surgida da concentração de muita gente em pouco espaço — explodiu.

Para além da produção de fórmulas, Corbusier, no final da sua obra *Vers Une Architecture* (1923) — uma compilação de artigos seus publicados na revista *L'Esprit Nouveau* —, declara-se redentor de uma inevitável revolução:

Reina um grande conflito entre um estado de espírito moderno, que equivale a um mandamento, e um estoque asfíxiante de detritos seculares. Trata-se de um problema de adaptação, no qual estão em jogo as circunstâncias objectivas de nossa vida. A sociedade deseja ardentemente algo que ela poderá ou não obter. Tudo reside aí;

*tudo depende do esforço que se faça e da atenção que se conceda a esses sintomas alarmantes. Arquitetura ou revolução. A revolução pode ser evitada.*²²

Não obstante, a obra teórica mais influente elaborada por Le Corbusier foi a *Carta de Atenas*, um documento sobre planeamento urbano escrito para os CIAM de 1933, baseado na sua obra *Ville Radieuse* (1924) e dos estudos de urbanismo realizados pelos CIAM nos anos anteriores.

De um neoracionalismo cartesiano, A *Carta de Atenas* defendia o que já anteriormente mencionamos como fórmula (habitação em altura, auto-estradas, divisão de serviços, indústria e habitação por zonas), numa proposta não-adaptativa do futuro das cidades. A posição da *Carta de Atenas* era, inclusivé, contra a preservação de património histórico, a menos que fossem de *verdadeiro valor* — embora não saibamos o que se considerava como sendo de *verdadeiro valor* — e que a sua conservação não levasse os seus habitantes a *uma vida menos saudável*.

Apesar de ter sido largamente influente no pós-Guerra, a crítica ao ideais utópicos do absolutismo pré-Guerra que a *Carta de Atenas* representava, por parte da geração mais nova dos CIAM, em 1954, em Aix-en-Provence, levou ao desmembramento e consequente dissolução dos CIAM, enquanto organização.

4.5 A UTILITARIDADE DA FORMA

A Bauhaus popularizou a ideia que as formas abstractas simples (círculo, quadrado, triângulo) seriam unidades mínimas de abstracção e que qualquer pessoa, independentemente da sua escolaridade, seria capaz de as identificar como coisa não-concreta.

Como já referimos (§4.4), pelo programa de colaboração com a *Deutsche Werkbund*, a Bauhaus procurou uma relação directa com os meios de produção em massa. Será, então, que a Bauhaus, vez de operar sobre um universal que propagandeava (o das formas abstractas simples não necessitarem de processo de cognição), estaria, então, a resolver problemas de produção, simplesmente?

Aleksander Luria (Kazan, 16 de Julho de 1902 — Moscovo, 14 de Agosto de 1977), um neuropsicólogo soviético, realizou na Ásia Central (Uzbequistão e Quirguistão), na década de 30, uma pesquisa sobre como a cultura, inclusivé a escolarização e a linguagem, afectariam os processos cognitivos no ser humano. Um dos objectivos do estudo era averiguar a capacidade de abstracção em iliterados, incluindo a identificação de formas abstractas simples (círculo, quadrado, triângulo) *per si*, de forma a confirmar o que se acreditava à época. Walter Ong, na sua obra *Orality and Literacy* (1982), refere-se a este estudo da seguinte forma:

Luria and his associates gathered data in the course of long conversations with subjects in the relaxed atmosphere of a tea house, introducing the questions for the survey itself informally, as something like riddles, with which the subjects were familiar. Thus every effort was made to adapt the questions to the subjects in their own milieu. (...) Among Luria's findings the following may be noted as of special interest here.

