



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E PLANEJAMENTO

FUNDAMENTOS TEÓRICOS DO FAZER
ARQUITETURA: REFLEXÕES EXPLORATÓRIAS
SOBRE O PROJETO E O ATO DE PROJETAR,
ENQUANTO NÚCLEO POLARIZADOR E
POTENCIALIZADOR DA CRIAÇÃO
ARQUITETÔNICA

AZAEEL RANGEL CAMARGO

SÃO CARLOS
1989

CAMARGO, A.R. Fundamentos teóricos do
fazer da arquitetura: reflexões explo-
ratórias sobre o projeto e ato de pro-
jetar, enquanto núcleo polarizador e
potencializador da criação arquiteto-
nica (1983-1989)



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ENGENHARIA DE SÃO CARLOS



Aparelho de trabalho

Fundamentos teóricos do Fazer da
Arquitetura

Reflexões exploratórias sobre o
projeto e o ato de projetar,
enquanto núcleo polarizador e
potencializador da criação
arquitetônica (1983-1989).



1989 - Arquitetura - EESC-USP

1

0789277

SYSNO	0789277
PROD	0001292
ACERVO EESC	

INDICE

Apresentação

- 1a. Reflexão: Sobre o Projeto: afirmações, problemas e
interrogações.(1983)
- 2a. Reflexão: Hall - Da criação (pro-jeto) da obra de arte.(1985)
- 3a. Reflexão: A imagem e o significado na formação do conceito de
Espaço Arquitetônico e suas implicações na
prática da projeção. (1987)
- 4a. Reflexão: A Representação e o Espetáculo: o Belo e a Verdade
na Ciência e na Arte.(1988)

APRESENTAÇÃO

Os textos aqui reunidos, o estão porque, ao longo de seus desenvolvimentos, existe uma mesma problemática que os perpassa, a despeito de suas especificidades:

- Quais são os conteúdos que o projeto Arquitetônico possui?
- Tais conteúdos derivam de um núcleo comum, ou ao contrário, convergem para um núcleo comum?
- De qualquer maneira, este núcleo original, formado por tais conteúdos, seria constitutivo do ato de projetar e determinaria a maneira de projetar?
- Enfim, o fazer da Arquitetura tem necessidade de uma teoria do projeto e do ato de projetar?

As reflexões, aqui apresentadas testemunham a procura, que temos feito em diferentes momentos e partindo de diferentes problemáticas, de explorar possíveis alternativas de resposta.

A primeira reflexão, se inicia em 83, e explora o conteúdo social e cultural do projeto, ao situá-lo como uma conquista do trabalho sobre as forças produtivas disponíveis numa sociedade, e posto a serviço da produção cultural desta sociedade. Esta problemática emergiu a partir da leitura e reflexão sobre o trabalho teórico do Arq. Sérgio Ferro, sobre o projeto e a produção de Arquitetura, e do contato com 25 séculos de Arquitetura Europeia(!).

A segunda, se inicia em 85, e explora o conteúdo subjetivo do processo de criação, procurando uma fenomenologia dos gestos fundantes do ato de criação, que o artista realiza

e/ou mobiliza no interior de sua subjetividade, alternando momentos polarizados, ora pela razão, ora pela Intuição, convergindo para o projeto de sua obra. Esta reflexão foi uma tentativa de interpretação livre, e autônoma de uma primeira leitura sobre o método fenomenológico do filósofo Husserl.

A terceira reflexão, iniciada em 1987, explora através de um enfoque linguístico, a problemática da atribuição do significado de uma obra arquitetônica, que o projetista constroeu e o fruidor re-constroi, procurando retirar diretrizes operacionais para a prática do projeto. Esta reflexão teve como motivação as tentativas de associar o conteúdo central do projeto e do ato de projeção à estrutura e à prática de uma linguagem, esboçadas por colegas do SAP envolvidos na implantação do Curso de arquitetura da EESC.

A quarta e última reflexão, iniciada em 1988, explora as idéias de representação do ser, e da ciência e da arte como representações do ser, para afirmar a possibilidade da existência de um núcleo comum, na base das práticas do cientista e do artista, explicitado na maneira própria de se atribuir à representação uma determinada forma, que ultrapassa os procedimentos lógicos da razão e encontra suas raízes nos procedimentos inconscientes do artista e do cientista. Esta reflexão teve sua motivação nas inquietações que me ocorreram ao discutir a prática da pesquisa científica na Arquitetura no pós-graduação em Arquitetura da EESC, e que me levou a entrar em contato com a filosofia de Schelling.

As quatro reflexões apresentadas, possuem, portanto, além do fio tenue de uma problemática geral e ampla, a riqueza do

desenvolvimento de suas problemáticas próprias e particulares, nascidas em diferentes tempos, lugares e situações.

Assim, nossas reflexões sobre o projeto e o ato de projetar, chegaram a uma certa densidade e complexidade, que julgamos oportuno romper com nossa tendência solipsista(!) e abrir o diálogo com os colegas que também trilham o apaixonante caminho do pensar o fazer da Arquitetura.

Termino esta introdução, fazendo minhas as observações que M. Foucault fez, na introdução ao seu livro "L'Usage des Plaisirs", a propósito da necessidade de modificar seu programa original de estudo, devido aos "detours" ocorridos durante suas pesquisas, função do enfrentamento da emergência de novas questões e problemáticas:

- . "Il y a de moments dans la vie où la question de savoir si on peut penser autrement qu'on ne pense, et percevoir autrement qu'on ne voit, est indispensable pour continuer à regarder et à réfléchir".
- . "Mais qu'est-ce donc que la philosophie aujourd'hui - je veut dire l'activité philosophique - si elle n'est pas le travail critique de la pensée sur elle-même? Et, si elle ne consiste pas, au lieu de legitimer ce qu'on sait déjà, à entreprendre de savoir comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement?"
- . "L'essai" - qu'il faut entendre comme épreuve modificatrice de soi - même dans le jeu de la vérité, et non comme appropriation simplificatrice d'autrui à des fins de communication - est le corps vivant de la

philosophie, si du moins celle-ci est encore maintenant ce qu'elle était antrefois, c'est-à-dire une "ascese", un exercice de soi, dans la pensée". *

(in Foucault, M. - L'Usage des Plaisirs, Ed. Gallimard, Paris, 1984, p.14 e 15 - Introduction - Modifications).

Estas citações se aplicam perfeitamente ao espírito que norteou a redação das "reflexões exploratórias" aqui apresentadas: ser a memória viva de meu pensamento, enquanto ele se faz, servindo como base provisória, para prospecções em dimensões do seu devir.

(Abril/1989)

Ajael

* Minha tradução:

- . Há momentos na vida onde a questão de saber se podemos pensar de outra maneira da qual pensamos e de perceber de outra maneira da qual vemos, é indispensável para continuar a observar e a refletir.
- . Mas, o que é a filosofia hoje - quero dizer a atividade filosófica - se ela não é o trabalho crítico do pensamento sobre ele mesmo? E, se ela não consiste, ao invés de legitimar o que já sabemos, em procurar saber como, e até onde, seria possível pensar de outra maneira?
- . O "ensaio - que deve ser compreendido como prova de modificação de si mesmo no jogo da verdade, e não como apropriação simplificadora de outro para fins de comunicação - é o corpo vivo da filosofia, se esta ainda é hoje o que ela foi outrora, isto é, uma "ascese", um exercício de si, no pensamento.

SOBRE O PROJETO: Afirmação, Problemas e Interrogação

Azael Rangel Camargo

Esta "memória" sintética abre uma reflexão sobre a prática da arquitetura e urbanismo, ao pensar o momento do pensar dessa prática - o projeto.

Nasce da experiência didática e do contato com os traços e obras da herança arquitetônica-urbana europeia.

Inicia um debate crítico à crítica do projeto.

1983 I.U.P U.Paris XII

AFIRMAÇÕES

1- O projeto é uma essência do Trabalho, capturada pelo Capital; e posta a serviço deste para subjugar o Trabalho. Por ser uma essência do Trabalho é que ela pode atuar sobre este. Posição crítica a crítica do projeto, que o concebe como exterior ao Trabalho, como uma essência do Capital.

