



**João Borges da Cunha** / Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa; Estudos de Mestrado em Ciências da Comunicação na F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa; Doutorando em Estudos de Cultura na Universidade Católica Portuguesa; Professor Assistente Estagiário do Mestrado Integrado em Arquitectura da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Prémio Branquinho da Fonseca Expresso/FC Gulbenkian 2003.  
Metáfora e crime: a continuação do delito no centenário do libelo anti-ornamento de Adolf Loos

## **Metaph'ornament and crime: the sequel to the delict of the centenary of Adolf Loos' anti-ornament indictment**

### Resumo:

Ornamento: há cem anos, de que crime se tratava? Será ainda perseguido? Será ainda castigado? Será ainda um crime? No ano do centenário do ensaio «Ornamento e Crime» de Adolf Loos, uma digressão simultaneamente histórica, teórica, cultural e fenomenológica às raízes do ornamento, e a sua transformação, do dealbar do Movimento Moderno até hoje, em algo insondável e inesperado: a metáfora.

palavras-chave: ornamento; rasura; tectónica; "clean and cool"; metáfora; aura; culto; exposição.

### Abstract:

Ornament: what crime was it one hundred years ago? Is it still being persecuted? Is it still being punished? Is it still being a crime? On the year of Adolf Loos' essay "Ornament and Crime" centenary, a one-time historical, theoretical, cultural and phenomenological questioning about the origins of ornament, and its changing into something fathomless and unexpected by the turning of the Modern Movement until today: metaphor.

keywords: ornament; erasure; techtonics; "clean and cool"; metaphor; aura; cult; exposure.

E agora, cem anos que passam sobre a publicação de «Ornamento e Crime» («Ornament und Verbrechen»<sup>4</sup>, Viena 1908), e se a questão ornamental é letra morta, debate de curiosidade histórica ou causa de pitoresco artístico, a criminalidade, pelo contrário, está bem e recomenda-se. Fiquemos certos de que quando se nos tirar o retrato, a nós e aos nossos tempos, será a retórica criminal a alimentar o discurso. Da delinquência juvenil aos confrontos suburbanos, do tráfico de droga ao tráfico de carne branca, do rapto de menores à pedofilia, do crime de colarinho branco ao assalto à mão armada, do crime de estado ao crime contra a humanidade, da burla fiscal ao esbulho económico, do terrorismo internacional às organizações criminosas, do delito de opinião à fraude eleitoral, da corrupção passiva à corrupção activa, da pirataria informática à contrafacção, do assédio sexual à violência doméstica, da perseguição política à discriminação racial, da infracção rodoviária à alcoolemia, da ofensa corporal à violação, do homicídio ao genocídio, do bank robbery ao carjacking, do “sentido proibido” ao “proibido fumar”, vive-se um tal adensamento na tipificação criminal - e fazemos notar que o tom de que isto está mau, está como nunca, não há-de ser o nosso, nem nos deixaríamos, aqui, cair na armadilha de semelhante averiguação, estatísticas leva-as os vento -; verifica-se, dizíamos, uma tal proliferação de figuras discursivas em torno do ilícito -; que a preocupação com o crime faz dele, hoje, o que o pecado foi para os antigos e o erro de juízo para os modernos: o grande revés. Pelo que se àqueles somente a salvação importava, e a estes apenas a razão, a nós, só a segurança obceca. Depois de ultrapassada a religião, depois de espoliados pela ciência, eis o reino moral. E passe-se o nietzscheanismo. Tendo-nos feito da orfandade em que nos deixou a morte de Deus, tendo sobrevivido a toda a investida da razão científica, há algo de que, filiados no progresso, não conseguimos, falhadamente, libertar-nos nunca, do pavor do crime. E da sua vergonha. Não é então de estranhar que se tenha instaurado um processo no qual quanto maior o número de crimes tipificados, mais especioso há-de ser o traçado das medidas securitárias. Quanto melhor se descreverem e circunscreverem os

---

4 Há edição portuguesa (Loos, [1908] 2004); porém, utilizaremos a edição em castelhano (LOOS, [1908] 1972).

comportamentos e os sucessos do foro criminal, mais rigoroso há-de ser o desenho do cordão sanitário. É evidente que com isto queremos denunciar uma dialéctica do interdito e do permitido, que, nunca superada (criminalidade, grande ou pequena, emergente ou erradicada, encoberta ou despenalizada, sempre a houve e continuará a haver), trar-nos-á permanentemente a pisar o risco que é o da norma de cautela, o da medida profilática, ser já de si um rotundo crime, de que o exemplo mais sinistro, temos visto, é a guerra preventiva. É no âmbito deste último expediente que vale a pena interpelar, cem anos depois, o pensamento de Adolf Loos, e perguntar se a luta contra o ornamento não se terá revelado também ela danosa. Um crime contra um crime, ou, pelo menos, uma luta frustrada, em que um crime banido das sociedades contemporâneas se terá metamorfoseado numa outra transgressão. Ou se, como diz o ditado, o que saiu pela porta não terá entrado pela janela. Loos entendia o ornamento como um sintoma de delinquência. Um homem tatuado é um degenerado, um criminoso em potência. Oitenta por cento dos detidos prisionais, diz-nos, exibem tatuagens<sup>5</sup>. Hoje, as personas dos maiores criminosos são, pelo contrário, figuras da discrição, da austeridade, do ascetismo e da abnegação. O patrão da máfia é um customer Armani, figuração do cool militante<sup>6</sup>. O corretor rapineiro é o clean wise guy, imagem redonda do low-profile. O fundamentalista islâmico, conquistado pela causa terrorista, é um religioso recolhido e abnegado que circula, indistinto, por entre a população. Os dedos do hacker informático são dedos sem anéis, e ele, vítima de

---

5 Loos chega a incorrer num determinismo, senão perigoso, pelo menos arriscado, e só desculpável se se reconhecer o carácter panfletário do seu texto: "Os tatuados que não estão detidos são criminosos latentes ou aristocratas degenerados. Se um tatuado morre em liberdade, isso quer dizer que morreu uns anos antes de cometer um assassinato" (Loos, [1908] 1971, p. 43), tradução do autor.

6 A análise da indumentária e do aspecto do vestuário é introduzida pelo próprio Loos em várias passagens do seu texto, fazendo da questão ornamental não apenas um assunto do âmbito do espacial e do objectual, mas ainda, do pessoal. O ornamento é também uma modalidade do carácter, uma questão de costumes: "As sinfonias de Beethoven nunca poderiam ter sido escritas por um homem que se vestisse de seda, veludos e rendas. Aquele que, hoje, usa uma casaca de veludo não é um artista, antes um palhaço ou um pintor de paredes" (Loos, [1908] 1971, p. 50), tradução do autor.

cocooning, um handicapé enfiado nuns jeans coçados e sob regime alimentar no limiar das doses diárias recomendadas<sup>7</sup>. Se o ornamento foi crime que se erradicou, mais ainda, o criminoso é personagem que se desadornou, que se emaciou, que se descarnou. Agora, quem se tatua são os atletas, avatares da regra e da disciplina, senhores de corpos são e mentes treinadas na resistência à adversidade e à frustração.