1. *Illiterate (oral) subjects identified geometrical figures by assigning them the names of objects, never abstractly as circles, squares, etc. A circle would be called a plate, sieve, bucket, watch, or moon; a square would be called a mirror, door, house, apricot, drying-board. Luria's subjects identified the designs as representations of read things they knew. They never dealt with abstract circles or squares but rather with concrete objects. Teachers' school students on the other hand, moderately literate, identified geometrical figures by categorical geometric names: circles, squares, triangles, and so on*

(1976, pp. 32-9). They had been trained to give school-room answers, not real-life responses.

(2) Subjects were presented with drawings of four objects, three belonging to one category and the fourth to another, and were asked to group together those that were similar or could be placed in one group or designated by one word. One series consisted of drawings of the objects hammer, saw, log, hatchet. Illiterate subjects consistently thought of the group not in categorical terms (three tools, the log not a tool) but in terms of practical situations — ‘situational thinking’ — without adverting at all to the classification ‘tool’ as applying to all but the log. If you are a workman with tools and see a log, you think of applying the tool to it, not of keeping the tool away from what it was made for — in some weird intellectual game. A 25-year-old illiterate peasant: ‘They’re all alike. The saw will saw the log and the hatchet will chop it into small pieces, If one of these has to go, I’d throw out the hatchet. It doesn’t do as a god a job as a saw’ (1976, p. 56). Told that the hammer, saw and hatchet are all tools, he discounts the categorical class and persists in situational thinking: ‘Yes, but even if we have tools, we still need wood — otherwise we can’t build anything’ (ibid.). (...)

A barely literate worker, aged 56, mingled situational grouping and categorical grouping, though the latter predominated. Given the series axe, hatchet, sickle to complete from the series saw, ear of grain, log, he completed the series with the saw — ‘They are all farming tools’ — but then reconsidered and added about the grain, ‘You could reap it with the sickle’. (...)

At points in his discussions Luria undertook to teach illiterate subjects some principles of abstract classification. But their grasp was never firm, and when they actually returned to working out a problem for themselves, they would revert to situational rather than categorical thinking. They were convinced that thinking other than operational thinking that is, categorical thinking, was not important, uninteresting, trivializing.²³

A primeira conclusão a retirar daqui é que a abstracção é aprendida — requer um processo laborioso de cognição. A segunda é que a abstracção está directamente ligada ao pensamento categórico. Por fim, a terceira é a que o pensamento categórico — assim como a abstracção — funciona de maneira diferente e exterior ao pensamento operatório.

Então, temos outro paradoxo: como é que se cria (e opera) um objecto destinado à tarefa simples, que não precise do pensamento categórico, segundo regras categóricas?

Mesmo que *função* seja entendida no sentido restrito da utilitaridade, como os modernistas apregoaram, o estilo modernista foi, acima de tudo, um exercício formal. Se a condição *usabilidade*, ou até mesmo *a forma segue a função*, entra na equação aquando se projecta o objecto, o resultado, o objecto final, é meramente formal. Mais: o pensamento categórico e abstracto — como o das regras e normas do estilo modernista — são um distanciamento do pensamento operatório, o que nos leva a suspeitar da noção de realidade prática destas normas estilísticas.

Hoje em dia, a palavra *design* povoa o nosso quotidiano. Para além de se referir a um conjunto de práticas (design bidimensional, tridimensional, arquitectura), refere-se, essencialmente, a um estilo ou a uma linguagem estilística.

Julgo importante denotar, também, que esta secção se refere mais ao *design* tridimensional e à arquitectura que ao gráfico, já que este último teve uma emergência e evolução diferentes — não obstante, podemos encontrar, em vários pontos, situações que também se aplicam ao *design* gráfico.

Um sem-número de objectos, apelidados como *de/com design*, são propagandeados, na cultura ocidental, como um chamariz que explora o preconceito de cuidado, bom-gosto e método que o termo acarreta; carros de *design*, lareiras de *design*, candeeiros de *design* e por aí fora.