2- O Projeto é a consciência do Trabalho que percebe seu próprio processo de constituição e desenvolvimento. Mobiliza a energia, assim acumulada, para alterar o próprio curso do seu desenvolvimento, através de uma ideação "a priori" desse próprio desenvolvimento.

3- Esta consciência está, portanto, nos agentes do processo de trabalho, é por eles percebida, e é por eles posta em marcha neste processo de trabalho.

4- A lógica do processo de trabalho, dominado pelo capital, implica na impossibilidade de apreensão e apropriação desse instrumento de trabalho, por parte dos agentes não vinculados aos proprietários do Capital. Isto implica na alienação de um elemento de produção fundamental, o trabalhador.

5- O Projeto, por um lado é um continuum de momentos de reflexão sobre a totalidade do processo produtivo, cujo "foco" se altera durante o próprio desenrolar de seus momentos: ou visa o produto, ou o processo, ou o usuário, ou a si próprio.

6- O Projeto não tem materialidade, não é um objeto ou produto do processo de trabalho, mas um elemento constitutivo

desse processo. E portanto, um devir, pois sua essência não se encontra em si, não se realiza em si, mas no Objeto Real e Material que o processo produtivo vai aos poucos dando forma: a "Obra".

7- O projeto está para a obra, assim como o pensamento esta para a experiência. O primeiro traz a marca da unicidade - é um substrato abstrato que sobra da experiência, sobre o qual podemos operar; sua característica é a de poder superar as particularidades para nos permitir desenvolver outras e novas particularidades. O segundo, a experiência, é uma síntese de uma multiplicidade de particularidades, percebidos simultaneamente pela nossa percepção; sua característica é, portanto a de uma totalidade. Totalidade de concretos vividos.

8- A Obra e o Espaço construído contém uma Ordem dada pelo seu projeto, mas contém também infinitas outras ordens, dadas pelos seus múltiplos fruidores (moradores, observadores, grupos sociais, e culturas). Isto é, a Ordem dada (transferida) por um projeto, não é definitiva, pois ela pode ser percebida diferentemente, segundo as gerações e culturas. A Ordem não está subordinada somente à articulação de espaços abstratos, mas especificamente determinada pelos "espaços" sociais e históricos dos quais ela é uma manifestação específica.

9- O Projeto além de reflexão, ou enquanto reflexão, sobre o processo de trabalho, é o desvendamento e imposição de uma ordem (de elementos e conteúdos essenciais) de uma "mise en relation", tanto ao nível da "mise en oeuvre" - do fazer, como ao

nível da obra (do espaço construído) - do feito. Desvendamento/imposição do que faço e desvendamento/imposição de como faço.

10- O projeto, enquanto desvendamento e imposição, é, não só descoberta e criação, mas também, é exercício da razão e da vontade. Descubro alguma coisa, crio alguma coisa, raciocino sobre alguma coisa, exerço a vontade sobre alguma coisa. Todos os verbos indicam que o Projeto não é um objeto, mas um movimento, uma ação. Assim, não existe Projeto substantivo, mas Projeto verbo.

11- O projeto é simplesmente uma dimensão da praxis construtiva que foi alienada, e, portanto, reificada: onde aparece como produto autônomo, como objeto ou coisa em si, um discurso sem referente.

12- A essência última de uma "obra" (de um espaço construído) é o processo de trabalho que o produziu. Este processo de trabalho ao longo da história, refletindo sobre si, produz instrumentos que o potenciam, tanto ao nível do "fazer" como no do produto.

O momento histórico onde aparece o projeto, tal como hoje concebido, corresponde ao momento onde o processo de trabalho passou a ser subordinado ao Capital. Assim o projeto adquiriu a forma de um "cálculo a priori" e portanto de um instrumento, cujo objetivo é o de ser senhor do processo de trabalho e não o seu potencionador.

13 O Projeto é uma condição de potenciação do Trabalho, e simultaneamente uma restrição ou limitação desse mesmo processo.

PROBLEMAS

UM- O projeto é um "a priori" ou um "a posteriori"?

Não é um "a priori", pois ainda não existe como experiência, como concretude. Só termina, ou só é, quando a obra nasce.

Não é um "a posteriori" pois enquanto experiência, enquanto contido na obra, é uma multiplicidade de discursos ou interpretações possíveis.

O projeto é um saber, que se sabe saber como prática, ou uma prática que se pensa como saber de uma prática.

DOIS- É possível uma descrição e uma instrumentalização de uma saber que potencializa o projeto?

Sim, pois enquanto reflexão de uma prática ou de um processo de trabalho, pode armazenar, normalizar, e rotinizar determinados procedimentos dessa prática.

Não, pois enquanto saber sistematizado, não esgota as potencialidades de uma nova prática, ou do novo momento de produção.

O projeto, enquanto novo momento de novo processo de produção, pode ser questionado ou transformado pela originalidade

permanente desse processo de produção.

INTERROGAÇÕES

.Cabe ao Trabalho e portanto ao seu agente principal, o trabalhador, a libertação do Projeto do Capital. Mas aos trabalhadores da construção e/ou aos trabalhadores em geral?, i é, a construção atrasada em relação aos outros ramos industriais por obstáculos que lhe são exteriores, ao se liberar destes, dará condições da libertação do projeto?

.Esta libertação implica um novo tipo de Arquiteto, e novas relações entre os agentes da produção? Não, necessariamente, um novo tipo de Arquitetura, mas um novo tipo de produção arquitetural?

.Caminhará pela Industrialização da Construção?

.Em que medida esse processo alterará o tipo de produto (espaço construído), ou até, que ponto ou que novas possibilidades criará?

ADVERTENCIA

Antes de procurar respostas, não podemos deixar de reconhecer que o Espaço Construído é fruto de uma determinada Cultura, ou das necessidades objetivadas de uma Cultura. A mudança de um de seus constituintes, não pode por si só alterá-la ou aos seus produtos.

Do Templo Grego, ao Forum Romano, à Basílica Romântica, à Catedral Gótica, ao Palácio Renascentista ou Barroco, até, finalmente, ao Edifício da Multinacional, não foram só mudanças espaciais, técnicas ou produtivas, mas todo o "edifício social e cultural", toda uma civilização que desapareceu, dando lugar à uma nova.

Hall - Da Criação (pro-jeto) da Obra de Arte.

A "fantasia" da consciência do mundo
RE-CRIA, pela palavra (pro-jeto), o mundo.

Este exercício filosófico-estético - e em si
uma obra - procura refletir, elaborando
palavras e imagens alternadamente,
sobre o processo de criação e sua
materialização na obra de arte.

Este trabalho também, procura apreender a
fenomenologia desse processo na própria
consciência que cria e enquanto cria.

Neste exercício as palavras-idéias nos
levaram até um ponto, após foi a vez
das imagens nos conduzirem, produzindo
novas palavras; estas por sua vez
levaram a novo desenvolvimento e nova
necessidade de continuar nas imagens. Assim,
as três imagens fazem parte do próprio
texto, pois, elas conduziram o próprio
texto. Elas não ilustram, elas são o
próprio texto.

1985 - Arquitetura - EESC - USP

OBRA

- . A obra de arte descreve um mundo além do mundo, de um outro mundo criado pelo artista.
- . A obra, ao ser fruída, produz sensações nos outros homens, e até mesmo no próprio artista, sensações novas e diferentes das primeiras.
- . As sensações, ao se superporem na consciência, re-criam uma, ou algumas, possibilidades objetuais. Tais "objetos", por sua vez, se cristalizam na cultura e passam por ser a própria obra.
- . Assim, a percepção dessas "obras novas", na consciência dos homens passam a ser objetivas, reais, objetos do mundo.
- . Tais novos objetos são os constituintes da sociedade, da cultura, dessa natureza acrescida, expandida, que envolve-desenvolve a natureza primordial.

