



PROJETAR 2003

I SEMINÁRIO NACIONAL SOBRE ENSINO E PESQUISA EM PROJETO DE ARQUITETURA
NATAL DE 07 A 10 DE OUTUBRO, RN/BRASIL. PPGAU-UFRN

TEORIA, PRÁXIS, CONCEITO, MÍMESIS

KAPP, Silke

Professora adjunta do Departamento de Projetos da Escola de Arquitetura da UFMG
Rua República Argentina, 608 / ap. 204, Sion
30.315-490 Belo Horizonte
e-mail: silkekapp@uol.com.br

RESUMO

Teoria e práxis arquitetônicas podem ser delimitadas, respectivamente, pelo *modus operandi* da razão conceitual e do procedimento mimético. Melhor do que a distinção entre a produção de textos e a produção de edifícios, essa forma de delimitação permite evidenciar o papel e a autonomia de cada uma das instâncias no campo disciplinar da arquitetura, nas circunstâncias atuais.

Palavras-chave

Ensino de projeto, Teoria da Arquitetura, Mimesis

ABSTRACT

*Architectural theory and architectural practice can be delimited by the *modus operandi* of conceptual reason and mimetic procedure respectively. In present circumstances, this kind of delimitation allows to show the role and the autonomy of theory and practice in the realm of architecture better than the distinction between written work and built work.*

Keywords

Design education, Architectural Theory, Mimesis

Para que teoria da arquitetura hoje? Eis uma pergunta recorrente. Os tópicos agrupados em torno do assunto costumam abranger desde a mobilização da teoria para a práxis, até a autonomia ou heteronomia de cada um deles, passando pela inserção da teoria no ensino de arquitetura, e (de modo mais ou menos confesso) pela demonstração da relevância da teoria frente à tradicionalmente privilegiada atividade prática. Em todos esses matizes persiste, no entanto, a pergunta inicial: *o para quê*.

O meu primeiro intento aqui é mostrar que se trata de uma pergunta mal formulada, baseada numa relação causal (o *para quê* pressupõe as noções de causa e efeito) e, por isso, imprópria para elucidar os vínculos possíveis entre teoria e práxis no interior do campo disciplinar da arquitetura. Dito de modo mais contundente: quando se analisam os operadores *específicos* da reflexão teórica, de um lado, e da consecução de formas espaciais, de outro, a premissa da causalidade se torna insuficiente e até limitadora para a compreensão das relações entre as duas coisas. Começar perguntando *para que* a teoria existe significa pressupor que ela deva ter alguma espécie de utilidade no interior de um mecanismo mais abrangente, cujo produto final talvez seja o espaço construído. E esse é justamente o pressuposto que me parece destruir de antemão o que a teoria tem de mais precioso.

Começemos então perguntando, não *para que* a teoria existe, mas *por que* ainda separamos a competência teórica da prática. O que torna essa separação necessária ou mesmo desejável? Poderíamos simplesmente assumir que se trata de uma tradição obsoleta, herdada de um tempo em que as atividades no campo da arquitetura se dividiam claramente entre a construção de edifícios e a enunciação, hoje impertinente, de princípios universais por meio de textos (eventualmente acompanhados de exemplos e modelos gráficos). De fato, não faltam indícios nesse sentido. Todos concordamos que o projeto tanto quanto a historiografia, a crítica ou a especulação conceitual envolvem, ao mesmo tempo, operações criativas e reprodutivas, sínteses e análises arquitetônicas. Em consonância com isso está a idéia de não mais repartir o ensino de arquitetura em cadeiras destinadas à aquisição de conhecimentos e outras destinadas à aplicação desse conhecimento. Dá-se uma importância cada vez maior ao chamado ‘conceito’ na gênese das formas arquitetônicas, e cada vez mais arquitetos de fato combinam a produção de textos com a produção edificada sem que nenhum desses elementos seja adendo do outro. Sabemos também que toda obra de arquitetura moderna ou contemporânea de alguma relevância inclui em sua conformação uma reflexão de suas problemáticas condições de existência, ou seja, uma reflexão que outrora caberia à teoria e não à própria obra. De modo análogo, o surgimento de termos híbridos como ‘projetos teóricos’ e ‘teorias projetuais’ denota a fusão de teoria e práxis, assim como o faz a relevância inegável de experimentos espaciais realizados graficamente ou por meios computacionais cuja pertença à teoria ou à práxis é controversa.

