

# PALIMPSESTOS: SULCOS ECLÉTICOS EM CAMPO MODERNO

## PALIMPSESTOS: SULCOS ECLÉTICOS EM CAMPO MODERNO

Rogério de Castro Oliveira

Tradução português-inglês: Rogério de Castro Oliveira

Venero o ecletismo, mas espero ter os cabelos brancos para dedicar-me a ele de olhos fechados. Ao contrário, mantenho-os bem abertos ao que está em volta, meus olhos de míope por trás dos óculos – esses tristes óculos que me dão um ar doutoral ou de clergyman –, digo muitas bobagens.

Le Corbusier, *Viagem do oriente*, p. 15

Um ecletismo inquietante nos inclina cada dia a tolerâncias senis e desconsideramos a hora presente. Que monte de velharias ocupa a maior parte de nossa ação intelectual! E a ação prática, efetiva, esmorece, cambaleia, tendo quase o rosto nas costas, petrificada como a mulher de Lot, de tanto olhar para trás.

Le Corbusier, *Viagem do oriente*, p. 151

“A raposa sabe muitas coisas e o ouriço apenas uma, mas grande”. Este aforisma do poeta Antíloco de Paro (séc. VII A.C.)<sup>1</sup> tem sugerido incontáveis interpretações e paráfrases, conduzindo, no debate filosófico do século vinte, ao conhecido escrito de Isaiah Berlin sobre Tolstoi (1953). Nele, empreendendo magnífica análise de *Guerre e paz*, Berlin vê o escritor russo como uma raposa que pretende ser ouriço. É fácil, talvez demasiado simples, vermos na figura da raposa o paradigma do espírito eclético, sempre cambiante e indeciso diante do dilema de muitas escolhas possíveis, enquanto no ouriço teríamos o espírito universal que busca um único e necessário fundamento das ações humanas, enfrentando em contrapartida os constrangimentos do dogma. Esta versão, sem dúvida plausível, seria plenamente satisfatória como classificação de duas atitudes irredutivelmente opostas diante do mundo,<sup>2</sup> mas é problematizada pela percepção difusa de uma superposição não resolvida, como a das faces opostas de uma mesma moeda, unidas mas mutuamente intangíveis. Tolstoi age naturalmente como raposa mas se vê como ouriço, o que propõe um enigma.<sup>3</sup>

Mais uma vez nos deparamos com antigas questões já levantadas pelos retóricos e revividas por Robert Venturi (1966) quando opõe uma arquitetura que só pode ser “ou isto, ou aquilo” (*either-or*), a arquiteturas que podem ser “isto e aquilo” (*both-and*). Podemos dizer que no primeiro caso o arquiteto se identificaria com o ouriço; no segundo, com a raposa. Embora estes tipos possam encontrar em muitos correspondência direta, nem sempre, contudo, é assim.

Devemos a Colin Rowe (1984) a transposição dessa dualidade à figura emblemática de Le Corbusier, marcada pelo conflito – apontado por Berlin em Tolstoi – entre o

que ele era e o que ele acreditava ser. Para Rowe, Corbu também é uma raposa que se apresenta como ouriço; seu julgamento, porém, é mais rigoroso: nesse caso, o deslocamento se dá por um deliberado esforço de vestir, perante a opinião pública, um disfarce. A raposa reveste-se das cerdas do ouriço com o claro propósito de desviar a atenção de uma conduta cheia de truques para ostentar o papel mais austero que se exigiria de um profético reformador, tal como se mostra aos olhos de seus contemporâneos um certo Charles-Édouard Jeanneret, pintor, que se revela ao mundo como Le Corbusier, arquiteto. Esta identidade artística dividida entre a tela e a prancheta expõe mais uma faceta do jogo raposa/ouriço.<sup>4</sup> Embora não examine a questão deste ponto de vista, Rowe desvela outro reflexo desse complexo caleidoscópico: ele vê o Corbu arquiteto e o Corbu urbanista como partes da mesma coisa, extraíndo daí um dístico – “casa complexa - cidade simples” – que vai integrar os próprios fundamentos de sua apreciação crítica do movimento moderno, laboriosamente construída em *Collage city*, marco de uma nova apreciação da prática da arquitetura no século vinte.