PONTES

- . Esta a ponte que a obra permite abrir aos Homens. Ponte que leva ao saber, à sociedade e à História, e portanto, a si, o homem, enquanto ser social.
- . Mas, a obra de arte também permite o lançamento de outra ponte. A ponte para o interior, para a consciência.
- . Esta consciência é um "carrefour", uma encruzilhada, ou um HALL, ponto de passagem das sensações à procura de significados.
- . As noesis, com seus noemas, em atos noéticos, procurando os traços e pistas semânticos!(!)

LEMBRANÇA

- . Abre-se a porta da lembrança, do "souvenir", e lá se encontra nossa obra, ou o que dela foi visado, transvestido dos tenues e leves, mas opacos, véus. Lá está o significado... Idealizado? Mas significado "quand même"!
- . Hall ...

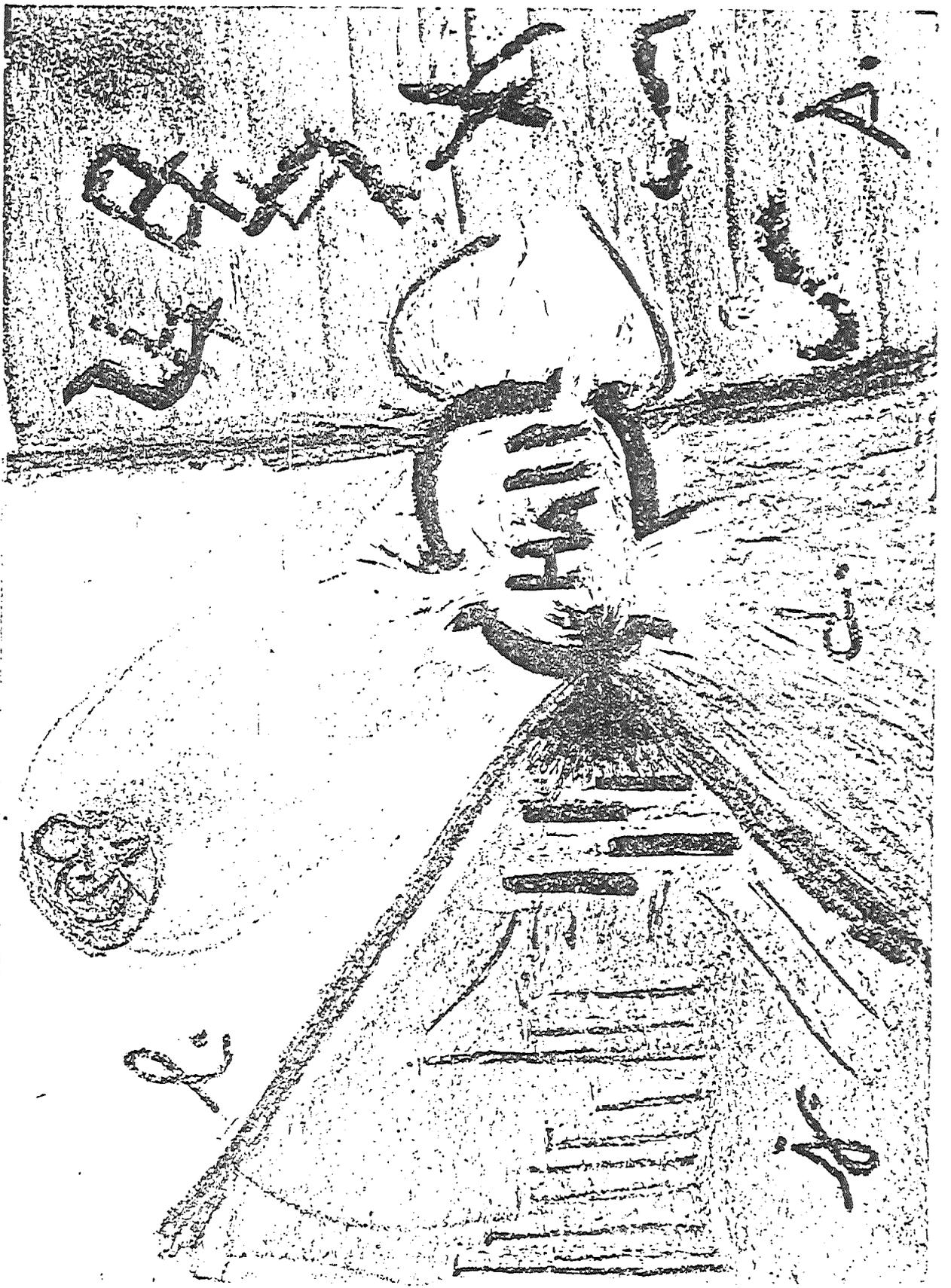
SONHO

- . Abre-se a porta do sonho, do rêve, e lá se apresenta a incrível sucessão de formas, constituindo novos objetos ao se encontrarem com partes, facetas, vistas da obra. Formas simbólicas, formas expressivas e "terrorisants".
- . Hall ...

JULGAMENTO

- . Lá estamos nós outra vez no Hall. Qual a nova porta? - a do Julgamento. Paisagem circunspecta, cinzenta, formas carbonizadas, claro-escuro, bom-mau, não há espaço para as cores. Estas não nos permitem um julgamento, nos fazem oscilar, flutuar, dizer e desdizer. Espaço do dogma, do sentido único. A obra se confunde com o significado. Hiper-determinado.
- . Um determinado e apriorístico "o" definitivo... "Bad Trip".
- . Talvez, e do outro lado do julgamento, ocorra o mundo da luz, do branco, da não-contradição. Neste além-julgamento, mas dentro do espaço aberto pela porta do julgamento, tudo, talvez, seja claro. Tudo é branco; tudo é insípido; tudo é bem, pois o mal ficou, foi eliminado pelo julgamento. E o mal que dá vida e sabor às coisas, é?!
- . E assim mesmo o espaço do julgamento. Não há lugar para o diferente, que é estranho, macula. Voltemos ao Hall.
- . Hall ...
- . Outra porta?
- . Olhemos a Imagem-Hall.

Figura - 1 - Imagem - Hall



DÚVIDA

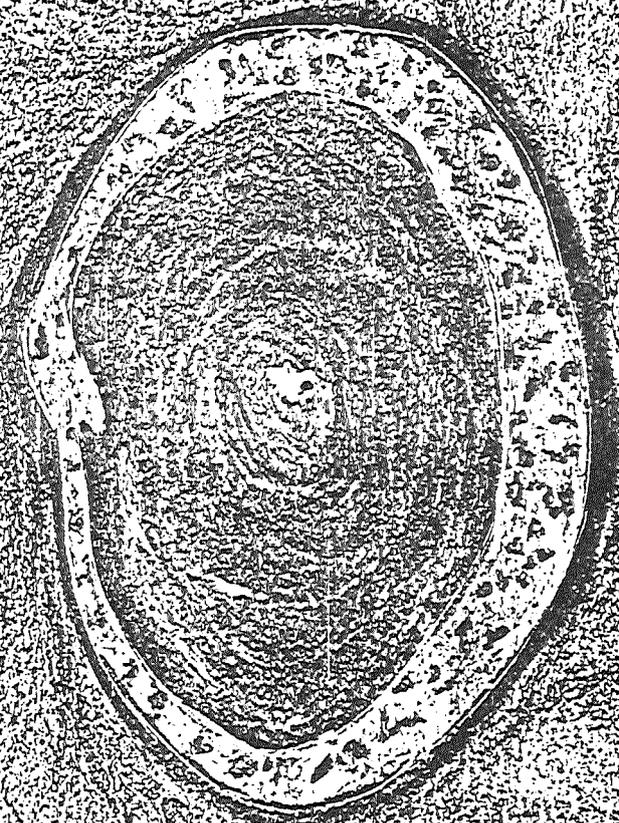
- . A consciência-Hall, de onde vamos à lembrança (l), ao sonho (s), ao julgamento (j) e ao ... indizível, ao indefinido, ao ato de incerteza, ao ato da dúvida (d).
- . A dúvida não é sonho, pois seu referente é o imaginário - a coisa sonhada, idealizada; e aquela também é, o que é extra consciência - o real.
- . A dúvida não é lembrança, pois seu referente é o sentimento da coisa/ato lembrada; e a dúvida também não se refere só a coisa/ato.
- . A dúvida não é julgamento, pois seu referente é a certeza da coisa; e a dúvida é também não-certeza.
- . A dúvida é não sonho, é não lembrança, é não julgamento, pois, a dúvida, também, é não-imaginação, não sentimento e não-certeza.
- . A dúvida é um ato que impede a composição de uma face, de um ângulo, enfim, daquilo que poderia ser lido da obra. Pois, o que da dúvida adere ao sentido da obra é a sua negação. Que a obra não é obra, que a obra também é não-obra.
- . Neste sentido, a dúvida bloqueia o trabalho da consciência, a produção do significado, e nos

remete, de volta ao Hall, aí nos prende, e aí nos perde!