Porém, ainda que no futuro tenhamos uma fusão admitida de competências teóricas e práticas, uma fusão de textos, desenhos e edifícios, cabe determo-nos um pouco mais numa distinção relacionada, não àquilo que se produz, mas ao *modus operandi*. Refiro-me à diferença entre *razão conceitual* e *procedimento mimético*, isto é, entre os modos que inerem historicamente à atividade teórica e à geração de formas. À revelia da classe de produtos que possam resultar de cada um desses modos de abordagem do objeto pelo sujeito, a diferença entre tais modos é uma diferença de *raciocínios* que, nas atuais circunstâncias, talvez não seja desejável suprimir. Hoje, o risco de o procedimento mimético simplesmente sucumbir aos ditames da razão conceitual é muito maior do que a chance de esses modos se fundirem dialética e criticamente.

Tomo por ponto de partida os textos de Theodor W. Adorno, filósofo da chamada Escola de Frankfurt, especialmente a *Teoria Estética*. Para o desenvolvimento que esse texto dá à questão, a dinâmica histórica da capacidade mimética e suas tensões na constelação específica

da modernidade são cruciais. Voltarei a esse ponto mais adiante, no item “Mimesis”, depois de esboçar as características definidoras do *modus operandi* aqui contraposto ao procedimento mimético: a razão conceitual.

CONCEITO

Um conceito é um conteúdo da consciência sintetizado em uma palavra, seja ela pensada, escrita, falada ou simbolizada. Portanto, imagens, sensações, sentimentos, *enquanto tais*, não são conceitos. A formação de conceitos se dá a partir da reunião ou generalização de experiências (*concupere* significa ‘ajuntar’ ou ‘reunir’) e, ao mesmo tempo, da subtração ou da abstração dessas experiências (*abstrahere* significa ‘subtrair’). Um conceito como *azul*, por exemplo, reúne a experiência de muitos fenômenos denominados ‘azuis’ e, ao mesmo tempo, subtrai dessas experiências todas as suas respectivas particularidades. O exemplo também elucida que conceitos não são o mesmo que sensações, pois não há fenômeno sensível que contenha em si tudo aquilo que o termo ‘azul’ abrange, assim como, inversamente, o conceito ‘azul’ é capaz de traduzir apenas uma parte muito pequena de qualquer experiência sensível a ele relacionada. Com exceção dos conceitos individuais, ou seja, dos nomes próprios, os conceitos não dizem respeito a nenhum objeto concreto, particular. Conceitos são sempre universais, pois compreendem um universo de coisas.

Na cultura ocidental, pensar por meio de conceitos e com pretensão à verdade implica certas leis, expressas na lógica formal e decorrentes exatamente da universalidade e da abstração inerentes ao conceito. Segundo a tradição aristotélico-tomista, os axiomas dessa lógica são: o princípio da identidade ($A=A$, todo conceito deve manter um mesmo significado no decorrer de um raciocínio); o princípio da contradição (juízos contraditórios não podem ser ambos verdadeiros); o princípio do terceiro excluído (de dois juízos contraditórios um é verdadeiro e outro é falso, não há uma terceira possibilidade, *tertium non datur*); e o princípio da razão suficiente (um conhecimento só pode ser considerado verdadeiro quando há razão suficiente para isso). Tais axiomas foram refletidos, complementados e criticados diversas vezes, mas, no contexto da modernidade, cabe salientar especialmente os preceitos a eles acrescentados pelo *Discurso do Método*. Descartes refina a lógica clássica com uma descrição do caminho a ser seguido pelo pensamento para chegar a verdades conceituais. São quatro os seus princípios: nunca aceitar nada como verdadeiro que não se apresente “clara e distintamente a meu espírito”; “dividir cada uma das dificuldades em tantas parcelas quantas [seja] possível e necessário para melhor resolvê-las”; “conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer”; “fazer em tudo enumerações tão completas, e revisões tão gerais, que eu [tenha] certeza de nada omitir”¹. Em suma, o pensamento conceitual deve avançar por certezas, sem contradições, analítica e ordenadamente, e de modo encadeado e exaustivo.

Esses apontamentos bastam para indicar a tendência da razão conceitual para a produção de um conhecimento sistemático, unificado e sem ambigüidades. E ele basta também para entrevermos a distância entre conceitos e coisas, e entre conceitos e outros conteúdos da consciência, tais como imagens, sensações ou sentimentos. Coisas, seres vivos, imagens ou sensações não permanecem idênticos a si mesmos, são muitas vezes ambíguos, não apresentam por si só razões suficientes para a legitimação de sua existência, não se deixam dissecar em análises e remontar em sistemas sem deixarem de ser o que são.