Mas este preconceito, mais do que povoado destes dispositivos emocionais ou subjectivos, remete-nos, quase sem fuga possível, para uma linguagem estilística: a modernista; pensamos em formas simples, geométricas, de cor e superfície planas, quase (ou mesmo) sem ornamentos — o minimalismo formal do modernismo. Mesmo quando pensamos num arquitecto comum, o mesmo género de elementos estilísticos aparece na nossa mente.

Se chamamos *gillette* à lâmina de barbear, comumente, isso é um sinal do sucesso de um produto: um objecto específico domina a nomenclatura da sua classe, sobrepondo-se a ela. De uma maneira análoga, o mesmo aconteceu com a palavra *design*, embora de uma forma mais recolhida nos bastidores.

Inequivocamente, a linguagem estilística modernista teve um sucesso espectacular. Mas esta deve o seu sucesso a muito mais do que a vitória simples do gosto: mesmo sessenta e cinco anos depois da Segunda Grande Guerra Mundial, o estilo minimal modernista continua presente nos nossos novos objectos e, acima de tudo, nas nossas escolas. Podemos generalizar que, nos últimos 60 anos, as escolas de *design* e arquitectura produziram profissionais treinados no estilo modernista. Mais ainda, a grande maioria destas escolas e designers tiveram o seu currículo resumido a este ideoma estilístico.

Ainda hoje, temos dificuldade em encontrar uma escola que prepare os seus estudantes, isto é, futuros *designers* em eminência de entrar no mercado de trabalho, para outros estilos que não o modernista. No mercado de trabalho, os que desenvolvem outras linguagens estilísticas para além da modernista, correm o risco de serem ostracizados pelos seus colegas de trabalho.

Há, porém, o argumento que os objectos produzidos em linguagens não-modernistas são de qualidade inferior ou piores, quando comparados com os de estilo modernista. Infelizmente, isto é verdade.

Mas, novamente, será que a recorrente baixa qualidade é um sinal da inferioridade intrínseca destes idiomas não-modernistas *per se* ou, então, será antes consequência da recusa das escolas de *design* em oferecer instruções a quem procura responder a este tipo de procura e projectar num destes idiomas não-modernistas?

Por um lado, os que projectam nestes idiomas não-modernistas são, em grande número, autodidactas, o que pode provocar algum isolamento e conseqüente deficiência na maturação. Por outro, as escolas que oferecem preparação nestas outras linguagens estilísticas são, geralmente, escolas de ensino particular, mais vinculadas ao gosto de quem as cria.

Outro aspecto que cristaliza a posição da linguagem estilística modernista no dia-a-dia e nas escolas, é este raramente ser ensinado de ponto de vista historicista, solidificando a ideia de que este não é um revivalismo, mas sim a *bel-prática* das disciplinas do fazer.

No entanto, a minha posição, face ao regime modernista na educação

do *design*, está para além de considerar o estilo como uma coisa do passado; as suas formulações e pressupostos acarretam uma série de problemas de análise, assim como de execução prática, para além de uma estagnação das próprias actividades profissionais onde este se aplica.

5.1 ORNAMENTO, PROCURA E RESPOSTA

O ornamento, por mais esforçadas que tenham sido as investidas dos modernistas, nunca desapareceu. E a razão pela qual sobreviveram é, simplesmente, uma questão de gosto: como nunca deixou de ser apreciado, a procura pelo ornamento exigiu resposta por parte dos criadores de objectos.