Ainda que acontecimentos de pendor sazonal o incitem, não cabe aqui a discussão sobre a maior ou menor, mais pérfida ou mais benéfica visibilidade do fenómeno criminal no nosso espaço público, ou sequer se é efectivo o famigerado aumento dos respectivos índices. Aquilo a que, sim, vale a pena tomar o pulso é às diversas forças de expressão e formas de enunciação com que se discorre e elabora acerca da criminalidade. Ou numa fórmula mais sintética, como é o crime pensado. E daí, comunicado, legislado, penalizado e punido; denunciado, investigado, resolvido e arquivado; fantasiado, ficcionado, assumido e perpetrado. Acontece que, com todas as suas variantes de pensamento, intransigentes ou voluntaristas, intolerantes ou apologéticas, paranóicas ou alarmistas, permissivas ou laxistas, há algo que, de forma transversal, comanda e conduz o entendimento de qualquer crime: a sua feição de fenómeno no espaço. O crime dá-se no espaço, muito mais do que no tempo. Aliás, a exacta hora do crime há-de ser sempre indeterminada, motivo de debate, e, no fim, indexada ao proverbial provável intervalo. O crime de ontem é remetido à condição de fatalidade, e o de amanhã, ao de imponderável. No limite, o tempo do crime é pontual, é o do presente instantâneo. No momento anterior, a inocência. No instante seguinte, a ignomínia. Os tempos do crime são, bem vistas as coisas, durações com as quais o próprio acontecimento estabelece relações duvidosas, ao ponto da anulação ou da

---

7 A homologia entre a condição do deficiente protesicamente aparelhado e o estado de imersão e dependência dos dispositivos electrónicos e digitais em que se encontra o homem contemporâneo, com a sua figura magna no especialista informático rodeado de periféricos, é uma das teses de Paul Virilio ([1990] 1993) sobre as novas sociedades tecnologicamente tuteladas.

extrapolação. Sabe-se o quanto o premeditado e o congeminado são uma agravante, e o accidental, uma atenuante. No entanto, quantas premeditações não ficaram, à falta de tempo, por concretizar, e por isso, impunes? De igual forma, quantos crimes cometidos ficaram por punir, como outros, cumpridas todas as penas, permaneceram, apesar disso, em expiação perpétua? A dilação, o distender no tempo, não é efeito com que a captação do crime se dê particularmente bem. Tudo nela aponta para uma diluição, para um esquecimento, para a prescrição: nenhum criminoso há-de ser perseguido a vida inteira. No mesmo sentido, o crime continuado é uma modalidade do consentimento, logo, um crime permitido, uma culpa partilhada. O verdadeiro tempo da acção criminal é o do flagrante. Crime inequívoco: o flagrante delito.

O local do crime, o espaço da sua ocorrência, é, por seu lado, um lugar de reconhecimento e revelação. Vedado e resguardado, nele, os factos estão constantemente a dar-se, tornando-se, à mercê da investigação, num palco de operações, num teatro de reconstituições, num enredo de pistas: a cena do crime<sup>8</sup>. E esta capacidade que o espaço tem de reter e recuperar as manobras do delito, aprisionando-lhe o espírito, conferem ao local do crime uma carga fantasmática que faz dele um destino de peregrinação – a dos curiosos que vão em busca da mais deslumbrada participação enquanto testemunhas –, e de revisitação – a do criminoso que, tão celebrenemente, ali há-de sempre regressar. Os locais de crime que se tornaram pontos notáveis no território, na paisagem, ou nas malhas urbanas, são ainda outra demonstração de como os espaços se impregnam muito mais do efémero, do contingente e do representacional, do que, pela sua concretude, à partida poderia parecer, mesmo que nestes casos esteja envolvida uma celebração pública de factos, dos quais há que preservar a memória e o nexó histórico: os regicídios, os atentados

---

8 A literatura policial e o género detectivesco dão-nos um não acabar de exemplos desta preponderância do espaço face ao tempo na fixação do fenómeno criminal, veja-se para isso o título das obras dos autores de maior divulgação como Agatha Christie ou Arthur Conan Doyle, ou esse conto seminal do género, «The Murders in the Rue Morgue» de Edgar Allan Poe ([1841] 1989).

políticos, os atentados terroristas, os massacres, as execuções<sup>9</sup>.

Além deste modelo dramaturgico, que é essencialmente espacial, o local do crime é ainda um repositório de provas materiais, um manancial de objectos que entram no processo de investigação como as amostras de um dado universo constituem o corpus de estudo de uma qualquer ciência. O método científico levou sempre um avanço face à especulação metafísica no que à investigação criminal diz respeito, e por isso, esta hoje mais-que-estafada imagem do polícia como hiper-cientista, e do cientista como super-detective. Interessa o corpo do delito, pouco a alma do crime. Há aqui um fetichismo da prova material, uma obsessão por armas, cadáveres e samples de ADN, que nunca há-de ser vencida pelo interesse mórbido por perfis psicológicos, intencionalidades encobertas e propósitos inconfessados. Posto isto, além do crime como drama, o seu local – dele, crime –, transforma o delito num modelo da explicação científica, que é essencialmente física e material. O “cientificamente provado” é um crime que se deslindou. Assim, o espaço é o domínio de um crime cientificizado, e o tempo a sua nemésis, uma superstição. O tempo corre sempre a favor do criminoso. O local do crime – o espaço –, atraiçoa-o.

Como é que o ornamento, enquanto crime, se inscreve nesta analítica criminal, vai permitir-nos questionar melhor o texto de Adolf Loos e compreender as suas repercussões. E com estas, não queremos significar nenhum tipo de epigonismo histórico, aquilo que a historiografia denomina como as heranças e as influências, e que no âmbito que nos é afim, o do facto arquitectónico e de outra produção artística, a História da Arte e da Arquitectura se apressaram a instituir, a partir do pensamento de Loos, como movimentos: anti-revivalista, funcionalista, nacionalista, construtivista, mecanicista, organicista, essencialista, minimalista, purista, regionalista, poverista, tecnicista, e por aí fora. Importa antes, à maneira fenomenológica, fazer os artefactos

---

<sup>9</sup> Cume máximo desta geografia do crime é o Gólgota, onde o assassinio foi assinalado com uma cruz, e o tempo se deteve.

regressar a um estágio reduzido de sentido, fora de qualquer grelha de interpretação com que a ganga do progresso secular tenta explicá-los. Ao ornamento há que voltar a trazê-lo para o seu local e o seu tempo. Ora, além doutros pecadilhos que a argumentação de Loos apresenta – contradições grosseiras<sup>10</sup>, confusão de planos<sup>11</sup>, má-fé<sup>12</sup> -, o seu pensamento sobre o espaço e o tempo do fenómeno ornamental mantém-se, cem anos depois, da mais surpreendente ingenuidade.

Para Loos o ornamento é uma manifestação primitiva. A sua genealogia remonta aos tempos sem memória, transportando consigo tanto o que tem de primevo quanto o que tem de atávico, entre a marca rupestre e o órgão obsoleto. E por isso, o seu tempo é o de uma filogénese, de uma evolução da espécie, um tempo biológico que, recuado ou vislumbrado, aponta no homem para horizontes de perpetuidade. É, aliás, eloquente, a menção com que inicia o primeiro parágrafo do seu artigo. Ao equiparar as fases evolutivas do embrião no seio materno, com as fases de evolução de todo o reino animal, está precisamente a apontar no sentido desse tempo que é mais do que humano, para imediatamente a seguir, inscrever esse mesmo tempo já não na

---

10 A contradição entre a durabilidade e resistência do objecto ornamentado e a suposta incapacidade do ornamento em manter a sua frescura e actualidade, é apenas uma delas, que denota bem as limitações de Adolf Loos em compreender as diferenças entre moda e cânone (regra). Veja-se o exemplo que dá do mobiliário que tem de ser trocado (Loos, [1908] 1972, p. 47).

11 Ainda ligado ao exemplo anterior, note-se a confusão entre valor económico, ou de uso, e valor (est)ético, sobretudo, no exemplo que nos dá dos sapatos sem nenhum tipo de adorno, que se valorizam com o tempo porque não passam de moda, quando, é sabido, o melhor e mais belo sapato é o que mais dura, o que se mantém como novo, como se não tivesse sido usado, e que se deixa matizar pela passagem do tempo no seu aspecto formal e não material. Para que queremos uns sapatos gastos mas sempre à la mode?

12 Vimos já o determinismo antropológico, mas há ainda um eliminacionismo, e um certo tom de superioridade moral e cultural em expressões como: “A evolução cultural equivale à eliminação do ornamento do objecto de uso” (Loos, [1908] 1972, p. 44); ou “O ornamento que se cria no presente já não tem nenhuma relação connosco nem com nada humano [?!]\*, quer dizer, não tem relação alguma com a actual ordenação do mundo” idem, p. 47; ou ainda “A falta de ornamento é um signo de força espiritual” idem, p. 50; em todos os casos, tradução do autor. \* Exclamação do autor.

evolução da espécie, mas na evolução do próprio indivíduo, com o tão falacioso paralelismo entre a digressão filogenética e a ontogénese:

Quando um ser humano nasce, as suas impressões sensoriais são iguais às de um cão recém-nascido. Na sua infância passa por todas as transformações que correspondem àquelas pelas quais passou a história do género humano. Aos dois anos, vê tudo como se fosse um papua. Aos quatro, como um germânico. Aos seis, como Sócrates e aos oito como Voltaire (Loos, [1908] 1972, p. 43).