Em alguns contextos culturais prevaleceu um modo de conhecimento menos cindido do que o ocidental, como, por exemplo, aquele que se expressa nas narrativas míticas ou na unidade de palavra e imagem dos hieróglifos. Pelo menos desde o século XVIII, quando a diferença entre o conhecimento conceitual e o não-conceitual passou a atingir diretamente a vida cotidiana, a

cultura ocidental tem certa nostalgia desses contextos culturais, com sua conformidade de signo e imagem, intelecto e sensibilidade, conceito e intuição. O desejo de reconciliar o que foi dividido nos acompanha desde então e, para a filosofia, a determinação dos limites da lógica conceitual e das possibilidades de ampliá-la, complementá-la ou superá-la tornou-se central. Quando Baumgarten escreve a *Aesthetica* (1750) com a intenção de fazer valer o então denominado “conhecimento sensível”, ele expressa essa tendência, assim como Hegel ao reformular a lógica pelo viés dialético ou Husserl ao introduzir a noção de “mundo da vida”.

Um dos filósofos do século XX que mais se ocupou das limitações e violências envolvidas na razão conceitual foi Theodor Adorno. Na *Dialética do Esclarecimento* (1944), um dos textos fundamentais da Escola de Frankfurt, Adorno e Max Horkheimer interpretam o próprio percurso histórico da civilização ocidental rumo à barbárie (evidente nas duas guerras mundiais e mais ainda em acontecimentos recentes) como um efeito último da lógica formal implicada no conceito. Para eles, essa mesma lógica está na base dos procedimentos sistemáticos de dominação da natureza em que se ignoram quaisquer particularidades daquilo com o que se opera. Como constatou Albrecht Wellmer, a tese realmente difícil da *Dialética do Esclarecimento* é a de que, em última análise, razão conceitual e razão instrumental significam a mesma coisa ou formam uma unidade indissociável². A razão instrumental não seria, portanto, um produto tardio de uma civilização tecnocrata, sem ligação com a tradição teórico-filosófica, mas, sim, uma modalidade de pensamento erigida sobre as mesmas bases dessa tradição. Evocando Descartes, Leibniz e Kant, enquanto protagonistas modernos da formalização do pensamento conceitual, os autores dizem: “o princípio da contradição é o sistema *in nuce*. O conhecimento consiste na subsunção em princípios. [...] A razão fornece apenas a idéia da unidade sistemática, os elementos formais de uma sólida conexão conceitual”³. E, um pouco mais adiante, eles evidenciam que as particularidades excluídas ou reprimidas por essa “sólida conexão conceitual” não são meros restos desprezíveis, mas a própria práxis tal como experimentada pelos indivíduos reais. A exclusão ou inclusão dessas particularidades implica, essencialmente, a diferença entre vida e morte.

O sistema deve ser conservado em harmonia com a natureza. Do mesmo modo que os fatos são previstos a partir do sistema, assim também os fatos devem por sua vez confirmá-lo. Os fatos, porém, pertencem à práxis. Eles caracterizam sempre o contato do sujeito individual com a natureza como objeto social: a experiência é sempre um agir e um sofrer reais. É verdade que, na física, a percepção pela qual a teoria se deixa testar se reduz em geral à centelha elétrica que relampeja na aparelhagem experimental. Sua ausência é, via de regra, sem consequência prática, ela destrói apenas uma teoria ou, no máximo, a carreira do assistente responsável pelo teste. As condições de laboratório, porém, são a exceção. O pensamento que não consegue manter o sistema e a intuição sensível em consonância desrespeita algo mais do que simples impressões visuais isoladas: ele entra em conflito com a práxis real. Não apenas a ocorrência esperada deixa de ter lugar, mas também o inesperado acontece: a ponte cai, a semente definha, o remédio faz adoecer. A centelha que assinala da maneira mais prenha a falha no pensamento sistemático, o desrespeito da lógica, não é nenhuma percepção fugidia, mas a morte súbita.⁴

Isso significa que as discrepâncias do conhecimento conceitual e de suas técnicas em relação à natureza humana e não humana são muito mais do que lacunas que se possam fechar, equívocos eventuais que se possam corrigir. Não se trata de acidentes, mas dos indícios frágeis e sem guarnição daquilo a que, no fim, o pensamento deveria se destinar. Na forma que a razão conceitual tomou na história do ocidente – e que acabou por igualá-la à

racionalidade instrumental –, a sua transposição estritamente coerente para práxis seria a aniquilação e não o paraíso.