- . E neste momento que emergimos da "epoxe husserliana" (!) para o reino do objetivo. De volta do reino encantado do subjetivo, em cujo centro habita, soberana e rainha, a consciência em-si-para-si. A "Emsiparasi", a primeira e única. O "cogito ergo sum". O Yin-Yang. A serpente que se auto-devora e se cria a si mesmo, ou que se destrói a si mesmo!

Figura.2 - Orboros e a Palavra.

58 Jan 1876



58

PALAVRA

- . E neste momento que falamos a Palavra.
- . A palavra é já a saída da consciência.
- . A palavra é já a pre-figuração da forma material.

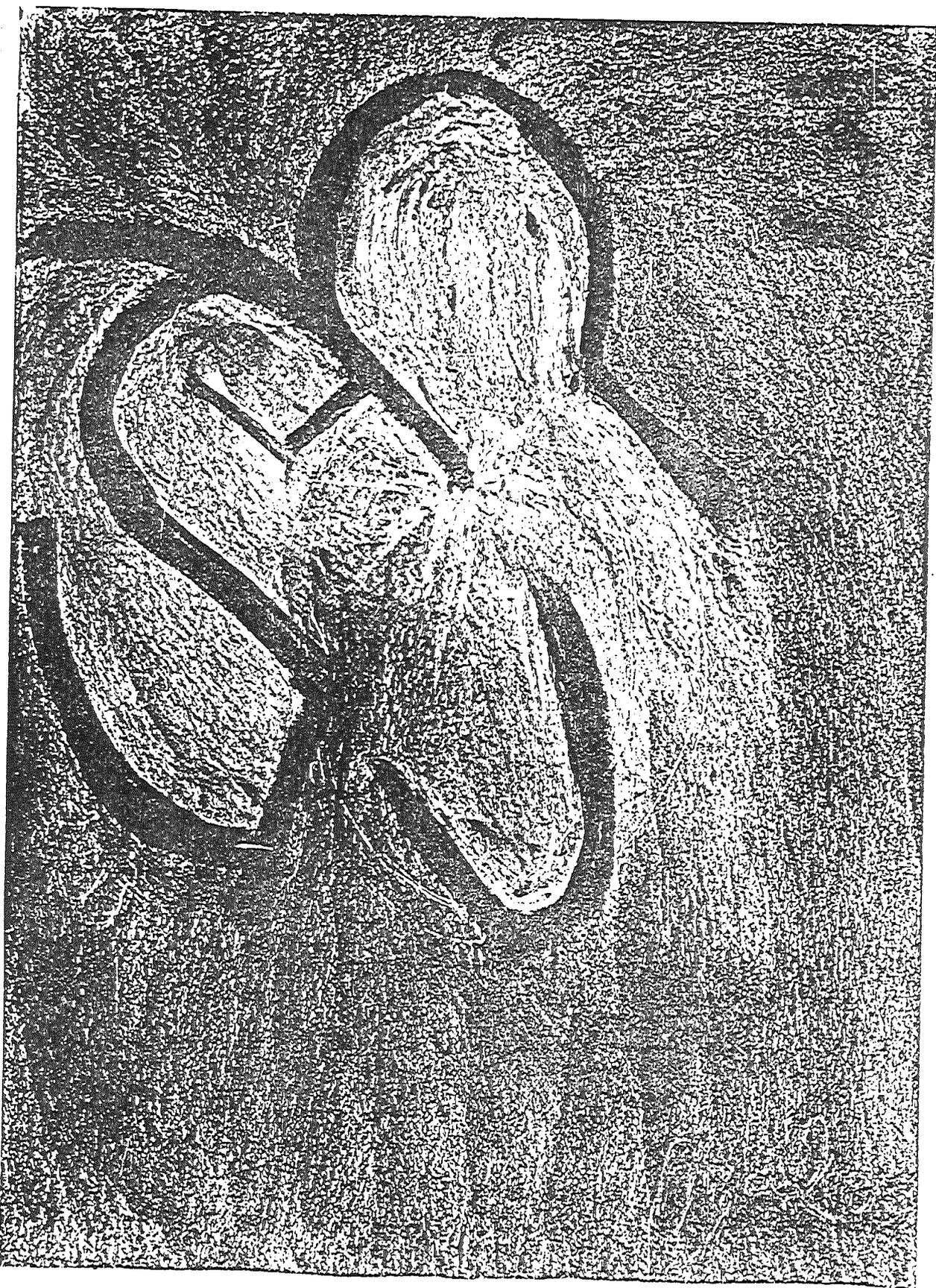
PROJETO

- . A palavra é o pro-jeto, o pro-jetar-se da consciência sobre o mundo, ... recriando-o.
- . A palavra põe novamente o mundo em movimento.

OBRA

- . A palavra contém em germe a obra.
- . A palavra é a obra.
-

Figura.3 - A palavra se torna obra.



TESE

- . Tal é a função da obra: pelo estético se re-cria o mundo, via fantasia da consciência - sonho, lembrança, julgamento, dúvida - que permite a formulação da palavra - projetar-se da obra.
- . A palavra é a criação.
- . A palavra é o projeto da obra.
- . A palavra é a luz.

REFERÊNCIA

- "no princípio era o verbo..."
- "é nele estava a vida ..."
- "e a vida era luz ... "

João 1:1-3

A Imagem e o Significado na formação do conceito de Espaço Arquitetônico e suas implicações na prática de projeção.

Azael Rangel Camargo

O objetivo desta reflexão é o de fornecer subsídios à discussão do gesto fundamental da Arquitetura, que é o da criação do Espaço Arquitetônico, no momento da elaboração do Projeto Arquitetônico.

A concepção de Espaço Arquitetônico aqui explorada se refere ao Espaço tal qual ele é concebido na mente do projetista num primeiro momento, quando tal espaço não existe como concretude; e na mente do usuário, num segundo momento, quando tal espaço já possui sua base material construída.

Assim, o conceito de Espaço Arquitetônico não recobre a idéia de Espaço Construído, enquanto pura materialidade, objetivada, independente de nossa consciência como arquiteto ou como usuário.

Neste sentido nossa reflexão poderia ser assimilada a um exercício de fenomenologia do Espaço Arquitetônico.

INDICE

- A - Necessidade dos conceitos de Imagem e Significado na conceituação do Espaço Arquitetônico.
- B - O Espaço Arquitetônico como "cadeia de relações imagéticas"
- C - O Espaço Arquitetônico como "cadeia de associações simbólicas".
- D - O conceito de Espaço Arquitetônico Imagético e Significante e suas implicações para a prática do projeto.
- E - Em direção a uma metodologia de projeto.

A - Necessidade dos conceitos de Imagem e de Significado na conceituação do Espaço Arquitetônico

No estudo, na contemplação, no viver uma obra arquitetônica, mas principalmente, na elaboração do seu projeto, a nossa atenção apreende o específico do gesto arquitetônico, como o levar à materialização, a idéia de Espaço.

Esta idéia de espaço é o que se apresenta para nós, como a síntese de múltiplas determinações de variadas ordens de considerações, sejam culturais (funcionais e plásticas), técnicas (sistemas construtivos e materiais), sejam produtivas (organização do trabalho e dos meios de produção).