Logo no parágrafo seguinte, o tempo do ornamento é ainda assimilado a um tempo etnológico, pré-civilizacional, e é então que surge a célebre sequência que põe a criança, o papua e o delinquente todos a descoberto na amoralidade que é a propensão para o ornamento. Este tempo é um tempo insuperável, que só ao homem moderno cabe pôr cobro. Ao contrário do que anteriormente vimos a respeito da fenomenologia do crime, neste, o tempo não é o do indeterminado, nem o do transitório, do súbito, o do flagrante. É antes o pesado tempo ancestral, o das origens, o de sempre.

Quanto ao espaço do crime ornamental, a visão de Loos é ainda mais extensiva. O ornamento está em todo o lado, é delito disseminado e de lugar incerto, a contrapelo com o que é tido como um verdadeiro crime, com local. E, mais grave, nada lhe está a salvo. Recorre-se mesmo de uma fórmula clínica, e chega a falar de epidemia ornamental para ilustrar o quanto o ornamento tem vasto mato para alimentar a sua voragem.

Assim encarado, como um crime eterno e ubiqüitário, espanta que Loos não tivesse concluído pelo carácter divino do ornamento, uma ordem de Deus; ou, enviesadamente, pelo seu aspecto demoníaco, obra do diabo. Loos era demasiado pragmático para tão obscurantista conclusão. De qualquer forma, concluiria mal. Como aliás, concluiu. Nem o tempo do ornamento é o longínquo da evolução biológica e das raízes pré-fânticas, o



tempo da criação, nem o seu lugar é um espaço aberto, como que havendo um éter cósmico do ornamento, em que ele tivesse existido – ou dele houvesse um eco, ainda -, por todo o lado e em toda a parte. O tempo do ornamento é um tempo do humano, desde a altura em que o homem se reconhece enquanto tal – humano -, sendo esse o tempo da linguagem e da história. O ornamento fala, testemunha e discursa tanto quanto qualquer língua, o que, todavia, não o deixou ao abrigo do desaparecimento, como as línguas mortas, ao fim e ao cabo. E falando, não quer ainda dizer que o ornamento o tenha feito sempre moderadamente, os excessos são inevitáveis. Incitar ao seu extermínio e declarar a sua extinção é que foi de um caricato excesso de zelo. O ornamento morreu por si e já veremos em que claras circunstâncias. De igual modo, o espaço do crime ornamental, também ele é, afinal, localizado. Objectos desparamentados, despojados, despídos, nus, sempre os houve. Artefactos mudos da linguagem do ornamento, sempre estiveram aí. Eram os que não estavam votados a prestar testemunho. Os que não engrossariam o espólio da herança. Os que não se queria guardar. O ornamento sempre foi restrito e precioso. Ornamentava-se o duradouro. Em suma, punham-se a falar os objectos que se sabia irem falar durante mais tempo. E esses eram os que beneficiavam dos mais nobres materiais, das matérias mais valiosas, pois que o ouro resiste mais do que o estanho, a pedra mais do que a argamassa, o carvalho mais do que o pinho. Daí o ornamento surgir como um irmão gémeo da riqueza, um sequestrado da ostentação. Aquilo em que o texto de Loos é bastante espirituoso é na formulação de uma quase luta de classes entre objectos ornamentados e desornamentados, entre protegidos e olvidados, entre conservados e destruídos<sup>13</sup>. Esta luta não é uma mera força de expressão, e artisticamente a rebelião vingou. Hoje, os desornamentados são a classe dirigente, o modelo dominante. Os ornamentados são lumpenaristokratie, são kitsch. E assim se

---

13 Não possuímos bancos de carpintaria da época carolíngia, mas o mais pequeno objecto desprovido de valor que estivesse ornamentado, conservou-se, limpou-se cuidadosamente e edificaram-se pomposos palácios para o albergar (LOOS, [1908] 1972, p. 44).

logrou, graças às legiões de súbditos, fabricados em série pela produção industrial. Foi este proletariado objectual que operou a revolução estética. De facto, a indústria neutralizou o ornamento. E fê-lo, não porque os objectos tivessem deixado de ser produzidos nos melhores materiais, perdido a sua durabilidade, e daí, a capacidade de comunicar, ingressando num consumo surdo-mudo (e cego também). Mas antes, porque a cada momento, a precisão da máquina e o esquema de montagem permitiram que todo e qualquer objecto fosse reproduzido nas mesmas exactas condições em que fora produzido num tempo anterior, fosse ele mais recente ou mais recuado. Logo, perdeu-se a necessidade de um objecto do passado vir falar no presente. Cada tempo há-de ter os seus próprios objectos a falar, e o objecto industrial fala sempre de novo. Melhor: o objecto industrial é sempre novo. Um testemunho do passado é ruidoso: ornamento é ruído. Um crime acústico. Há que combatê-lo. Há que extirpá-lo. O kitsch, que não nos abalçaremos, aqui, a aprofundar, surge precisamente como um sintoma secundário, um dano colateral, uma dor reflexa dessa amputação ornamental a que foram sujeitos não só os objectos de uso, mas também os da classe opressora, os objectos artísticos. Como aquele balbuceio numa língua morta, de que já se perdeu quer o sentido, quer a pronúncia. É isso o kitsch<sup>14</sup>. Não obstante, há algo mais profundo e oculto que importa à exposição das causas que levaram à eliminação do ornamento enquanto eco perturbador, enquanto excrescência poluidora. E, numa formulação de tom heideggeriano, tal está estreitamente ligado ao esquecimento do ser do ornamento, que, vimos já, é um ser da linguagem.

Ornamento, de que usamos “ornamentar”, deriva do verbo “ornar”, que em latim, ornare, é uma corruptela, por síncope, de ordinare, or'nare, pôr em ordem, preparar, aparelhar, compor. Este “ordenar” burilado pelo uso, é um ordenar quotidiano, um termo gasto à força da necessidade. Não é o ordenar impositivo da regra, da norma, do regulamento, na palavra latina regûla, nem o ordenar da rectidão, da correcção, e da

---

14 Para uma introdução às questões do kitsch ver «As estratificações do gosto e o problema do “kitsch”» (Dorfles, [1969] 1989, p. 27-33).

ideia de caminho a direito expressas pelo orthós grego. É um “pôr em ordem”, não um “pôr ordem em”. É um ordenar mais próximo do “arrumar” no sentido de embelezamento que lhe dá a variante brasileira do português, quando se diz de alguém que está “arrumado”, apumado, bem arranjado. Também de ornare conhecemos a derivação “adornar”, ad-ornare, que exprime a reiteração, e a totalidade, de um ornar pletórico; e ainda o “subornar”, sotto ornare, que aclara o significado com que deve encarar-se o simples ornar, atentando na ideia de degradação física e moral subjacente ao suborno. Sendo “subornar” um modo corrompido e rebaixado de “ornar”, então este só poderá querer significar que através dele se confere dignidade ao que se ornamenta. Fica aqui claro que “ornamento” e “ordenamento” são uma gemação. Porém, e fazemos eco do pensamento de Martin Heidegger, enquanto este último releva do construir, do aedificare, aquele é uma acção do habitar, do collere, da cultura, do cultivare, e ainda do “cuidar”, do cogitare, daquilo que nos traz cativo o pensamento, e com que nos preocupamos<sup>15</sup>. Ornamento é, pois, o que pomos naquilo de que cuidamos e que ocupamos, e, por conseguinte, habitamos; aquilo que trazemos sob guarda e custódia (ao cuidado, o Sorge heideggeriano, que é uma orientação no sentido do ser, e que será, por seu lado, um modo de construir, de ajudar a crescer, habitando<sup>16</sup>). Ordenamento, por sua vez, é o que pomos naquilo que construímos. Ordenamos a construção, ornamentamos a habitação. Assim, a disposição das árvores num pomar é alvo de um ordenamento. Uma vez plantadas, e construídas as fileiras, depois de cuidadas, flores e frutos aparecerão nas árvores como ornamentos. O ornamento como

---

15 “O habitar é, antes, um residir sempre junto das coisas. O habitar como cuidado, guarda (custodia) a Quaternidade [o céu, a terra, o homem, os deuses] naquilo junto ao qual os mortais residem: as coisas. (...) Desta maneira: os mortais abrigam e cuidam das coisas que crescem, erigem na realidade as coisas que não crescem. O cuidar e o erigir é o construir no sentido estrito. O habitar, na medida em que guarda (custodia) a Quaternidade nas coisas, é, na medida deste guardar (custodiar), um construir.” in «Construir, habitar, pensar» Heidegger, Martin – trad. em castelhano, Eustaquio Barjau, versão nossa; [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir\\_habitar\\_pensar.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm).