Mesmo que o estilo modernista tenha vingado nos meios de produção, pela sua economia de meios, institucionalização e predominância na educação, o objecto ornamentado não-industrial, muito recentemente ganhou valor pela sua irreproduzibilidade e manualidade, seguindo o caminho contrário que Loos apontou nesta passagem de *Ornamento e Crime*:

O prejuízo que o povo trabalhador sofre por causa do ornamento é ainda muito maior. Uma vez que o ornamento já não é produto natural da nossa cultura, ou seja, uma vez que representa ou um atraso ou uma manifestação da degeneração, o trabalho do ornamentador já não é devidamente pago. O estado de coisas entre os escultores de madeira e os torneiros, os preços criminosamente baixos pagos às bordadeiras e às rendeiras são situações bem conhecidas. O ornamentador tem de trabalhar 20 horas para ganhar o salário que um trabalhador tem moderno a auferir em 8. Em regra, o ornamento encarece o objecto e, mesmo assim, acontece muitas vezes que um objecto ornamentado, acarretando o mesmo custo em material e comprovadamente o triplo das horas de trabalho, é posto à venda por metade do preço de um objecto “liso”.¹⁹

32

Se por um lado, como repara Deyan Sudjic no capítulo *Luxury* do seu livro *The Language of Things*, o luxo está ligado ao raro e, portanto, com os novos processos mecânicos, o que consideramos luxo progrediu do objecto artesanal para o objecto industrial que faz o que o artesão não consegue fazer, um retorno à manualidade parece começar a eclodir no preconceito do que o luxo é.

A necessidade dos nossos bisavós em encomendar — ou fazerem eles próprios — a mobília de casa, parece-nos hoje um luxo. Mesmo até pelo peso económico que a manufactura de um objecto implica. Os nossos símbolos contemporâneos de luxúria e ostentação retornam à manualidade: de automóveis construídos e montados à mão a malas de couro cuidadosamente curtido e seleccionado.

No entanto, embora a arquitectura e o design estejam dependentes de alguns processos tecnológicos e industriais, não deixam de responder a uma encomenda, assim como o consumidor não deixa de apelar ao seu próprio gosto. E a vasta maioria dos profissionais não vai projectar objectos a serem produzidos numa larga escala, sem condicionantes de gosto e orçamento.

A grande parte do trabalho de design e arquitectura têm fortes condicionantes de orçamento e gosto. Aliás, os resultados das encomendas, o objecto físico, isto é, raramente é produto de intenção ou propósito puros, mas de uma série de problemas que exigem serem resolvidos ou contornados.

5.2 PROJECTO E RESPONSABILIDADE

Um aspecto pernicioso do estilo modernista, nos seus valores e re-

gras, é o de desresponsabilizar quem projecta, principalmente se este for ensinado como a *praxis* perfeita das disciplinas do fazer.

Explicando melhor, se decidimos cristalizar uma qualquer ideia como verdade incontornável, passamos o resto da vida a tentar convencer os outros daquilo que nos convencemos como sendo verdade; a propagação de uma ideia por vários cérebros, para além de criar uma ilusão de legitimidade através da partilha, aumenta as suas hipóteses de auto-preservação.

Em primeiro lugar, se o cliente considera que o projecto não responde ao problema proposto, uma crença estanque e minada de regras leva a crer que é incompreensão do cliente, pois o projecto foi concebido seguindo, à risca, todas as normas que são muito bem especificadas.

Segundo, se o projectista almeja projectar algo de puro e intocado, numa lógica de encomenda, incorre em narcisismo e nihilismo.

Terceiro, a hetero e auto-castração torna-se uma constante. Um meplexo cristalizado reprime e negligencia uma qualquer outra ideia ou sistema que não encaixe imediatamente na sua estrutura de ideias e convenções, as menos que se mostre superior. A maturação de novos caminhos torna-se, portanto, em algo sob suspeita e repreensão.

O estilo modernista está tão recheado de normas e métodos processuais que a diversidade é uma coisa opaca. Relembro que o propósito do projecto modernista era o de criar hegemonia e não o de incorrer na exploração de territórios experimentais.

5.2 O MONOPÓLIO

Decorria a ideia, como já forneci vários exemplos, que, desde século XIX, a época decorrente teria falhado em produzir um estilo seu. Os designers e arquitectos eram reduzidos a meros replicadores dos idiomas passados, reciclando a arquitectura e design históricos do Ocidente assim como exotismos. Segundo os modernistas, era imperativo trazer a unidade estética ausente, supostamente inata, à qual a época Moderna teria direito.