Adorno retomou esse tema e as suas conseqüências para a filosofia inúmeras vezes. Sobretudo a *Dialética Negativa*, uma de suas últimas obras, é dedicada à possibilidade de apreensão filosófica daquilo que escapa à identidade do conceito, e que Adorno denomina o “não idêntico”. Fredric Jameson propôs descrever essa noção “tanto em termos de alteridade como de novidade”⁵. O não idêntico é indício do Novo e do Outro, contraposto ao Mesmo. É aquilo que não cabe nos nossos esquemas prévios e que é sempre cerceado pelos raciocínios conceitualmente coerentes. Porém, – e isso é crucial – Adorno não compreende o não idêntico como o ‘real’, nem tampouco lhe contrapõe o conceito enquanto algo de ‘irreal’. Para ele, o pensamento identificante sustentado pelo conceito tem tanta ou mais realidade que a experiência ou a práxis empíricas, porque experiência e práxis são moldadas por esse pensamento; na nossa sociedade e para as nossas consciências individuais, o não idêntico não é mais real do que a identidade. Por isso, a filosofia de Adorno distancia-se muito da tradição intuicionista de Bergson ou Husserl. Ele não pretende eliminar ou contornar os conceitos, mas tirar-lhes a prioridade sobre seus objetos e centrar a filosofia no esforço de “pelo conceito, ultrapassar o próprio conceito”⁶. Dialética negativa seria um pensamento cuja forma não mais engessaria os seus objetos naquela invariância lógica continuamente em conflito com a experiência particular dos indivíduos.

Não detalharemos aqui os complexos meandros do texto da *Dialética Negativa*. Convém apenas enfatizar desde já três aspectos relevantes para a discussão sobre teoria e práxis arquitetônicas. Em primeiro lugar, é preciso ter em mente o fato de que os conceitos estão historicamente atrelados a determinadas formas de pensamento, que se pode tentar ultrapassar, mas que não se pode simples e ingenuamente evitar. O processo de separação entre conceito e imagem é irreversível, embora não seja inultrapassável. Em segundo lugar, consideremos que a maior parte daquilo a que tradicionalmente chamamos ‘teoria da arquitetura’ opera no modo do conceito, mesmo quando inclui recursos gráficos (como os desenhos modelares das ordens, por exemplo). A lógica da teoria é, em princípio, a lógica conceitual. Em terceiro lugar, cabe pontuar que pertence ao âmbito conceitual aquela relação de causalidade implicada na pergunta pelo *para quê* de alguma atividade ou de algum produto humano. Como diria Kant, trata-se de uma “categoria do entendimento” e não de uma propriedade inerente às coisas⁷. Na necessidade de legitimação da teoria mediante uma utilidade reflete-se uma adesão acrítica às premissas formais da razão conceitual e, por extensão, à racionalidade instrumental.

MÍMESIS

Ao *modus operandi* do conceito contrapõe-se o comportamento mimético. A noção de mimesis e seus termos correlatos estão presentes na filosofia desde a Antigüidade e perpassam toda a história da reflexão sobre as artes com diferentes nuances. Porém, o que nos interessa aqui especificamente é o significado moderno do termo, ou seja, o seu significado em face ao predomínio da lógica conceitual na organização e reprodução da sociedade moderna. Que eu saiba, Walter Benjamin foi o primeiro filósofo a utilizar a noção de *mimesis* nesse sentido (embora haja prelúdios no Romantismo Alemão). Benjamin chamou de “mimética” a essência da linguagem, anterior ao conceito e não ligada ao vínculo convencional entre um signo e seu significado, mas a uma relação de similaridade entre a experiência e sua expressão. A onomatopéia é um resquício desse tipo de relação: mais do que simples imitação da realidade empírica, ela é um reflexo imaginativo que se alimenta dessa realidade e não necessariamente a reproduz.

Na já citada *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer retomam o tema da mimesis de modo mais enfaticamente contraposto à lógica conceitual. Nesse caso, a noção de mimesis engloba todo o espectro de relações não racionalizadas entre sujeito e natureza, para bem ou para mal. É mimética aquela reação peculiar do indivíduo que não se deixa enquadrar em esquemas previsíveis e que assim ultrapassa o controle tanto do próprio sujeito quanto de qualquer instância de poder a que ele esteja subjugado. O arrepio, a paralisação do corpo, o sibilo que impõe silêncio, “o som estridente do lápis riscando a lousa e penetrando até a medula dos ossos”⁸ são sinais extremos da mesma reação mimética que capacita para um “amoldamento orgânico ao outro”⁹, para uma “assimilação à natureza”¹⁰ ou para “a afinidade não conceitual do subjetivamente produzido com o seu outro”¹¹. Segundo a *Dialética do Esclarecimento*, o processo civilizatório consistiu na substituição paulatina desse comportamento por modos racionalizados de dominação da natureza externa e interna: num primeiro momento, pela manipulação organizada da mimesis nas práticas mágicas e, mais tarde, pela práxis racional a que chamamos trabalho.