O Espaço Arquitetônico é o conceito síntese; é a totalidade organizadora; é o princípio edificador e unificador da atomização dos elementos materiais, gestuais e conceituais e da explosão de energias (materiais e humanas) mobilizadas e postas em movimento na execução da obra arquitetônica.

O Espaço Arquitetônico, portanto, dirige e canaliza tais elementos e energias, e para tal sua concepção ocorre em um momento específico, criativo por excelência, que é o do projeto.

O Espaço Arquitetônico apresenta-se à nossa percepção, então, como algo que se "congela", que se "fixa", em uma das suas infinitas possibilidades de gestalts. O Espaço Arquitetônico se destaca como "figura" particular em meio ao "fundo" amorfo das potencialidades que uma cultura dispõe, e põe à disposição da época.

A atividade de projeto tem por objetivo "resgatar",

portanto, desse fundo amorfo de potencialidades, uma figura particular, isto é, um espaço arquitetônico determinado.

Esta atividade de "resgate", não significa que este espaço já está dado, mas sim seus elementos e as energias que o realizarão. Isto significa que esta atividade é-antes de tudo uma atividade criativa, que conceptualiza e "materializa" algo inédito, algo novo. Assim, observamos um movimento dialético entre as possibilidades abstratas e a realização concreta de uma delas, e deste movimento emergirá novas possibilidades, abertas pelo impulso criador deste movimento.

E evidente que tal movimento não ocorre no abstrato, mas mobilizando em cada situação, um sujeito coletivo concreto, e em particular, os arquitetos ou arquiteto que tem a tarefa específica de criar o Espaço Arquitetônico no momento do projeto, dentro da divisão técnica e social do trabalho na construção.

Assim, do momento do projeto, emerge, através deste ato criativo coletivo, este espaço, esta gestalt socio-material.

Mas como ele emerge? A partir de que princípios e caminhos é possível esta emergência? Em outras palavras: em qual situação e quais gestos se devem colocar e realizar, para que tal "figura" emerja de tal "fundo".

Para encaminharmos uma resposta a esta questão é necessário que aprofundemos nossa idéia de espaço arquitetônico.

Partamos do entendimento de que o espaço arquitetônico é uma realidade para nós, pois independente de nós simplesmente existe uma "tectonica" - uma construção que pode ter sido obra da natureza ou mesmo de outros homens em outras épocas, mas que sem o nosso trabalho de apreensão, de desvendamento, é somente um

amontoado de materiais (!).

Este trabalho de apreensão ou desvendamento do espaço, portanto, passa pela fusão em nossa consciência das imagens e sensações que nos vem da observação e experiência vivencial dessa "tectonica" e que se somam, se fundem a nossas imagens e sensações já vividas e experimentadas, e portanto, anteriormente percebidas e elaboradas conceitualmente por nossa consciência.

Neste trabalho de desvendamento, dessa rearticulação de nossas sensações e percepções, em função da nova imagem, somos levados a construir uma idéia de espaço adequada a esta nova experiência, que se articula e se aproveita de nossas idéias anteriores, e resulta uma nova consciência, mais enriquecida.

Na construção dessa idéia de espaço temos que mobilizar dois níveis de consciência ou de percepção:

- a) A primeira decorre da indagação do porque emerge a idéia de espaço como algo fixo, imóvel ou imobilizado, e portanto, como uma figura ou gestalt estável;
- b) A segunda decorre da indagação do porque esta "figura", após este imenso esforço de autonomização, entra a pulsar e a se estilhaçar, apresentando a nós, uma variedade imensa de sentidos.

A primeira indagação nos remete a pensar a importância do tempo, via o movimento, na constituição da "idéia-imagem" do Espaço e portanto, implicando na definição de Espaço como uma "cadeia de relações magnéticas" que se estabelecem no tempo e convergem para uma imagem fixa.

A segunda indagação, do processo de significação, que se instaura a partir da percepção daquela "imagem-fixa-significante" que nos leva a definir o Espaço como matriz de

significados que estabelece no tempo, ao nível da consciência, "cadeias de associações simbólicas, sensíveis, perceptivas e conceituais.

Exploreemos em detalhe estas duas relações fundantes do Espaço antes de retirarmos alguns ensinamentos para o nosso conceito de espaço e para a prática de criar espaços, isto é, projetar espaços arquitetônicos originais (novos).

B - O Espaço Arquitetônico como "cadeia de relações imagéticas"

O Espaço Arquitetônico existe para nós como algo fixo, imóvel e imobilizado, como uma relação estável entre objeto (elementos materiais), ou melhor, relações entre as imagens desses objetos, que por sua vez também é uma imagem, "imagem-síntese".

O que permite esta fixidez, paradoxalmente é o tempo, através do movimento, do nosso movimento.

O movimento produz uma alteração nas grandezas relativas das relações visuais ou imagéticas que se estabelecem entre os objetos que vão definir o Espaço Arquitetônico.

Por um lado, todas as relações se alteram, pois um objeto está em relação com todos os outros objetos, simultaneamente, formando uma verdadeira teia de relações que nos dá a sensação experimental de volume e conjuntamente de suas antíteses constituintes (alto/baixo, próximo/longe, etc.).

Por outro lado, o movimento permite a assimilação de novas vistas (imagens de outro ângulo) de um mesmo objeto, o que nos permite chegar a uma gestalt estável para tal objeto.

Estas duas linhas de considerações nos permitem deduzir que:

a) O Espaço Arquitetônico é gerado inicialmente pelo movimento, e portanto, pelo tempo, como uma teia de relações entre objetos, ambos teia e objeto, em mutação permanente, dando ou criando sensações de volumetria variável para a configuração das relações e apresentando imagens múltiplas para os objetos.

b) O Espaço, num segundo momento, é gerado pela percepção simultânea. Como numa só matéria, de diferentes e diversas configurações de relações espaciais entre objetos, e da própria mutabilidade dos objetos enquanto seres tri-dimensionais.

Esta simultaneidade e condensação faz atuar ou pressupõe a capacidade da memória fazer a fusão das sucessivas gestalts e produzindo como resultado uma forma estável, fixa enquanto volumetria e imagem, que resultará no Espaço Arquitetônico como o percebemos.

c) A idéia de espaço é, portanto, construída por nós. Nós somos fundamentais para que exista esta percepção de espaço.

Este fenômeno perceptivo, este mecanismo de interação e acomodação do Homem ao Meio, permite que haja uma equivalência e correspondência entre o que nós percebemos e sentimos, e como consequência o que pensamos, com o "espaço" exterior tal como este está dado fora de nós e sem nós, enquanto tectônica, ou coisa construída.

Tais considerações nos levam a reforçar, ou mesmo demonstrar a realidade do continuum Espaço x Tempo no qual vivemos, pois, para perceber o momento de forma sincrônica, coagulado em três coordenadas "espaciais", somos obrigados a nos deslocar na quarta dimensão, na coordenada temporal.

Neste ponto outra ordem de reflexão se faz necessária, pois para que o fenômeno descrito ocorra, o movimento deve obedecer a condição de não abandonar o "local" ou seu entorno (pensando como variável tetra-dimensional), pois, caso contrário, a "distância" ou dimensão tempo se torna muito grande, causando a própria alteração permanente do Espaço, isto é, de composição

(material e simbólica) da forma dada pelo "espaço" tridimensional, e entramos nos fenômenos históricos, no sentido corrente da expressão.

O que queremos dizer é que o espaço só é percebido independente do tempo, e fazendo que o objeto tridimensional, ou melhor, a sua imagem na nossa consciência, fique estável, somente quando, e enquanto, o tempo for muito pequeno, isto é, com movimentos pouco demorados e de grande frequência de vistas sucessivas.

Aqui caberia um paralelo com o que poderíamos chamar de "espaço musical", no qual o movimento sonoro, e portanto, o tempo, joga ou atua de forma análoga.