16 Para uma introdução ao pensamento de Martin Heidegger ver Steiner ([1978] 1990).

fruto de um cuidado é talvez o mais desviante dos sentidos para quem o toma como um pedantismo, uma superficialidade, um excesso. Crime e cuidado, hubris e salvatio. Dicotomia ante-loosiana.

Se em vez do “ornamentar”, nos assomarmos ao termo “decorar” (no sentido de decoração), damos um passo mais inopinado ainda na questão do ornamento como um ser da linguagem. Decorar é trazer no coração, é transportar o que se decora para uma região de um cuidado exacerbado, onde já a custódia, sozinha, não basta, exige-se mais: o envolvimento amoroso. Convoca-se a atenção alheia. Por isso, há um abismo original entre o que é ornamento e o que é decoração, abismo que os usos correntes se encarregaram de aterrar e iludir, aproximando os dois termos. Um é um procedimento quotidiano, continuado numa praxis solidária e compassiva. O outro é um estado de alma, com toda a oscilação de processos passivos (da paixão) e activos (da emoção) que ele acarreta. No ornamento há lugar a uma criação de sentidos em torno do objecto, como se fala de criação de seres vivos quando deles se cuida, e que é um ajudá-los a crescer. Na decoração há antes sentidos impostos, e que se querem performantes no intuito de assinalar as coisas como objectos amorosos. O ornamento é uma equipagem. A decoração, uma asfixia. Há que não esquecer também que decorar é um verbo dissémico. Além de enfeitar, significa aprender de cor. Reter na memória, que no caso é uma memória do afecto, do cor, in il cuore, do coração, mas que de facto quer dizer um mero automatismo, por vezes, vazio de intencionalidade, e não poucas, exaurido de qualquer senso (e sentimento). Só se aprende de cor repetindo. Só se decora ancorado numa repetição. Toda a decoração é uma cadeia estereográfica de tipos sobre tipos. O ornamento é um corpo monográfico de temas sobre temas. A repetição por trás do “decorar” esconde o pior dos perigos. O do esvaziamento de sentido e do esquecimento do ser do ornamento. Um verdadeiro crime, esse sim.

Ora, acontece que o cuidado que gera o ornamento, como cuidado humano que é, e que se implica no seio das coisas e dos objectos, não solicita somente o desencadear de

processos psicológicos, cognitivos e intencionais, mas envolve também a corporalidade do homem, e de um modo muito particular, a esfera do “estar à mão” (o Vorhanden de Heidegger). O ornamento foi sempre, também, um resultado dos objectos pertencerem a esse círculo de proximidade em que a mão os alcança. Ornamentar um objecto é ainda afirmar que mãos humanas passaram por ele, e que essas mãos lhe deixaram a sua assinatura, um dos modos do indivíduo desocultar a sua individualidade e com ela distinguir as coisas em que tocou. Um ornamento é um toque humano sobre as coisas. O que sucedeu com os objectos fabricados industrialmente, foi que passaram a escapar à esfera da mão. A escala da linha de montagem e as dimensões do volume de produção, não os pode já ela abarcar, e os objectos produzem-se, e reproduzem-se, intocados por mão humana. Qualquer vestígio dessa mão é uma pista falsa, uma mancha equívoca. Por isso, ao que é produzido industrialmente não se permite a mínima desconfiança de haver sido tocado e mexido antes de se ter encetado o seu uso, o que constituiria uma irrecuperável perda de valor – tais objectos transformam-se, deste modo, em objectos literalmente in-tactos, com os quais não se usou de tacto, daí que tenham ficado à mercê de uma retórica higiénica que os incensa como puros, purificados, escorreitos, inteiros, coesos, inconsumptos, inconsúteis, em bruto, em bloco, em cru, etc. O ornamento, claro está, foi aplainado e tornou-se, inclusive, economicamente afrontoso. Nisto Adolf Loos não desprimorou em argúcia, e de facto, a falta de ornamento dos objectos da era industrial - chamemos-lhes, por conveniência, modernos -, não trai a incapacidade deles em comunicar a sua historicidade, antes denota o silêncio que guardam sobre as condições em que são produzidos, e de que a mais marcante é o baixo custo.

O que espanta na denúncia do crime ornamental é o modo como se tornou, ainda que na escuma de uma ilustrada corrente avant-garde, em causa magna no seio da arquitectura, disciplina que permanecia, todavia, imune aos sobressaltos em torno da

obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica<sup>17</sup>. E apesar de, até bem entrados pelo século XX, galgados os meados mesmo, se continuar a praticar, por esse mundo fora, muita arquitectura Beaux Arts, com pilastra e balaústre, e muito exotismo, quer pré-colombiano, quer levantino, Mies, Gropius, F. L. Wright e Le Corbusier, havia muito que trabalhavam libertos de qualquer inquietação ornamental. Aparentemente. Na realidade, o designio do ornamento, o toque de mão humana, manteve-se inalterável. Simplesmente, plasmou-se por outra via. Vejamos qual.

Antes de nos internarmos por vias que nos levem ao desvelo daquilo que restou do afã ornamental nestes cem anos pós-Loos, cumpre, porém, ir um pouco mais em frente na orientação para o ser do ornamento. Agora, já não enquanto ser da linguagem, mas enquanto elemento do corpus arquitectónico. O tropismo de uma prospecção arqueológica não é tomada de balanço que se deva desdenhar, e assim, recuemos aos edifícios da Antiguidade de que nos ficaram alguns testemunhos. Há neles algo que não deixa de intrigar: de quase nenhum nos restam as coberturas. De alguns, nem mesmo se sabe exactamente como seriam, ainda que deles subsistam outras secções de vulto bem conservadas. Não nos moverá, aqui, nenhum tipo de explicação física, nem do âmbito da estática, nem das atribuições da resistência dos materiais. Tão-pouco uma curiosidade sobre o episódio accidental, aquele que se fala de sinistros e outros infortúnios. Importa, sim, a questão iconográfica. Que razão levou a tamanha assimetria na perenidade das diferentes partes de um corpo que, nalgum momento, há-de ter sido encarado como indiviso? A resposta só poderá estar no maior ou menor alcance da percepção a que cada uma dessas partes se encontrava. E as coberturas: não

---

17 Nunca em pintura, por exemplo, a questão sobre o ornamento e o decorativismo foi um debate central, ainda que possa ser assimilado ao confronto entre figurativistas e abstraccionistas, de que não se reconheceram vencedores. Na realidade, o que preocupava os pintores era o assassinato da aura que a imagem fotográfica vinha perpetrar às obras de arte que captava e reproduzia. E os arquitectos como estavam afastados da possibilidade de os seus objectos poderem ser reproduzidos tecnicamente, nunca suspeitaram que o ornamento também pudesse ser uma questão de aura. Cf. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" (Benjamin, [1939] 1992, p. 70-114).

se viam. Não se “percebiam”. Tão-pouco se lhes tocava. Escapavam à mão humana. Se não de facto, pelo menos enquanto modelo perceptivo. Eis porque não se ergueram para que resistissem, posto que não se elaboraram para serem ornamentadas<sup>18</sup>. Pelo contrário, em obscuros peristilos interiores, em criptas e catacumbas, onde quer que a mão chegasse, aí estava a impressão táctil. Nem só ao que estava à vista se atribuía qualidades sensoriais. E são estas qualidades que denotam o cuidado posto nos edifícios pela mão e pelo olhar. Qualidades que começam, antes de mais, por pôr em evidência os atributos dos próprios materiais de construção, e num segundo momento, por emular as particularidades dos elementos naturais: a fenda na rocha, o grão na areia, o brilho na água, o veio na árvore, a pele no corpo, as nuvens no céu. Estas qualidades intrínsecas à construção, e que faziam do edifício um pequeno-mundo de resposta à natureza, ou um espelho dela, são o estado primeiro do fenómeno ornamental, e têm o nome de tectónica. Também o “tectónico” foi uma vítima do esquecimento. A estria na coluna, a nervura na abóbada, o embasamento rusticado e a voluta no capitel, são expressões tectónicas. Hoje, andam a ser estudados nos capítulos sobre ornamento e decoração.