O rigor com que os dominadores impediram no curso dos séculos a seus próprios descendentes bem como às massas dominadas, a recaída em modos de vida miméticos – começando pela proibição das imagens na religião, passando pela proscricção social dos atores e dos ciganos e chegando, enfim, à pedagogia que desacostuma as crianças de serem infantis – é a própria condição da civilização. A educação social e individual reforça nos homens o comportamento objetivante dos trabalhadores e impede-os de se perderem nas flutuações da natureza ambiente. Toda diversão, todo abandono tem algo de mimetismo. Foi enrijecendo-se contra isso que o ego se forjou. É por meio de sua constituição que se realiza a passagem da mimesis refletora à reflexão controlada. Em lugar da assimilação corporal à natureza põe-se a ‘reconhecimento no conceito’, a compreensão do diverso sob o mesmo, o idêntico.¹²

Não que não haja mais comportamento mimético. Ele subsiste, por exemplo, na relação das crianças pequenas com o mundo à sua volta¹³, no gesto singelo com que nos ajeitamos na frente do espelho, no modo por vezes inconsciente com que nos assemelhamos ao tom e às palavras de um interlocutor; e ele subsiste também nos atos fanáticos, violentos, animalescos, mesmo quando guarnecidos por algum discurso razoavelmente encadeado (aliás, é essa a chave da análise do anti-semitismo na *Dialética do Esclarecimento*). Mas, inofensivos ou catastróficos, esses exemplos têm em comum o fato de serem impulsionados por uma mimesis primitiva. Primitiva, não por seus traços originários ou arcaicos, mas pela carência de elaboração consciente ou reflexão. “No modo de produção burguês, a indelével herança mimética de toda práxis é abandonada ao esquecimento” – e, abandonada ao esquecimento ou reprimida sistematicamente, ela desemboca também em catástrofes.

O único âmbito da cultura ocidental em que o comportamento mimético ainda parece admitido, legitimado e elaborado é a práxis artística. O próprio delineamento do “sistema moderno das artes”¹⁴ (reunindo arquitetura, pintura, escultura, poesia e música) está ligado à experiência de que existem produções humanas não sujeitas à mesma dinâmica das ciências naturais, não sujeitáveis à lógica formal, não passíveis de acumulação paulatina de conhecimento e cuja consecução não se deixa sistematizar por meio de regras. A atividade que depende do comportamento mimético dos agentes para alcançar alguma qualidade adquire, ao longo do século XVIII, um *status* especial, apartado das demais. Esse processo coincide historicamente com a já mencionada ampliação do alcance da lógica conceitual para a vida cotidiana e o trabalho social. No contexto da modernidade, a arte torna-se “refúgio do comportamento mimético”¹⁵; e mesmo que esse comportamento exista em outras instâncias, existe de modo encoberto, provisório, secundário ou coibido.

O que significa então a mimesis na práxis artística? É crucial compreender que não se trata de uma estagnação histórica da arte, como se nela se preservasse, tal e qual, um tipo mais antigo de interação entre homens e coisas. A práxis artística, assim como todo o resto, passou por um processo de racionalização. A arte já não compreende a si mesma como magia; ela faz uso dos recursos técnicos mais avançados de que se possa dispor; ela parte de intenções subjetivas definidas. Nenhuma arte é, hoje, um simples tatear no escuro ou apenas produto de uma pretensa intuição artística. No entanto, as tentativas de racionalização da arte tornaram evidente que ela não suporta a redução da experiência concreta e singular a categorias universais. Nela, a ilusão de auto-suficiência da razão conceitual prevaleceu apenas por um breve momento histórico, situado – não por coincidência – entre a sistematização da racionalidade moderna por Descartes e a instituição acadêmica da estética filosófica por Baumgarten. O *modus operandi* que se desenvolve na arte a partir de então é o de uma dialética de mimesis e racionalidade¹⁶. Ela significa, entre outras coisas, que a práxis artística opera com meios racionais muito semelhantes aos meios extra-artísticos, mas em lugar de mobilizá-los para uma finalidade previamente fixada e segundo uma lógica universal, mobiliza-os para a consecução de objetos específicos que têm uma lógica própria e dos quais não se sabe de antemão como e o que serão. Como se rastreasse o seu terreno com a forquilha e tivesse na outra mão um aparelho de GPS que pudesse ser ou não ser usado, o sujeito da práxis artística opera entre a possibilidade de ser determinado pelo seu objeto e a possibilidade de determiná-lo. Pode-se dizer que a práxis artística põe a razão conceitual e os meios por ela engendrados a serviço da mimesis.