O movimento na música permite a fixação no transcorrer do tempo, de estruturas e configurações sonoras - "massas sonoras" ou "imagens sonoras" -, que funcionam como um espaço abstrato e servem de analogia ou metáfora à nossa percepção cotidiana do espaço tridimensional. Evidentemente que as referências e os referentes diferem para cada pessoa e dependem do repertório e da prática de associação de cada um, mas a própria escritura musical e sua leitura nos dão a pista da existência da objetividade desse "espaço musical", dessa "fixidez" da imagem sonora.

Aqui, na música, também temos a questão do "tempo local", e do "tempo longo" ou histórico, pois:

a) Num tempo curto - movimento pequeno - poucos compassos - , "local" portanto, temos a fixação da imagem sonora devido a superposição de sons - notas e compassos vivamente retidos na memória.

b) No tempo longo - movimentos amplos - sequência de compassos - é mais difícil, e poucos conseguem ter a consciência de simultaneidade da melodia. A idéia mesma de melodia implica nesta linearidade da audição no tempo, de massas sonoras condensadas nos tempos locais, como uma sucessão de "gestalts sonoras", percebidas localmente.

Na Arquitetura, nas condições normais do exercício da sua prática, se trabalha somente com o tempo local ou curto.

C - O Espaço Arquitetônico como "cadeia de associações simbólicas"

Por outro lado, o Espaço Arquitetônico, também, existe para nós como algo fluido, em permanente fragmentação, como uma relação instável entre sentidos ou significados que as imagens dos objetos e elementos constitutivos do espaço nos suscitam.

Esta mutabilidade dos significados, produzida pelo movimento de nossa mente e corpo, ao contrário da questão anterior, que observou a formação de uma imagem fixa; não parece se deter num significado único. Nossa mente trabalhando ou percorrendo o Espaço Arquitetônico, enquanto "cadeia de relações imagéticas", arrebatava nossa imaginação, estabelecendo uma nova e paralela cadeia de associações significativas.

Aqui, a primeira vista, o movimento e o tempo, parecem jogar um papel oposto ao anterior, isto é, não fixando um significado único, pelo menos necessariamente.

Mas vejamos mais de perto, como se dá a nossa atribuição de significado a um Espaço Arquitetônico, pois veremos que após este estilhaçamento de significados, também, ocorrerá uma estabilização em torno de alguns significados, mas com a diferença de que, se a formação de uma gestalt imagética-estável ocorre como uma necessidade do nosso aparelho de percepção bio-psicológico, já no estabelecimento da significação não há esta necessidade; ocorrendo, entretanto, a direção dada pela nossa "atenção interessada" que tem sua origem na inserção psico-social e histórica, cultural portanto, do sujeito.

Anteriormente vimos que o Espaço é fixado, enquanto, e só enquanto, uma "cadeia de relações imagéticas" dos objetos e elementos materiais formadores do espaço. Pois esta tendência a fixação imagética é virtual e hipotética, de base experimental.

O que é central e fundamental, é a existência dessa cadeia de relações de imagens, que tendem a se fundir, mas que enquanto não se fundem, o seu próprio movimento induz a nossa mobilização de significados que deem sentido à configuração emergencial (gestalt imagética) que nos passa nesse momento.

Esta mobilização de significados é uma atividade aleatória e aberta de nossa consciência. Assim o livre percurso, ou a livre geração de uma "cadeia de relações imagéticas", nos leva a uma livre atribuição de sentidos, e portanto, ao que chamamos de "cadeia de associação simbólica".

Mas esta mobilização de significados, que na sua forma pura é uma livre associação, pode e deve ser passível de uma "disciplina".

Pode, porque é sempre possível inibir ou explorar as possibilidades de uma dada associação de significados.

Deve, porque a gratuidade e aleatoriedade dessa cadeia de associação pode bloquear a própria continuidade da cadeia.

Assim, parece necessário que exista presente uma "atenção interessada", fundante da própria "cadeia de associação simbólica".

Mas, de onde vem esta "atenção interessada". Ela é induzida pela própria "cadeia de relações imagéticas" ou pela sua imagem fixa resultante, ou ela nasce no próprio sujeito a partir de motivações externas a tal cadeia de imagens.

E evidente que a resposta não deve optar, mas mostrar que existe:

a) uma interação dinâmica entre os 2 níveis, isto é, a cadeia de imagens induz e nós reforçamos ou inibimos esta indução;

b) é possível retirarmos de nossa experiência (aprendizado anterior) com outras "cadeias de associação simbólicas" (outros espaços arquitetônicos vividos) nossa atenção interessada.

De qualquer forma, parece que a nossa "atenção interessada" é o mecanismo que fornece energia (psíquica) necessária para a exploração ou inibição da mobilização de significados.

É importante notar que em qualquer caso a atenção interessada é anterior e exterior à experiência espacial que estamos vivenciando.

Voltemos agora à questão do tempo, ou do movimento, que realizamos ao percorrer uma tal cadeia de associação de significados.

A exemplo do que ocorre para a formação da imagem, mas inversamente, no tempo local, ou curto, há o estilhaçamento e a multiplicidade de significados para aquelas imagens que vão nos chegando, e o mesmo ocorre quando ela se estabiliza em uma única imagem. É só no tempo longo, histórico portanto, que se condensarão determinadas configurações da "cadeia de associações simbólicas".

Nesse mecanismo de tempo longo, joga a condensação, a depuração e a atualização da "atenção interessada".

A que resultados chegamos:

- 1q) A evidência de que a partir, ou ao interagirmos, com uma cadeia de relações imagéticas", se gera em paralelo uma "cadeia de associações simbólicas".
- 2q) Que esta "cadeia de associações simbólicas" é uma cadeia de livre associação, aleatória.
- 3q) Que ocorre um mecanismo espontâneo de mobilização de determinadas configurações dessa cadeia, onde atua nossa "atenção interessada", inibindo ou explorando tal configuração de significado.
- 4q) Que nossa "atenção interessada", fornece a energia psíquica e ética (!) necessária a tal mobilização, cujo interesse tem dupla origem, na própria "cadeia de relações imagéticas" e exterior a elas, nas experiências anteriores realizadas por nós com outros espaços arquitetônicos.
- 5q) O que aparece num primeiro momento, tempo local, como estilhaçamento da "cadeia de relações imagéticas" que tinha se fixado em uma imagem pela "cadeia de associações simbólicas": num segundo momento, tempo longo (histórico e cultural), tende à cristalização de algumas configurações dessa cadeia simbólica, estabilizando, portanto, alguns significados em detrimento de outros possíveis vivenciados.

Disto tudo concluímos que o Espaço Arquitetônico se apresenta a nós como uma cadeia de associações simbólicas, na qual temos a tendência de fixar, no tempo, determinadas configurações, devido à ação de nossa "atenção interessada".

Finalmente observamos que este processo pode ser novamente aberto, com a nova configuração resultante, desde que a "atenção interessada" se altere, por novas motivações do sujeito, caso que não ocorre com a imagem resultante da "cadeia de relações imagéticas".

D - O Conceito de Espaço Arquitetônico imagético e significante e suas implicações para a prática do projeto

Da análise das duas questões estudadas, podemos observar que o Espaço Arquitetônico, para nós, pode ser conceituado como a superposição de duas cadeias: uma que nos é dada pelas Relações Imagéticas que os elementos materiais nos suscitam e outra, que nos é dada pela Associação Simbólica que nossa atenção interessada desenvolve.

Ambas cadeias tendem a se estabilizar, a primeira fornecendo uma imagem volumétrica e "material" unificada, e a segunda determinadas configurações de significado.

A consequência dessa estabilização é que ela permite a fixação e correspondência de determinados elementos tanto imagéticos como de significado.

Tal fixação e correspondência entre cadeias de imagens e de significados, ao nível de nossa sensibilidade, permite a criação de mecanismos e mesmo de rotinas perceptivas, dando origem à "proto-linguagens".

A emergência dessa proto-linguagem ao nível da consciência permite que formulemos claramente linguagens - fusão de cadeias de imagens e de significados -, poéticas. Esta emergência e simultânea formulação de linguagens ocorre no momento da criação de um novo Espaço Arquitetônico.