O que se tornou realmente estranho é que os modernistas parecem ter virado as costas à História, nesta busca de criar um novo e autêntico ideoma moderno com os meios que tinham disponíveis. Mesmo recusando o uso de vocabulário historicista formal, o modernismo acabou por fazer algo mais arrogante do que qualquer outra coisa alguma vez vista na História do design e da arquitectura: em vez de imitar formas históricas em particular, propuseram-se a imitar a noção de época histórica como tal.

O erro de leitura dos modernistas em relação às outras épocas históricas, quando se referiam à unidade estilística destas, foi o de não considerarem quem deteria o controlo sobre as coisas que eram estéticas nessa época. Em comparação com a Modernidade — e na contemporaneidade é ainda mais gritante a diferença —, as outras épocas concentravam as decisões estéticas em grupos muito restritos de aristocracia ou clero.

Quando as novas liberdades religiosas, políticas e económicas do final do século XVIII e século XIX e com a emancipação do poder intelectual do homem comum que levou ao que foi chamado de Revolução Industrial, o incrementar da qualidade de vida fez com que a diversidade estilística se tornasse cada vez mais manifesta.

Implementar um estilo total, neste contexto sócio-cultural, era criar um estilo totalitário. E parece que o sucesso deste estilo estaria intimamente ligado a este totalitarismo monopolizante do estilo.

O acréscimo de qualidade dos estilos não-modernos, ou melhor, da diversidade estilística, só se pode dar em moldes contra-hegemónicos. Com a mercantilização do ensino, com a estatística como o novo Deus redentor do resultado, com a exigência compulsiva na premeditação, cria-se ansiedade em lidar com o novo e com a diferença.

6. CONCLUSÃO

Ao propor-me a este trabalho, parti de uma posição em que a simplicidade da proposição *a forma segue a função* me fascinava, tanto quanto a sua proposta de método.

Inicialmente, por julgar que a restrição do entendimento de função à utilitaridade era demasiado insípido e que desvalorizava o potencial da proposição, quis entender como seria possível cruzar Sullivan com as teorias de Nelson Goodman em *Ways of Worldmaking*, de forma a extrapolar a noção de função para além da utilitaridade, permitindo, assim, explorar funções emocionais e subjectivas que se tornaram mais presentes na criação contemporânea, assim como propor um entendimento que não fosse apenas limitado às propriedades do objecto artístico.

Pela mesma razão, a linguagem purista da arquitectura e design modernistas fazia-me alguma confusão, pelo o sentido estrito que atribui à função, ou seja, à performance dos seus objectos que, ironicamente, se apresentava de uma maneira altamente formalista.

Por outro lado, o mote *a forma segue a função* está de tal maneira entranhado no senso comum que me aliciou analisar algo tão comumente aceite, como se se tratasse de um teste de *stress*.

Com o tempo — e fruto de investigação e análise —, a minha posição perante o tema seguiu uma direcção que não tinha previsto: se, de incio, me parecia brilhante uma codificação simplicíssima e justa como esta, fui-me apercebendo da sua insipidez e quase-embuste da sua aplicação. O que outrora parecia solução não passa de um problema, pelas limitações que o seu credo implica.

Seja como for, o tema é muito pouco estudado e criticado, apesar de tão difundido. E esta aceitação comum desta elaboração deve-se a se ter tornado numa permissa de legitimação, num juíz que dita o que é válido ou não.

Todavia, sinto que este trabalho é apenas um primeiro tactear na matéria. Com o objectivo de condensar a dissertação para um entendimento simples e etápico, há imensos assuntos e notas satélite que foram aqui omitidas, já que o leque de áreas a que o tema se estende é enorme e o tempo disponível foi curto. Mesmo assim, ao mesmo tempo que tento incidir no *design* e na arquitectura, julguei necessário fazer ver a transversalidade onde o mote é aceite e de que maneira é entendido.