Na arte a mimesis é o pré-espíritual, o contrário ao espírito, e por outro lado aquilo que o inflama. O espírito tornou-se, nas obras de arte, o seu princípio de construção, mas ele só satisfaz o seu *telos* quando emerge dos impulsos miméticos que devem ser construídos e a eles se amolda em vez de lhes ser imposto de modo autoritário. A forma consegue objetivar os impulsos isolados unicamente quando os segue para onde eles querem ir por si mesmos. Apenas isto constitui a *methexis* da obra de arte na reconciliação. A racionalidade das obras de arte só se torna espírito ao submergir no que lhe é diametralmente oposto.¹⁷

Nas obras de arte, o espírito já não é o velho inimigo da natureza. Ele se abranda até tornar-se reconciliatório. Elas não significam, segundo a fórmula do classicismo, reconciliação: a reconciliação é seu próprio comportamento, que apercebe-se do não-idêntico. O espírito não identifica-o, identifica-se com ele. Por perseguir sua identidade consigo mesma, a arte se faz semelhante ao não-idêntico: esse é o patamar atual de sua essência mimética.¹⁸

A práxis artística não consiste numa espécie de impulso mimético inicial que produza algum tipo de resultado a ser depois burilado por meios convencionais. Tampouco trata-se de produzir conscientemente situações para a geração inconsciente de elementos de um novo objeto. Enfim, o procedimento mimético não é um recurso adicional ou uma metodologia. A dialética de mimesis e racionalidade perpassa todo o processo de constituição de uma obra, marca essa obra em si mesma e na sua recepção, e define a própria situação da arte na sociedade moderna.

Como já dito, Adorno desenvolveu na *Dialética Negativa* as possibilidades de ultrapassagem da lógica conceitual no próprio *medium* do conceito. O seu contraponto e complemento, isto é, a dialética de mimesis e racionalidade no *medium* das artes é o centro da última obra desse filósofo, a *Teoria Estética*. E, do mesmo modo que não nos enveredamos pelos densos emaranhados da *Dialética Negativa*, não compete a este texto uma exploração detalhada da noção de mimesis, tal como Adorno a concebe. Mas, de novo, quero ressaltar alguns aspectos que me parecem cruciais para a discussão acerca de teoria e práxis na arquitetura. Assim

como a teoria implica conceitos e, com eles, uma certa lógica que se pode tentar superar mas não simplesmente evitar, a práxis capaz de gerar formas implica procedimentos miméticos. Tais procedimentos podem ser refletidos ou rejeitados pela consciência – de um modo ou de outro, não há forma concreta que resulte apenas da afluência de conceitos, e nem tampouco forma concreta que resulte apenas de raciocínios causais.

TEORIA E PRÁXIS

Constatarei no início que existem diversos sintomas da obsolescência da separação entre práxis e teoria no âmbito da arquitetura, mas que talvez não haja benefício nenhum na suspensão da diferença entre razão conceitual e procedimento mimético. Quero finalizar o texto com a explicação dessa assertiva.

Podemos tentar escrever, desenhar e construir no registro da razão conceitual e segundo as suas leis. Isso significaria estabelecer um pensamento arquitetônico coerente e sem contradições, que permitisse a abordagem de cada caso particular sob uma perspectiva geral, elaborada previamente. Esperar-se-ia então uma relação causal entre textos, projetos e construções: teorias prescritivas definiriam o que e como fazer, o desenho seria a transposição técnica dessas diretrizes para formas espaciais (baseadas em modelos anteriores, já que não se geram formas por meio desse procedimento), e a construção funcionaria exatamente como previsto no projeto; por vezes, o ciclo seria concluído por teorias descritivas dos objetos prontos. Grosso modo, essa foi uma aspiração que moldou a arquitetura do século XX e que continua presente no ideário de muitos estudiosos, projetistas e construtores. Ela surgiu por necessidades prementes, relacionadas à sobrevivência da sociedade de massa e ao imperativo da economia de meios, ou seja, por razões difíceis de replicar. No entanto, todas as tentativas de realização desse tipo de encadeamento na produção do espaço construído fracassaram. E elas fracassaram, não apenas na perspectiva de teóricos ou críticos contrários à essa lógica, mas também perspectiva de seus defensores; fracassaram não pela falta de diversidade, sentido ou conteúdo poético de seus resultados, mas primariamente por eventos considerados contingentes: hábitos ditos retrógrados, situações institucionais ou políticas ditas desfavoráveis, contextos urbanos ditos impróprios. Se refletirmos criticamente sobre tais eventos torna-se evidente que eles não são acidentais e sim relacionados à própria diferença inextirpável entre a constituição sistemática do pensamento conceitual e seus objetos. Como já citado anteriormente, “o pensamento que não consegue manter o sistema e a intuição sensível em consonância [...] entra em conflito com a práxis real”. A diferença entre os conceitos e as experiências concretas das quais eles são abstraídos, eis o que transparece na dissonância entre o método de projeto infalível e sua execução repleta de falhas.