É importante observar que a própria produção enquanto projeção de um Espaço Arquitetônico, se confunde com esta produção e explicitação de linguagens.

Assim, a prática do projeto é produção simultânea de uma linguagem, através da interpretação de uma cadeia de imagens e de uma cadeia de significados, e da própria "materialidade" da obra, que será executada. Materialidade, entendida no seu sentido mais amplo, enquanto sistema construtivo, materiais de construção, funções técnicas e sociais, necessárias a organização de trabalhos coletivos que realizarão a obra .

A perspectiva aberta por esta conceituação do Espaço Arquitetônico e conseqüente entendimento da prática do projeto, recoloca e muda as práticas tradicionais do projeto que partem da idéia de que o gesto fundamental de Arquitetura, seu princípio, ou é a organização de trabalhos coletivos que constróem a obra , ou é a organização do espaço, em função de necessidades sociais funcionais, ou é simplesmente o gesto organizador de materiais em sistemas construtivos para efeitos plásticos ou técnicos, ou seja, que o principal gesto é originado exteriormente ao momento criativo e exteriormente ao sujeito criador(?) .

Nesta nossa visão, tais elementos não são tomados como princípios fundantes do gesto central de arquitetura, mas entram como componentes das cadeias possíveis de imagens/significados exprimidas pela obra, formuladas no projeto, enquanto linguagem unificada, proposta pelo arquiteto projetista, e lidas, ou desvendadas, pelos fruidores do Espaço Arquitetônico resultante (usuários).

O gesto central da Arquitetura é portanto a criação no momento do projeto, desta linguagem unificadora e unificante que é o Espaço Arquitetônico determinado para tal obra.

E - Em direção a uma metodologia de projeto

Estas reflexões exploratórias não têm sentido para uma preocupação construtivista-funcionalista do Espaço Arquitetônico, que o conceitua exclusivamente como um objeto material do mundo tridimensional, mas é vital para a relação do indivíduo com o espaço, no seu reconhecimento e na auto-representação de seu ser nesse espaço, quando exprime por outras linguagens tal experiência.

Assim, pois, é sobre esta base estrutural objetiva, dada pela relações gestalticas imagéticas e significantes, que se apoia a significação para nós do espaço, tal como ele é percebido e vivido por nós.

A implicação projetual se torna, pois, ou melhor, se desloca do reflexo da construção simples do modelo material e concreto de uma "imagem fixa" e passa a ser a "construção", ou melhor, **a proposição de uma matriz de cadeias de significantes arquitetônicos, em articulação com cadeias de significados arquitetônicos.**

E isto, num primeiro momento para o projetista, num segundo momento para o fruidor do espaço, isto é, aquele plano ou elemento construtivo que tem uma forma, uma textura, uma cor determinada, se metamorfoseia, se multiplica, se desdobra em uma cadeia de imagens, pois a textura remete à outras texturas, a outras formas, a outras cores e assim um jogo infinito de referências que são os elementos sobre os quais nossa percepção estética se manifesta para nós, para nossa sensibilidade.

Simultaneamente nossa percepção e sensibilidade nos remete para os significados culturais, sociais e psicológicos, associados à imagens de tais elementos e planos materiais .

Nestas condições e neste sentido, projetar, é se colocar numa situação na qual se sugere, se explora, tais cadeias de significantes/significados, e o Espaço Arquitetônico resultante emerge como uma matriz que permite a ocorrência de tais cadeias.

Aqui o repertório histórico da arquitetura aparece como o gerador de cadeias possíveis, é a primeira pista. Aqui o repertório histórico pode ser tratado seja na sua forma tradicional, como sucessão de estilos, de soluções espaciais, completas e sequenciadas no tempo, ou na sua forma mais moderna e elaborada , que é o de estruturação do repertório em função de leituras tematizadas pelas questões que o presente coloca ao passado, enfoque mais apto a captar as polissemias do próprio repertório histórico, se adequando melhor as questões que o presente procura expressar.

Mas se o repertório histórico é uma primeira pista , não precisamos ficar só nele, podemos trabalhar em planos mais profundos e menos reais-materiais, podemos procurar nossas cadeias imagens/significados na mitologia, no fantástico, no exótico, no puro, no perfeito, no medo, no confuso, na tensão, no religioso, no bom, no ideal , na verdade, etc. Cada uma dessas dimensões pode associar novos aspectos à forma proposta inicialmente apurando-a ou negando-a.

E o se colocar nas condições de emersão destes fluxos, relacionais e associativos que define a ação do artista,

"devaneios" que perspassam a mente do artista e dirigem a visão/mente do escultor, do pintor, do arquiteto.

Assim sobre a base e direção do projeto arquitetônico que conceitua tal Espaço Arquitetônico como princípio gerador da obra arquitetônica, se elabora e detalha o projeto tecnológico-produtivo que realiza tal Espaço Arquitetônico.

Eis aqui o esboço de uma proposta de método de projeção, preocupado com a própria essência definidora da Arquitetura, que é a produção de significantes, que permitam a maior riqueza possível de cadeias de significados.

A Representação e o Espetáculo:
o Belo e a Verdade na Ciência e na Arte.

Azael Rangel Camargo

O objetivo desta reflexão é o de apreender como a partir de um núcleo comum - a representação e o espetáculo - a ciência encontra o caminho da verdade, e a arte o caminho do belo.

Como a ciência não pode prescindir do belo artístico, e a Arte, não consegue fugir da verdade científica.

- 1989 - Arquitetura - EESC-USP -

1. A representação do ser.

Uma representação é uma re-apresentação, uma nova apresentação do ser.

A presença é a primeira apresentação do ser, pelo próprio ser. A representação é a apresentação segunda do ser, através de um simulacro do ser, e não pela sua presença.

Uma maneira outra de se apresentar diferente de si próprio. Sem estar presente.

O mesmo do ser não se apresenta, mas sim o outro do ser?

Não é o outro do ser, propriamente, pois, é uma "emanação" do (algo semelhante ao) ser - um simulacro do ser.

A apresentação do ser e a re-apresentação do ser não estão no mesmo plano - na mesma dimensão em que o ser existe, como estaria o outro do ser, pois, o mesmo e o outro, são seres.

A representação do ser, enquanto re-apresentação do ser, é uma idéia sobre o ser, que não está contida no próprio ser. É algo que substitui o ser, que toma o lugar do ser, ao torná-lo presente.

Assim a representação é uma "imagem" do ser? é um significante do (para o) ser. Enfim, é um símbolo do ser.

A representação é um simulacro do ser, porque ela desvela algo do ser, mas não a sua totalidade, como a presença do ser o faria, apenas evoca (simboliza) a presença do ser como totalidade.

Entretanto a representação, apesar de simulacro, ao desvelar algo do ser, não deixa de apontar para a verdade do ser.

2. A representação do que fala do ser.

A representação do ser não se esgota ao re-apresentar o ser - ao apresentar uma qualidade (propriedade) do ser. Ela (representação) é algo mais.

Ela apresenta - torna presente - o ser que fala. Neste sentido ela não é mais simulacro, mas a verdade do ser (que fala), pois é uma apresentação do ser por si próprio - uma auto-representação.

Neste sentido, a representação contém, também, uma representação do outro do ser (do qual se fala), feita pelo outro (ser que fala).

Isto porque, o ser que fale, quando fala de si próprio, se apresenta, mas simultaneamente se re-apresenta, a si próprio.

3. O Específico da representação - o Espetáculo.

Toda representação, enquanto simulacro do ser do qual se fala e enquanto apresentação/representação do ser que fala, é para os outros seres um espetáculo - algo que se apresenta à alguém (inclusive a mim próprio que produz a representação).

O específico da representação é o espetáculo criado pelo "re-", naquilo que ela ultrapassa a apresentação da qualidade (propriedade) do ser (do qual se fala), elaborado pela particularidade da fala, do modo de dizer, do ser (que fala).

E aquilo, significante, a partir do qual todos os outros seres podem atribuir significados à representação feita.