Todo o processo é gratificante: a descoberta de vários autores de grande interesse, a troca de impressões e exposição do trabalho que vim a desenvolver provocaram-me, por diversas vezes, mudanças de trilhos a seguir, trazendo-me, apesar de alguns bloqueios momentâneos, uma sensação de expansão de profundidade. Ao mesmo tempo, o adensar de conhecimento fez-me ver o quão inconscientemente vinculados estamos ao nosso passado, seja isto feliz ou atroz.

Em suma, procurei aqui abordar os assuntos que julgo terem peso na cultura contemporânea, tentando traçar as suas evoluções, mantendo uma atitude crítica e analista.

1. SULLIVAN, Louis H., *The Tall Office Building Artistically Considered*, in *Lippincott's Magazine* 57, Março de 1896, pp. 403—09; *Inland Architect And News Record* 27, Maio de 1896, pp. 32—34; *Western Architect* 31, Janeiro de 1922, pp. 3—11; *The Craftsmen* 8, Julho de 1905, pp. 453—58, sobre o título *Form And Function Artistically Considered*.
2. SULLIVAN, Louis H., in *The Tall Office Building Artistically Considered*.
3. Louis Henri Sullivan (Boston [MA, EUA], 3 de Setembro de 1856 — Chicago [IL, EUA], 14 de Abril de 1924); Horatio Greenough (Boston [MA, EUA], 6 de Setembro de 1805 — Sommerville [MA, EUA], 18 de Dezembro de 1852).
4. GREENOUGH, Horatio, *Form and Function: Remarks on Art*, Berkeley, University of California Press, 1947.
5. Carlo Lodoli (1690 — 27 de Outubro de 1761).
6. MEMMO, Andrea, *Elementi d'Architettura Lodoliana – Ossia, l'Arte del Fabbri-care con Solidità Scientifica e con Eleganza non Capricciosa*, Società Editrice dei Classici Italiani d'Architettura Civile, Milano, 1834.
7. DE ZURKO, E.R. — *Origins of Functionalist Theory*, Nova Iorque, 1957.
8. A capitalização usada deve-se a querer marcar o entendimento supraentitativo das proposições de Emerson.
9. EMERSON, Ralph Waldo – *A Natureza* (original *Nature*, 1836), in *A Confiança em Si, A Natureza e Outros Ensaios*, Relógio d'Água, 2009
10. MENOCA, N.G. – *Architecture as Nature: The Transcendentalist Idea of Louis Sullivan*, Madison, Wisconsin, 1981.
11. WRIGHT, N. – *Ralph Waldo Emerson and Horatio Greenough*, in *Harvard Library Bulletin*, 1958.
12. EMERSON, Ralph Waldo, *Religion* (tradução livre)
13. DA SILVA, Agostinho, *Conversa Vadias*
14. Online Etymology Dictionary — <http://www.etymonline.com/>
15. The Free Dictionary — <http://www.thefreedictionary.com/>
16. CUVIER, Georges, *Discours sur les Révolutions de la Surface du Globe*, 1830.
17. YOUNG, Robert O. & Shelley Redford, *The pH Miracle*, Warner Books, 2002
18. BERMAN, Art, *Preface to Modernism* — Chicago, Illinois, EUA, Board of Trustees of the University of Illinois, 1994
19. LOOS, Adolf, *Ornamento e Crime*, in *Ornamento e Crime*, Livros Cotovia, 2004
20. LOOS, Adolf, *Ornamento e Ensino*, in *Ornamento e Crime*, Livros Cotovia, 2004
21. In *Le Corbusier, Le Grand*, Phaidon Press, 2004
22. LE CORBUSIER, *Por Uma Arquitetura*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1998
23. ONG, Walter, *Orality and Literacy*, 1982

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela oportunidade e pelo apoio, pela crença em mim. Ao meu pai, pelos empurrões. À minha mãe, pela coragem. À minha irmã, pelo exemplo e modelo.