Diante dessa reflexão (teórica), os esforços no aperfeiçoamento de um sistema técnico e conceitualmente lógico de produção do espaço se tornam vãos. Tais esforços se fundam em um pressuposto equivocado, que iguala conceitos abstratos e coisas concretas. Mas, a dissonância entre conceitos e coisas se aplica também à nossa discussão: ainda que tais sistemas instrumentalizados de produção sejam paradoxais e que boa parte dos problemas ambientais, urbanos e arquitetônicos que enfrentamos agora sejam frutos disso, eles não deixaram de suprir certas carências reais imediatas que dificilmente conseguiríamos remediar de outra forma. Isso não legitima tais sistemas, mas é algo que a reflexão crítica não pode ignorar se quiser ser incisiva, também e sobretudo quando ela se contrapõe a eles.

Inversamente, podemos tentar escrever, desenhar e construir no registro dos procedimentos miméticos. Isso significaria tratar cada instância como expressão singular, sem concatenação necessária com as demais e sem tentar legitimar cada momento como meio para um outro. Os textos se tornariam textos poéticos autônomos, eventualmente frutíferos para os desenhos.

Esses, por sua vez, seriam significativos enquanto tais e não apenas enquanto instruções para o canteiro de obras. E, por último, o canteiro de obras seria, ele mesmo, um espaço de experimentação de caráter muito diferente dos desenhos e dos textos, mas impulsionado por eles. Diante dos nossos anseios reais e da violência que cada um de nós sofre cotidianamente pela falta de tais possibilidades, essa é, sem dúvida, uma perspectiva fascinante.

No entanto, não apenas há muitos problemas que – ao menos num primeiro momento – parecem insolúveis pela abordagem particularizada que os processos artísticos implicam, como também perde-se a possibilidade daquele tipo de reflexão crítica que só existe no *medium* do conceito. Se estivéssemos no paraíso, tal reflexão talvez fosse desnecessária, mas, nas nossas circunstâncias, ela é decisiva para qualquer avanço na produção arquitetônica, e talvez mais decisiva do que para outras artes, porque muito mais do que elas, a arquitetura e todo o campo disciplinar relacionado à conformação do espaço humano se encontra dominado por raciocínios e procedimentos derivados da lógica conceitual. Um texto crítico sobre esses procedimentos, capaz de realizar algo da “ultrapassagem do conceito pelo próprio conceito”, tem mais possibilidades de minar a instrumentalização da arquitetura do que as *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino ou obras semelhantes. Os defensores da arquitetura sistematizada como instrumento convivem com essas obras literárias do mesmo modo que a sociedade convive com a arte radical: ela pode instigar algumas vezes, mas é percebida como pertencente a uma espécie de mundo paralelo, pouco relevante para o curso normal da vida.

Uma vez que se começa a reflexão acerca dos paradoxos implicados na sistematização dos processos que geram e constroem o espaço humano, torna-se impossível almejar uma teoria dedicada ao aperfeiçoamento desse tipo de sistematização, isto é, uma teoria dedicada às metodologias de projeto. A constatação da dissonância entre a particularidade das experiências e a universalidade dos instrumentos conceituais leva à certeza de que metodologias de projetos deveriam ser profunda e detalhadamente criticadas em lugar de figurarem como metas da teoria. Mesmo que as metodologias pareçam assegurar certa qualidade mínima dos produtos arquitetônicos e que pareçam úteis ao ensino massificado da disciplina, elas perpetuam as aporias da nossa situação arquitetônica atual. Instruções técnicas podem ser muito benéficas, desde que não sejam fins em si mesmas, isto é, desde que mobilizadas de modo específico para situações específicas. Mas essa possibilidade exige, por um lado, uma reflexão crítica capaz de se opor ao caráter coercitivo das próprias instruções técnicas e, por outro lado, uma relação mimética com o objeto sobre o qual se atua. Nenhuma das duas coisas, nem a relação mimética com o objeto, nem a reflexão crítica acerca dos instrumentos técnicos e conceituais que a tolhem, é possível mediante a diluição da diferença entre conceito e mimesis. A possibilidade de um afrouxamento da armadilha em que a arquitetura se encontra – e que transparece cotidianamente nas queixas sobre o mercado de trabalho, as preferências do público, as distorções na execução, as carências das cidades, as apropriações imprevistas – depende, antes de mais nada, da compreensão dos paradoxos com os quais estamos lidando. Tal compreensão não se dá sem uma teoria engendrada no *medium* do conceito e com a consciência crítica radical de que os conceitos, no fim, visam a algo que não é conceitual. Ao mesmo tempo, não há saída dessa armadilha que não passe por uma assunção da mimesis na prática de projeto; não como um novo componente metodológico, mas como o impulso a ser seguido pelo conhecimento técnico.