Preciosa ilustração do tectónico, podemos encontrá-la na descrição bíblica das obras no Templo de Salomão, passagem em que o texto adquire um tom alcandorado a um tal nível de abstracção, que é como se se tivesse aberto o manual de uma prática

---

18 Um exemplo desta problemática da cobertura enquanto fenómeno do inefável, do intocável, lugar de exclusão, manifestação do inatingível, encontra-se no episódio da construção, pelo imperador Adriano, do Panteão de Roma. Quando o povo se apercebeu de que o edifício comportava uma cobertura com semelhantes dimensões, destinada a ser vista, e com seu oculus zenital, quem saberia, talvez também a vigiar - um olho cósmico -, mostrou-se imensamente chocado e intimidado pela magnificência e perfeição técnica da cúpula. Era obra que impunha respeito e obediência, valores de tirania sempre malquistos à tradição republicana de Roma, mesmo sob o Império. Deste e doutros sucessos, nos fala Richard Sennett ([1994] 1997, p. 100-101) no seu «Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization», obra indispensável sobre a relação entre as expressões arquitectónicas e urbanas, e as práticas do corpo e as experiência corporal, e cuja recepção está, em Portugal, ainda por fazer.

desconhecida, posto que ali não se descrevem espaços, nem figuras, nem compartimentos, nem adornos.

E enviou o rei Salomão, e mandou trazer a Hirão de Tiro.(...) E fora seu pai um homem de Tiro, que trabalhava em cobre; e era cheio de sabedoria, e de entendimento, e de ciência, para fazer toda a obra de cobre: este veio ao rei Salomão, e fez toda a sua obra; Porque formou duas colunas de cobre: a altura de cada coluna era de dezoito côvados, e um fio de doze côvados cercava cada uma das colunas. Também fez dois capitéis de fundição, de cobre, para pôr sobre as cabeças das colunas: de cinco côvados era a altura de um capitel, e de cinco côvados a altura do outro capitel. As redes eram de obra de rede, as cintas de obra de cadeia, para os capitéis que estavam sobre a cabeça das colunas, sete para um capitel e sete para o outro capitel. Assim fez as colunas, juntamente com duas fileiras em redor, sobre uma rede, para cobrir os capitéis que estavam sobre a cabeça das romãs; assim, também, fez com o outro capitel. E os capitéis, que estavam sobre a cabeça das colunas, eram de obra de lírios, no pórtico, de quatro côvados. Os capitéis, pois, sobre as duas colunas, estavam, também, defronte, em cima do bojo que estava junto à rede; e duzentas romãs em fileiras, em redor, estavam também sobre o outro capitel (Antigo Testamento: I Reis 7, 13-20. Trad. João Ferreira de Almeida).

O maior dano causado a uma arquitectura que esqueceu as virtudes da tectónica, não é o do desaproveitamento das características dos materiais, de agora ou de antanho - suas propriedades e aplicações -, posto que cada um é como é, e é-o em sua época e em seu lugar. Mas o de viver sob a tirania do efeito visual que se está nas tintas para a adequação da forma ao material (isso é decorativismo!), e que ao denso substitui pelo



liso, ao pesado transforma em luminoso, ao opaco confunde-o com branco, e ao saliente toma por cintilante, culminando numa arquitectura de enganos, erguida a carro-de-linhas e papelão, na qual, finalmente, tudo o que é sólido se dissolve no ar. Ou na expressão do contemporâneo, e conterrâneo, de Loos, o escritor austríaco Robert Musil (1930, p. 127), e que é uma definição do kitsch: como pão em que se tivesse deitado perfume.

Arquitecto que exibiu uma sensibilidade fina para com os aspectos tectónicos da concepção em arquitectura, e uma intuição avisada acerca das propriedades e da postura (colocação) dos materiais, foi, talvez não tão surpreendentemente quanto isso - ou não tivesse recebido formação de pedreiro<sup>19</sup> -, o mesmo Adolf Loos de «Ornamento e Crime». À sua obra construída, assinalaram-se recuos e profundas contradições com o pensamento e os escritos publicados. Fizeram-no sobretudo atentando na qualidade, por vezes opulenta e sofisticada, dos seus interiores<sup>20</sup>, mas também nos últimos projectos, cujo mais emblemático é o do edifício «Chicago Tribune Column», a torre-coluna-dórica de 400 pés, proposta ao concurso para a sede daquele jornal norte-americano, e que foi tomada como um devaneio de irredimível decorativismo urbano. No entanto, a sua clareza enquanto exercício imagético, icónico e simbólico, antecipando em quase meio século o debate semiótico sobre a imagem da cidade, conferem-lhe, ainda hoje, uma pertinência e uma frescura que provocam espanto. E se neste caso, o esquecimento glauco da tectónica construtiva foi ainda motivo flagrante para a incompreensão dos propósitos estéticos (uma coluna é uma coluna, em pedra, que é pedra, com estrias, que são estrias – penosa evidência); no caso dos espaços habitacionais, as limitações ao entendimento vêm do próprio Loos, já que o seu modelo explicativo da correcção material, do ortoplasma, assenta no, teoreticamente rudimentar, princípio do revestimento, título de outro dos seus textos mais

---

19 Numa tirada célebre, Adolf Loos ([1908] 1972, p. 9) declarou: “O arquitecto é um pedreiro com conhecimentos de latim”. Tradução do autor.

20 Vejam-se, a título de exemplo, a Casa Steiner (Viena, 1910) e a Casa Rufer (Viena, 1922).

revisitados<sup>21</sup>. Para Adolf Loos a aplicação dos materiais em arquitectura é do foro epidérmico. Antes de mais, os materiais cobrem. Cobrir, revestir, diz-nos, é anterior ao construir. Segundo Loos, a cobertura, os telhados, são matriciais, o exemplo do que um revestimento deve ser; são arquetípicos, o gesto primevo de protecção; não são catalep-tipos, material à deriva, seres em derrocada, como observámos atrás, acerca das coberturas na Antiguidade. Os materiais andam à superfície segundo uma norma de conveniência que se assemelha à aplicação de uma pele a ser mais ou menos resistente consoante o lugar de utilização. Nesta lógica, tal como o ornamento, também o revestimento é superficial. Ao fim e ao cabo, o revestimento não passa de um ornamento permitido. Um consentimento, se não mesmo, uma concessão. Este raciocínio não resiste à menos experimentada das fenomenologias. O material que está-aí, antes sequer de tapar, de encobrir, de iludir, impregna e magnetiza o espaço para o qual está voltado, como o avesso de um tecido em contacto com a carne viva. Nunca se está a coberto de nenhum material, tão-pouco ele encobre. Está-se-lhe exposto, tal como ele expõe. Se há algo que o revestimento reveste é a ampola de espaço de que ele é película, não a estrutura que o suporta. Assumindo este aspecto de dobra sobre o reverso do construído - e seu negativo, que é espaço -, o revestimento é antes um forro. Posto isto, o "material à vista" não percute o olhar tanto quanto condiciona o corpo, molda a carne, conduz o toque e atrai a mão. O revestimento não é, como se usa designá-lo, um acabamento, é um principiamento, o primeiro dos materiais de construção. Está no dealbar da sensação e do sentido tectónicos. Em arquitectura, só há princípio do revestimento na medida em que houver um des-revestimento, um desvelamento. Só quando os espaços se descarnam é que se descobre o que lhes é exterior, e que é o interior das paredes dos edifícios. Costuma acontecer quando há ruína. Quando há abandono. Quando aos lugares, se deixou de cuidá-los. Volta pois a ser preciosa a formulação heiddegeriana que distingue entre o