Ao Professor Vítor Martins, pela disponibilidade, interesse e amizade — tenho dificuldade em imaginar melhor.

Ao André Rosário, pelo companheirismo, pela boca e pelos ouvidos.

Ao Mário Moura, pelas curtas e eficazes conversas.

Ao Manuel Maria, pelas confusões e pelas ajudas.

Ao professor Jan Michl pela acutileza e generosidade.

À Susana, por ser o meu Vénus, o meu Mercúrio, o meu Marte, o meu Saturno, o meu Neptuno e o meu Urano, tudo para que Júpiter fosse eu.

E a todos que acreditaram, e que espero que continuem a acreditar, em mim.

1. SULLIVAN, Louis H., *Kindergarten Chats (revised 1918) and Other Writings*, George Wittenborn, Inc., 1947
2. MICHL, Jan, *Form Follows WHAT?*, 1995
3. Michl, Jan, *A Case Against the Modernist Regime in Design Education*, 2009
4. MICHL, Jan, *E. H. Gombrich's Adoption of the Formula Form Follows Function: A Case of Mistaken Identity?*, 2009
5. MICHL, Jan, *On Seeing Design as Redesign*, 2002
6. EMERSON, Ralph Waldo, *A Confiança em Si, A Natureza e Outros Ensaios*, Relógio D'Água, 2009
7. MEMMO, Andrea, *Elementi d'Architettura Lodoliana – Ossia, l'Arte del Fabbri- care con Solidità Scientifica e con Eleganza non Capricciosa*, Società Editrice dei Clas- sici Italiani d'Architettura Civile, Milano, 1834.
8. MONTANER, Josep Maria, *Arquitectura e Crítica*, Editorial Gustavo Gili, 2007
9. LOOS, Adolf, *Ornamento e Crime*, Li- vros Cotovia, 2004
10. BAUDRILLARD, Jean, *Simulacros e Simu- lações*, Relógio D'Água, 1991
11. BAUDRILLARD, Jean, *A Troca Simbólica e a Morte (v. I e II)*, Edições 70, 1996
12. FRANCASTEL, Pierre, *Arte e Técnica*, Li- vros do Brasil, 2000
13. KADINSKY, Wassily, *Ponto, Linha, Plano*, Edições 70, 2006
14. KADINSKY, Wassily, *Curso da Bauhaus*, Edições 70, 2006
15. MAWER, Simon, *A Sala de Vidro*, Civili- zação Editora, 2009
16. VÁRIOS, *Teoria da Arquitectura*, Tas- chen, 2003
17. MENOCA, N.G., *Architecture as Na- ture: The Transcendentalist Idea of Louis Sullivan*, Madison, Wisconsin, 1981.
18. DICKIE, George, *Introdução à Estética*, Bizâncio, 2008
19. RUSSEL, Bertrand, *História da Filosofia Ocidental (v. I e II)*, Círculo de Leitores, 1977
20. SUDJIC, Deyan, *The Language of Things*, Penguin Books, 2009
21. MICHL, Jan, *Without a Godlike Designer no Designerlike God*, 2006
22. YOUNG, Robert O. & Shelley Redford, *The pH Miracle*, Warner Books, 2002
23. DAWKINS, Richard, *The Selfish Gene*, Oxford Press, 2006
24. GREENOUGH, Horatio, *Form and Func- tion: Remarks on Art*, Berkeley, University of California Press, 1947.
25. GOODMAN, Nelson, *Ways of World- making*, Hackett Publishing, 1978
26. CUVIER, Georges, *Discours sur les Révo- lutions de la Surface du Globe*, 1830.
27. BERMAN, Art, *Preface to Modernism — Chicago, Illinois, EUA, Board of Trustees of the University of Illinois*, 1994