¹ DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.26-27. (Tradução de **Le Discours de la Méthode**, 1637.)

² Cf. WELLMER, Albrecht. **Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno**. Frankfurt: Suhrkamp, 1985, p.142 e passim.

³ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialektik der Aufklärung**. Frankfurt a/M: Fischer,1990, p.88. (Utilizei, com algumas alterações, a tradução de Guido Antonio de Almeida. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, p.81.)

⁴ Ibidem, p. 89.

⁵ JAMSON, Fredric. **O Marxismo Tardio. Adorno, ou a persistência da dialética**. São Paulo: Boitempo, 1997, p.34.

⁶ ADORNO, Theodor. **Negative Dialektik**. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1989, p.27

⁷ Cf. KANT, Immanuel. **Kritik der reinen Vernunft**. Stuttgart, Reclam, 1989. / **Crítica da Razão Pura**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989.

⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialektik der Aufklärung**. Frankfurt a/M: Fischer,1990, p.189.

⁹ Ibidem, p. 189.

¹⁰ Ibidem, p. 190.

¹¹ ADORNO, Theodor. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1990, p.87.

¹² ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialektik der Aufklärung**. Frankfurt a/M: Fischer,1990, p.189-190.

¹³ Num aforismo belíssimo da *Rua de Mão Única*, intitulado “Criança escondida”, Benjamin descreve essa relação mimética da criança com as coisas, e sua imbricação com a racionalidade ou o desencantamento. Transcrevo-o aqui diretamente de um texto de Jeanne-Marie Gagnebin, que o discute detalhadamente:

“Bate-lhe o coração, ela segura a respiração. Aqui ela está encerrada no mundo da matéria. Ele se torna descomunalmente claro para ela, chega-lhe perto sem fala. (...) A criança que está atrás da cortina torna-se ela mesma algo ondulante e branco, um fantasma. A mesa de refeições sob a qual se acorou a faz tornar-se ídolo de madeira do templo onde as pernas entalhadas são as quatro colunas. E atrás da porta ela própria é porta, está revestida dela como de pesada máscara e, como magno-sacerdote, enfeitizará todos os que entrem sem pressentir nada. (...) Quem a descobre pode fazê-la enrijecer como ídolo debaixo da mesa, entretecê-la para sempre como fantasma no pano da cortina, encantá-la pela vida inteira dentro da pesada porta. Por isso, com um grito alto ela faz partir o demônio que a transformaria assim, para que ninguém a visse, quando quem a encontra a pega – aliás, nem espera esse momento, antecipa-o com um grito de autoliberação. Por isso ela não se cansa do combate com o demônio. A casa, para isso, é o arsenal das máscaras. Contudo, uma vez por ano, em lugares secretos, em suas órbitas oculares vazias, em sua boca rígida, há presentes. A experiência mágica se torna ciência. A criança, com o seu engenheiro, desenfiteja a sombria casa paterna e procura ovos de Páscoa.”

(Apud Jeanne-Marie Gagnebin. *Mimesis e Crítica da Representação em Walter Benjamin*. In: DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia Figueiredo. **Mimesis e Expressão**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p.353-363.)

¹⁴ Cf. KRISTELLER, Paul Oskar. “El sistema moderno de las Artes”, **El Pensamiento renacentista y las Artes**. Madrid, Taurus, 1986, p.179-240.

¹⁵ *Ästhetische Theorie*, p.89.

¹⁶ Cf. DUARTE, Rodrigo. **Mimesis e Racionalidade**. São Paulo: Loyola, 1993.

¹⁷ ADORNO, Theodor. **Ästhetische Theorie**. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1990, p.180.

¹⁸ Ibidem, p.202.