---

21 "El principio del revestimento (4 de septiembre de 1898)" (LOOS, [1908] 1972, p. 216-220).

construir que edifica e o habitar que constrói<sup>22</sup>. A estrutura releva das estratégias congeminações pelo primeiro; o revestimento, dos cuidados prestados pelo último. A estrutura é secundária: se não aquela, outra, e haverá, de qualquer forma, edifício. O revestimento é primicial: se não este, nenhum outro, pois o espaço transfigura-se. Terá sido uma retórica platonista das essências e das estruturas a responsável pela inversão de sentido do ser da construção. A estrutura não é estrutural, é pretextual. Serve a finalidade de sustentar e agarrar as vesículas de espaço. Faz tanto sentido tomá-la como essência, quanto procurar o espírito nos ossos. Por isso é ela que é exterior à construção, à "habitação". O revestimento não está voltado para fora, está antes virado para dentro do ser do espaço. Eis porque em lugar de revestimento deveria, melhor, falar-se de um dermamento, de um encorpamento, de um encarnecimento dos edifícios: dar derme, fazer corpo, criar carne<sup>23</sup>. Uma primazia da concepção espacial - enquanto corporeidade -, em detrimento de uma ancoragem na construção - enquanto estrutura -, é o resultado desta reversibilidade do revestimento. E Adolf Loos não lhe era alheio. O Raumplan, conceito que formulou, de pisos a variar de cota ao longo da sua extensão, modelando espaços de diferentes pés-direitos conforme os graus de exposição e intimidade, é uma resposta, se bem que elementar, a tal desígnio.

Quando as ordens arquitectónicas se tipificaram e instituíram – se helenizaram -, tendo cada uma passado a narrar a sua mundividência, os atributos tectónicos entraram no cânone e deixaram de ser fonte de inovação. Para que deles se tirasse o devido partido, havia que respeitar-lhes cuidadosamente o lugar de ocorrência, o que os diferenciava ao longo da coluna. Havia, literalmente, que ordená-los – os do fuste, os do ábaco e os

---

22 V. Supra, nota 13.

23 Cf. o conceito de "carne", chair, em Merleau-Ponty ([1964] 1984) que tenta fazer a síntese entre um tocável que é simultaneamente tocante, e superar todas as dualidades de percebente e percebido, de ser e aparência, de visível e invisível. Neste sentido, o revestimento é carne, um visível de que o invisível não é aquilo que ele esconde, mas a sua dobra, o que designámos por forro. O revestimento acaba por ser invisível para aquilo que ele reveste, pois está-lhe de costas voltadas.

do capitel. Havia que “pô-los em ordem”, ordinare, or'nare [cf. supra], “ornar”. Assim nasceu o ornamento. E com ele a arquitectura erudita. Ficou aberto o caminho para o estilo<sup>24</sup>.

O encadeamento anterior, entre o que podemos considerar como os três níveis de conteúdos enunciados pela iconografia de Erwin Panofsky<sup>25</sup>, o primário ou natural – que identificamos como as qualidades tectónicas e materiais -, o secundário ou convencional – as ordens e o ornamento -, e o intrínseco – a mundividência e o estilo -, ocorreu em arquitectura com tal antecipação e sentido unificador, que muito antes de outras expressões plásticas, passou ela de uma linguagem especular com que reproduzir e reflectir o real, a natureza e o universo, a uma linguagem irrevogavelmente codificada e abstracta. Desde muito cedo que a arquitectura se pôs a falar sobre si mesma consigo mesma, dela própria para ela própria, como a pintura, por exemplo, talvez só o tenha ensaiado com o modernismo novecentista. Os signos desse código ficaram logo estabelecidos para um período de dois mil anos, e não houve mudança de paradigma naquela sutura iconográfica entre tectónica, ordem e estilo, entre pedra, coluna e visão. As únicas actualizações admitidas foram geométricas e de grandeza, o que poderá ter induzido a inovações tecnológicas. Os propósitos foram sempre os

---

24 Termo que, aliás, surge decantado precisamente de uma figura da tectónica, o *stylos* grego, e que na raiz significa cana, vara, tronco (de árvore), tendo passado a designar coluna. Dá origem em português, e referindo-nos somente a objectos, ao estilete (instrumento alongado), ao estilado (figura filiforme), e em francês, ao *stylo* (caneta).

25 Conteúdo Temático Natural ou Primário (...) é apreendido pela identificação de formas puras, ou seja, certas configurações de linha e cor, ou certas massas de bronze ou pedra de forma característica, de representações de objectos naturais tais como seres humanos, animais, plantas, casas, instrumentos, etc; Conteúdo Secundário ou Convencional: (...) para entender este significado [deve estar-se] familiarizado não só com o mundo quotidiano dos objectos e das acções mas também com o mundo, menos imediato, dos costumes e das tradições culturais próprias de uma determinada civilização. Ao Significado Intrínseco percebemo-lo analisando os pressupostos que revelam a atitude básica de uma nação, uma época, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica – assumidos inconscientemente por um indivíduo e condensados numa obra (Panofsky, E. [1939] 1986, p. 20-22).

mesmos e de uma constância inquebrantável. Chamá-los vitruvianos não passa de conveniência erudizante. Só o olhar vicioso e ciclotímico de um materialismo histórico (subsidiário da História de Arte, essa disciplina que é a desvirtuação de qualquer olhar situado - o olhar dela é bem o do “anjo da história” na IX das Teses sobre a Filosofia da História de Walter Benjamin, figura que caminha para o futuro, de rosto voltado para o passado e deixa no presente um tumulto de ruínas de sentido<sup>26</sup>), é que pôde ver naquela perenidade, processos retro-alimentados com o nome vazio de revivalismos, historicismos, passadismos, neo-ismos, com que pensava estar a descrever fenómenos dialécticos de progresso e mudança, e afinal apenas iludia o fundamento da linguagem arquitectónica. Quando no quinto milénio, os historiadores da pós-história, ou da ultra-história, ou da fini-história, olharem para trás, há-de ser tudo o mesmo, o Pártenon de Atenas e a Central Station em Nova Iorque. Mas talvez já não a arquitectura destes cem anos pós-Loos.

Assim que se desferiu um golpe num daqueles níveis de sentido, e no caso a vítima foi o ornamento, perigou-se o código da linguagem arquitectónica. A arquitectura pareceu emudecer. A perseguição ao crime ornamental, e o seu combate militante, assemelhou-se a uma censura da fala, ou a uma auto-censura discursiva, em que àquela voz treinada de um tempo experimentado, se tivesse acometido com um sonoro “silêncio!”. Esse silêncio, mais do que corresponder a um estado de castidade contemplativa, era antes um padecimento afónico após castração física (no Freud

---

26 Existe um quadro de Klee que se intitula *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar do local em que se mantém imóvel. Os seus olhos estão escancarados, a boca está aberta, as asas desfraldadas. Tal é o aspecto que necessariamente deve ter o anjo da história. O seu rosto está voltado para o passado. Ali onde para nós parece haver uma cadeia de acontecimentos, ele vê apenas uma única e só catástrofe, que não pára de amontoar ruínas sobre ruínas e as lança a seus pés. Ele quereria ficar, despertar os mortos e reunir os vencidos. Mas do Paraíso sopra uma tempestade que se apodera das suas asas, e é tão forte que o anjo não é capaz de voltar a fechá-las. Esta tempestade impele-o incessantemente para o futuro ao qual volta as costas, enquanto diante dele e até ao céu se acumulam ruínas. Esta tempestade é aquilo a que nós chamamos progresso (Benjamin, [1940] 1992, p. 162).

allowed). Os edifícios em vez de parecerem votados a uma serenidade de espírito, surgiam enfermiços, engessados em alvíssima massa correctora, corrigidos por talas e dispositivos ortopédicos. No entanto, o silêncio era de gaze. O toque de mão humana, banido pela erradicação do ornamento, logo rasgou o véu de silêncio. Num gesto relapso, intelectualizou-se, e a arquitectura recuperou imediatamente a faculdade da fala sob a forma de metáfora. Uma metaforização tagarela assolou, com som e fúria, todo e qualquer discurso sobre a arquitectura - do crítico ao conceptual. Esta queda na metáfora é ainda hoje vigente, e a grande consequência do pensamento anti-ornamentalista de Adolf Loos.