Toda representação, quanto mais rica, complexa, mais espetaculosa é, pois, mais significações permitirá.

A representação (o seu específico) é objeto de uma experiência Estética. O desvelamento do ser, que a representação permite, ou possibilita, não; pois, este desvelamento aponta a verdade do ser e neste sentido é uma "experiência" de outra natureza, é uma experiência Científica.

O espetáculo da representação aponta para a "mise en forme" - objeto estético - que desperta a experiência do belo. Isto é, evocando não " a verdade" do ser - a qualidade representada, mas o belo da "mis en forme" da representação.

4. A ciência, enquanto representação.

A ciência é uma representação do ser, e neste sentido, ela também é um simulacro.(!)

Assim, ela não pode ter a pretensão de desvelar (mostrar a verdade) o ser na sua totalidade, mas somente, apontar o ser ao proferir alguma qualidade do ser.

E somente neste sentido que ela pode ter como objetivo a "aleteia", a procura do desvelamento do ser. Mas ser "aleteia", a que desvela o ser, é uma pretensão exagerada.

A ciência, enquanto objetivo, procura explicitar a verdade do ser.

A ciência enquanto prática, enquanto fazer da ciência, só pode fazer através, e pela representação.

Neste sentido, o fazer de ciência depende da forma de representação que o (s) cientista(s) dispõe, e cria.

Assim, a ciência também é um espetáculo e a sua maneira de ser feita, a "mis en forme" de suas representações, objeto também de experiência estética.

A ciência também é arte neste sentido particular.

A grande questão a ser enfrentada pelo pesquisador científico é portanto: como a partir da experiência estética das representações sobre os seres da natureza e da sociedade (formulação de hipóteses), é possível se destacar, se isolar, enfim, apreender os elementos (qualidades, propriedades) da verdade (desvelamento) dos seres (afirmação da tese!). Isto é,

"Comment dire vrai" (M.Foucoult). O poeta e o cientista "ouviram a música das estrelas"... e disseram a verdade sobre o ser:

"Ora (dizeis) ouvir estrelas! Certo
perdeste o senso!

.....

E eu vos direi Amai para entende-las
Pois, só quem ama pode ter ouvido
capaz de ouvir e de entender estrelas".

(Via Lactea-XIII-D.Bilac)

As Hipóteses de Copernico sobre os movimentos das estrelas, se basearam no fato de que ele via e sentia a harmonia e simplicidade desses movimentos (!)

..."tudo isto aprendemos (os movimentos da terra sobre o seu eixo e em volta do sol) pela ordem de sucessão em que aqueles fenômenos (vários acontecimentos planetários) ocorrem e pela harmonia do mundo, desde que, como se diz popularmente, encaremos o assunto com os olhos abertos". in, De Revolutionibus Coelestium Orbium. Livro 1, cap 9.

"Encontramos então neste arranjo (o movimento da terra) uma admirável harmonia do mundo e uma interconecção, confiável e harmonica, entre o movimento e o tamanho dos caminhos, a qual, de outra maneira não poderia ser descoberta". De revolutionibus Coelestium orbium, L.1. cap. 10 .

5. A representação do ser e a verdade do ser na Arquitetura.

O Arquiteto, também, deve dizer a verdade do ser no seu projeto, tal como o poeta e o cientista, apesar deste projeto, também ser uma representação e um espetáculo, ser uma poética.

Uma poética é uma família de representações potenciais; são espetáculos que dizem a verdade sobre os seres, e sobre quem fala, mas diferentemente da ciência, guardando a particularidade do ser que fala (sua criação) e do lugar de onde fala (sua Cultura).

A arte também é ciência neste sentido particular.

6. O Belo e a Verdade na Arte e na Ciência.

A arte e a ciência partem, portanto, do mesmo fenômeno - a apreensão do ser, por via da representação, que tem por núcleo comum os recursos das diferentes semióticas, da qual a linguagem comum é primeira e espontânea, até as mais formalizadas, codificadas e artificiais.

Deste núcleo comum duas direções são tomadas:

A ciência procura eliminar da representação da qual parte, a representação/apresentação do ser que fala, e a "mise en forme" da representação feita, visando colocar em evidência as qualidades do ser - sua verdade, e com este procedimento fala diretamente à razão dos seres que falam, criando a experiência da verdade, o conhecimento que a ciência pode fornecer a teoria.

A Arte, ao contrário, procura não eliminar da representação do ser, nem a representação/apresentação do ser que fala, e nem a "mise en forme" de representação feita, visando com isto, colocar o ser do qual se fala, em relação específica e simultânea com o ser que fala e com o conjunto das "mise en forme" (outras representações, que no seu conjunto formam uma cultura particular). Com este procedimento, a Arte fala à intuição e à sensibilidade dos seres que falam, o que produz outra experiência qualitativamente diferente da experiência da razão - a obra.

Neste sentido, a Arte, levando à outra experiência do belo, também permite outra maneira de desvelar o ser.

Assim, o ser pode ser conhecido, apreendido, pelo Belo

da Arte e pela Verdade da Ciência.

Neste ponto, restaria uma última questão: o que podemos, e o que devemos fazer com estas formas de conhecimento tão diferenciadas do ser?

Esta questão não se resolve, nem pela ciência, nem pela Arte, mas pelas opções éticas do ser que fala, que cria e/ou frui a representação.

Estas opções - pragmáticas e instrumentais - são fruto do exercício inalienável e permanente da liberdade do ser que fala - do cientista, do artista e do fruidor.

"Debido a esta constante duplicidade del producir y del intuir, ha de llegar a ser objeto aquello que en otro caso no puede llegar a ser objeto de reflexión. No se puede demostrar en este momento, pero si se demostrará mas adelante, que este convertir-se en objeto de reflexion lo absolutamente inconciente y no-objetivo solo és posible mediante un acto estético de la facultade imaginativa.

Sin embargo, de lo que ya se ha demonstra hasta ahora, es evidente, al menos, que toda filosofia es productiva.

La filosofia se basa, lo mismo que el arte, en la capacidad productiva, y la diferencia de ambos, a su vez, solo en la tendencia diferente de la força creadora. Pero en lugar de que la production en el Arte tiende hasta fuera, para refletar lo inconciente mediante productos, la producion filosófica se dirige directamente hacia dentro, para reflejar-lo em intuicion intelectual.

El sentido adecuado com que ha de comprender-se esta classe de filosofia (Transcendental - o objeto é o subjetivo e o órgãõ é o sentido interno), és pues, el Estético, y por esto mismo la filosofia del Arte es el verdadero organo de la filosofia."

Schelling - Sistema del Idealismo
Transcedental 4 - introducion. in,
Marias J. La filosofia em sus textos,
Ed. Lober, S.A. 2º.Vol. 1950,
Barcelona - E. Pag. 1668.

() meu acrescimo explicativo.

7. Não estaremos sós...

Após a redação destas reflexões, encontramos, um feliz acaso, na obra filosófica de Schelling, as citações que transcrevemos abaixo e que nos prometem companhia em mais um trecho de nosso percurso nesta nebulosa mas fantástica região, onde a ciência e a Arte encontram as suas raízes.

"Pois não vemos a maioria oscilar entre dois extremos: uns, que querem produzir a mera verdade, entregam-se à tosca naturalidade e, inteiramente voltados para aquela, descuidam-se, por outro lado, daquilo que não pode ser dado por nenhuma experiência; outros, inteiramente desprovidos de verdade, produzem uma vazia e débil aparência de forma, que os ignorantes admiram como beleza?"

Mas, óh amigos, depois que demonstramos a suprema unidade de beleza e da verdade, parece-me demonstrada a da filosofia com a poesia; pois, a que aspira aquela, senão justamente aquela verdade eterna, que é uma e a mesma que a beleza, e está, áquela beleza inata e imortal, que é uma e a mesma que a verdade?"

Schelling - Bruno, ou do princípio divino e natural das coisas - 227. in, os Pensadores - Schelling, Ed. Nova Cultura, 1989, São Paulo - Br, pag. 81.