Le Corbusier e a máquina de habitar. Gropius e a produção fabril. Wright e a orgânica naturalista. Mies e o diagrama matemático. A metáfora foi a mão com que se recuperou para a arquitectura uma narratividade própria, de que o ornamento havia sido uma das formas sintagmáticas, e que substituiu a história formal pela petite-histoire conceptualista. A narrativa, pela anedota.

Mercê da imbrincada codificação iconográfica de que já demos conta, a nenhum arquitecto anterior ao Movimento Moderno ocorreria socorrer-se de qualidades e realidades estranhas ao universo da própria arquitectura para fazer da sua obra um objecto comunicante<sup>27</sup>. Isto não significa que aos edifícios deixasse de se lhes exigir propósitos 1) alegóricos – que punham em representação factos do mundo e da vida no seio da arquitectura, 2) simbólicos – em que se encarnavam ideias e conceitos afins à forma, ou na forma convencionados, 3) metonímicos – em que se exploravam inversões na ordem e no sentido natural das coisas, 4) hiperbólicos – em que se destacavam qualidades e significados, e 5) imagéticos – em que a obra reflectia a capacidade de

---

<sup>27</sup> Talvez a excepção seja Paxton, com o seu Palácio de Cristal (1851) em Londres e a inspiração botânica. De qualquer forma, não era arquitecto, era um jardineiro de estufas. E o edifício não deixou de exhibir o seu classicismo regency, bem aprendido por outras paragens.

criar imagens a partir do dom da imaginação. Mas o transporte artificioso<sup>28</sup> de um modelo explicativo, ou processo criativo, alheio à arquitectura, para vir auxiliar e legitimar a concepção arquitectónica – e isto é a metáfora -, foi uma novidade disciplinar. Este processo aristotélico – “A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra” (Aristóteles, [c.335 a.C.] 1990, p. 134), e note-se que esse transporte surge da intuição de uma analogia entre coisas dissemelhantes -, na menos aristotélica de todas as manifestações artísticas, já que, ao contrário de outras, cedo a arquitectura se libertou das malhas da mimesis – ela sempre se imitou a si mesma –, não pode deixar de temer-se como um sintoma regressivo. Nem que seja no mero quadro da interpretação, e descuramos aqui a análise formal, este pendor metafórico é o claro sinal de que uma autonomia de linguagem se perdeu ou desmoronou. Por metáforas, falam os cientistas que têm uma desnudada má-consciência sobre o seu objecto de estudo. Por metáforas, falam os especialistas que têm um total descrédito nas capacidades dos outros os entenderem a eles. Mais grave: por metáforas, expressam-se os políticos com um desavergonhado desconhecimento acerca daquilo que falam. A metáfora, porque procura o entendimento rápido e visual, é preguiçosa. A metáfora, porque promete a explicação sintética, é demagógica. A metáfora, porque intelectualiza e mediatiza as imagens, é enganosa. A metáfora, porque se aproveita das qualidades do outro, para matizar o que é do foro do mesmo, é insultuosa. A metáfora é imoral.

Que o facto arquitectónico em si, se constitua como um dos mais proficuos mananciais de metáforas inoculadas na linguagem corrente, acaba por ser de uma ironia

---

<sup>28</sup> “Na Atenas de hoje, os transportes colectivos chamam-se metaphorai. Para ir para o trabalho ou regressar a casa, toma-se uma «metáfora» - um autocarro ou um comboio.” Este e muitos outros exemplos de figuras retóricas relacionados com os lugares e o espaço, sob a designação de “Pratiques d’espace” e “Récits d’espace”, podemos encontrar em Michel de Certeau ([1974] 1990, p. 170), antropólogo francês, cuja obra ímpar e inestimável para as disciplinas do arco da arquitectura, do urbanismo e do espaço, aguarda ainda melhor recepção em Portugal. Contém um capítulo dedicado exclusivamente a metáforas espaciais. Em português, há apenas edição brasileira. Traduções do autor.

descoroçoante – a “praça pública”, os “castelos no ar”, a “torre de marfim”, a “cúpula partidária”, o “arco político-ideológico”, as “janelas de oportunidade”, a “abóbada celeste”, o “patamar social”, a “plataforma de entendimento”, o “tecto salarial”, o “nicho de mercado”, a “moldura penal”, o “quadro legal”, a “pedra de toque”, a “casa de Deus”, o “amor e uma cabana”, eis algumas, às quais podemos acrescentar outras afins, de raiz geométrica, como a “esfera da vida privada”, o “plano da vida pública”, o “círculo eleitoral”, a “pirâmide hierárquica”, o “triângulo amoroso”, o “horizonte económico”, a “perspectiva interior”, o “ponto de não retorno”, o “ângulo de manobra”, a “vitória tangencial”. Se atentarmos nelas, afronta-nos aquele que é o reverso artístico do processo metafórico: o chavão. E se Adolf Loos, em relação ao delito ornamental, lançou mão de uma imagem epidemiológica para falar de uma contaminação generalizada, a metáfora, respondemos nós, é do foro da alergologia e comporta-se como doença auto-imune. As suas manifestações são atópicas. Nunca se sabe muito bem onde irão ocorrer. Certo é que serão cada vez mais adversas.

Projecto mental de tradução do intraduzível, qualquer metáfora aspira à condição de fórmula, de dito de espírito. A sua utilização está na razão directa da sua adequação, que é função da analogia e da semelhança, mas também do inesperado que resulta do que ela observa<sup>29</sup>. Porém, se o alcance for obscuro, a metáfora transforma-se em

---

29 Este florescimento da metáfora faz recuar a arquitectura aos sistemas de interpretação do século XVI, o último grande paradigma interpretativo antes do paradigma iniciado no século XIX e que se manteve vigente por todo o século XX, tal como descrito por Foucault ([1964] 1975, p. 7-8): “Para entender que o sistema de interpretação tenha fundamentado o século XIX, e como consequência, a que sistema de interpretação pertencemos todavia, parece-me que seria necessário acudir-nos de uma referência passada, por exemplo, que tipo de técnica pôde existir no século XVI. Naquela época, o que dava lugar à interpretação, o que constituía simultaneamente o seu planeamento geral e a unidade mínima que a interpretação tinha para trabalhar, era a semelhança. Aí onde as coisas se assemelhavam, aquilo com que isto se parecia, algo desejava ser dito, e que podia ser decifrado; sabe-se o suficiente do importante papel que a semelhança desempenhou e todas as noções que giram como satélites à sua volta, na cosmologia, na botânica e na filosofia do século XVI. A falar verdade, diante dos nossos olhos, homens do século XX, toda esta rede de



zeugma e torna-se restrita, secreta<sup>30</sup>. A boa metáfora é a que se vulgariza. Daí que o destino dela seja passar a cliché. E quando assim for, o seu sentido ter-se-á gasto ao ponto de se esvaziar. A metáfora é um ser para a morte, serve mal as aspirações da arte em atingir o eterno e o intemporal. Assim que é sintetizada, começa a morrer. Bem como muita arquitectura que sobreviveu ao mais desbragado ornamento, também outra resistiu às mais desastradas - e por vezes sinistras - metáforas, cuja aplicabilidade, afortunadamente, se dissipou. Por isso, o primeiro momento na aprendizagem das coisas da arquitectura, da geometria e do espaço, deve ser um trabalho de desmetaforização. Um exercício de trazer de novo para os seus significados mais rasos uma série de nexos de sentido que andam calcificados em estereótipos e lugares-comuns, configurando um jargão informal, quando não mesmo disforme. Exemplo: a) as rectas devem regressar ao conceito de direcção e deixar de ser “linhas direitas”; b) uma unidade de habitação deve ser remetida para o lugar geométrico

---

semelhanças nos parece algo um tanto confuso e enredado. Porém de facto, este corpus da semelhança no séc. XVI, estava perfeitamente organizado. Tinha pelo menos, [quatro] noções perfeitamente definidas.

- A noção da conveniência, a convenientia, que significava o ajuste (por exemplo da alma e do corpo, e da série animal e vegetal).

- A noção de emulatio, que era o curiosíssimo paralelismo dos atributos em substâncias ou seres distintos, de tal forma que os atributos eram como o reflexo de uns e outros, numa ou noutra substância. (Assim Porta explicava que o rosto humano, com as sete partes que nele se distinguiam eram uma emulação do céu com os seus sete planetas).

- A noção de signatura, a assinatura que era entre as propriedades visíveis de um indivíduo, a imagem de uma propriedade invisível e oculta.

- E a seguir, por suposição, a noção de analogia, que era a identidade das relações entre duas ou mais substâncias distintas.

É certo que a metáfora, mercê de um processo mais intelectualizado, pode apresentar-se com outra sofisticação. Mas não restam dúvidas de está filiada no anteriormente citado, não atingindo a sublimação da imagem ou da alegoria.

30 Exemplo de metáforas que se “obscureceram”, as kenningar da poesia da Islândia, considera-as Jorge Luís Borges ([1936] 2001, p. 49) “uma das mais frias aberrações que as histórias literárias registam, menções enigmáticas: (...) o tecto da baleia [mar], a espada da boca [língua], dragão dos cadáveres [lança], trigo dos lobos [morto] ...”. Tradução do autor.

estela, e não para o conceito difuso “bloco”; c) a esquina não é uma “ponta”, é uma aresta, o canto não é uma “extremidade” é um vértice. É isto um aturado e cuidadoso recentramento sobre os signos. Consideremo-lo um acerto de linguagem. Não a veiculação de uma linguagem certa. Essa, a existir, é descoberta pessoal, e tem de ser aprendida não apenas a partir de uma técnica e de uma estética. Mas também de uma ética que não metaforize a qualquer preço, como das palavras se não faz qualquer uso.

Evidentemente, há metáforas luminosas – e operantes - que emergem das construções poéticas e filosóficas, as quais podem ser trazidas para refutação da fragilidade artística e moral do processo metaforizante<sup>31</sup>. Das que relevam do espaço e da arquitectura, o “palácio da memória” de Santo Agostinho, “todo o cais é uma saudade de pedra” de Fernando Pessoa, “o iceberg do id, do ego e do superego” na tópica freudiana, são metáforas respeitáveis<sup>32</sup>. Contudo, meia dúzia de boas actualizações de uma figura de má memória, não são suficientes para lhe dissipar a memória de uma má figura. E essa feição sombria que lhe vem de um jogo ardiloso de encobrimento e desvelamento dos propósitos, a um só tempo, e que é prerrogativa da metáfora, tem sido a tónica do discurso sobre as questões que envolvem o espaço no século XX, e

---

31 Grande conhecedor dos ardis da metáfora, era Bachelard, que na sua *Poética do Espaço* ([1958] 1993, p. 89-90) compôs, segundo uma abordagem fenomenológica, um extenso repositório de imagens poéticas de fenómenos espaciais, elevando-as acima das apropriações apressadas das metáforas funcionais: “(...) quando se pressente uma metáfora, é porque a imaginação está fora de questão(...). Uma metáfora não deveria ser mais do que um acidente da expressão e (...) é perigoso transformá-la em pensamento. A metáfora é uma falsa imagem, já que não tem a virtude direta de uma imagem produtora de expressão, formada no devaneio falado.”

32 Metáfora poderosa é a de João de Salisbúria que relaciona os edifícios da cidade e o corpo humano, documentada por Richard Sennet ([1994] 1997, p. 26-27) em «Carne y Piedra»: “João de Salisbúria (...) relacionou a configuração do corpo humano com a de uma cidade: considerava assim o palácio ou a catedral da cidade como a sua cabeça, o mercado central como o seu estômago, as casas como as suas mãos e o seu pés. Por isso, as pessoas deviam mover-se com lentidão numa catedral porque o cérebro é um órgão de reflexão, e com rapidez num mercado porque a digestão produz-se com um fogo que arde com celeridade no estômago.” Tradução do autor.

nestes cem anos de arquitectura depois de «Ornamento e Crime». Das trincheiras aos labirintos borgesianos<sup>33</sup>, da teoria das cordas à realidade virtual, do ciberespaço à globalização<sup>34</sup>, podemos estar certos de não vir a encontrar ornamento algum, tanto quanto de andar a frequentar espaços engendrados pelo mesmo espírito metafórico que instalou duches em Auschwitz. Depois de um duche em Auschwitz - metáfora para câmara de gás -, não é sem um arrepio que se ouve falar de estádios olímpicos que são ninhos de pássaros, de estádios de futebol pensados como estúdios de televisão, de museus que são como barcos ao vento, de pavilhões de feira que são como palácios venezianos, de casas de música que são como meteoritos. O princípio intelectual é o mesmo. Resta a dúvida se não será também o mesmo toque de mão humana.

Referências:

- ARISTÓTELES ([c.335 a.c.] 1990) Poética. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.  
BACHELARD, G. ([1958] 1993). A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes.  
BENJAMIN, W. (1992). Sobre arte, técnica, linguagem e política. Lisboa: Relógio d'Água.  
BORGES, J. L. ([1936] 2001). Historia de la eternidad. Madrid: Alianza Editorial.  
CERTEAU, M. ([1974] 1990). L'invention du quotidien: 1.arts de faire. Paris: Gallimard.  
DORFLES, G. ([1969] 1989). As Oscilações do gosto. Lisboa: Livros Horizonte.  
FOUCAULT, M. ([1964] 1975). Nietzsche, Freud e Marx. Porto: Edições Rés.  
LOOS, A. ([1908] 1972). Ornamento y delito y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili.

---

33 Escritor afamado entre os arquitectos, Jorge Luís Borges era um mago do discurso metafórico e construiu a sua obra em torno de duas ou três metáforas espaciais recorrentes, o que talvez explique aquela fama: os labirintos, os espelhos e as bibliotecas.

34 A globalização é a mais intrincada das construções metafóricas associada a uma forma geométrica, o globo. É a metáfora a exigir toda uma exploração explicativa que convoque geometria, geografia, geopolítica, economia, história e filosofia. Mas num reparo sumário, há a dizer que já a designação releva do metafórico para nomear a forma da Terra, que não é de todo um globo mas um geóide, por sinal, uma curiosa tautologia – a forma da Geo (Terra) é um geóide. Pelo que se a metáfora se quisesse radicalizar no seu falsário propósito, deveria começar por se corrigir no sentido de uma geodização.

- LOOS, A. ([1908] 2004). Ornamento e crime. Lisboa: Cotovia.
- MERLEAU-PONTY, M. ([1964] 1984). O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva.
- POE, E. A. ([1841] 1989). Os crimes da rua Morgue e outras histórias. Lisboa: Círculo de Leitores.
- MUSIL, R. ([1930] 1995). The man without qualities. London: Picador.
- PANOFSKY, E. ([1939] 1986) Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento. Lisboa: Estampa.
- STEINER, G. ([1978] 1990). Heidegger. Lisboa: Dom Quixote.
- VIRILIO, P. ([1990] 1993) A inércia polar. Lisboa: Dom Quixote.
- SENNETT, R. ([1994] 1997). Carne y piedra: el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental. Madrid: Alianza Editorial.