Há Le Corbusier o arquiteto, com o que William Jordy chamou de ‘sua ágil e contundente inteligência’. Esta é a pessoa que elaboradamente concebe pretensas estruturas platônicas apenas para, logo depois, obscurecê-las com um pretense e igualmente elaborado detalhamento empírico, o Le Corbusier dos múltiplos desvios, das referências cerebrais e de complicados scherzi; e há então Le Corbusier o urbanista, impassível protagonista de estratégias completamente diferentes, o qual, em uma grande e pública escala, faz minimamente uso das artimanhas dialéticas e circunvoluções espaciais que, invariavelmente, considera adorno apropriado a uma situação mais privada. O mundo público é simples, o mundo privado é elaborado: e, se o mundo privado implica levar em consideração a contingência, a personalidade pública que se anunciava por muito tempo manteve um desprezo quase demasiado heróico por qualquer sinal de especificidade. (Rowe, 1984, p. 93)<sup>5</sup>

A digressão de Rowe pelos caminhos sugeridos por Isaiah Berlin é confessadamente um pretexto para introduzir, via Le Corbusier, o argumento mais abrangente de que a arquitetura moderna, ainda que dominada, em suas grandes linhas, pelo espírito universal dos “ouriços” que a inauguraram, comporta um outro aspecto, mais recôndido, mantido à margem da mitologia modernista, dos quais o mestre suíço serve, simultaneamente, de paradigma. Nesse panorama, as “raposas” percorrem trilhas

quase invisíveis, cuja origem pode ser traçada até onde se esconde outro espírito que habita (ou assombra) a nova arquitetura: o espírito eclético, abertamente desprezado no discurso mas persistentemente ativo no projeto modernista.

É ainda o jovem Charles-Édouard quem encarna, no seu diário da viagem ao oriente, esse paradoxo. Em uma primeira passagem expressa sua adesão às raposas (“venero o ecletismo”), mas ao mesmo tempo suspende temporariamente seus efeitos (“espero ter os cabelos brancos para dedicar-me a ele de olhos fechados”); porém, confirmando a intuição de Colin Rowe, mantém abertos seus olhos de raposa “ao que está em volta” mas os disfarça “por trás dos óculos – esses tristes óculos que me dão um ar doutoral ou de clergyman”, assumindo assim ares de ouriço, o que não o exime, contudo, de dizer “muitas bobagens”. É curioso, no entanto, como no mesmo diário de viagem em que faz o elogio do ecletismo manifeste também sua inquietação diante dessa atitude que “nos inclina cada dia a tolerâncias senis”, sem levar em consideração o presente: “Que monte de velharias ocupa a maior parte de nossa ação intelectual! E a ação prática, efetiva, esmorece, cambaleia, tendo quase o rosto nas costas, petrificada como a mulher de Lot, de tanto olhar para trás.” Umas tantas páginas separam a veneração da rejeição...<sup>6</sup>

Tudo isso nos leva, afinal, a que paragens? Não, evidentemente, a certezas teóricas sobre o impacto da crença modernista na produção arquitetônica da primeira metade do século vinte. Apenas chegamos a um incerto terreno, situado entre a crítica e a prática da arquitetura, onde podemos reconhecer os traços quase apagados daquilo que parecia ter sido banido definitivamente da produção arquitetônica “moderna” (seja lá que definição dela possamos dar): a sensibilidade eclética que nós, os modernos, herdamos do romantismo, encoberta pela pántina da tradição clássica. Não é à toa que no final dos anos cinquenta, no momento de máxima afirmação dos postulados modernistas, uma arquiteta “praticante” como Lina Bo Bardi, refletindo sobre sua profissão, conclua que “um dos problemas que, a nosso ver, mais claramente exprime o aspecto inquieto da arquitetura contemporânea, [...] quase como confluência de motivos peculiares a uma transição, é sem dúvida constituído pelas idéias e experiências românticas” (Bo Bardi, 1957, p. 35). Esta afirmação surpreende, considerando a época em que foi escrita e, mais ainda, partindo de uma arquiteta que se vê – e é reconhecida – como modernista, contrariando, contudo, a crença na racionalidade atemporal que orientaria a inevitável e definitiva instauração da “nova arquitetura”. Ao

contrário, na visão original de Lina a arquitetura moderna assume traços característicos de uma transição rumo a outra coisa, que não se sabe ainda bem o que é; o que sustenta, então, a busca do arquiteto é o anseio romântico por um futuro anunciado mas ainda não claramente entrevisto. O modernismo de Lina Bo Bardi não se orienta por prescrições, mas elege uma constante indagação como leitmotiv. Descartar certezas de ocasião para assimilar dúvidas implica movimentar-se em um campo de escolhas abertas às circunstâncias, à maneira do ecletismo inicialmente invocado por Le Corbusier em seu diário. O mérito de Lina, nesse caso, é explicitar algo que esteve sempre ali, ainda que inadvertido ou deliberadamente oculto.

...estamos ainda vivendo as conseqüências – talvez últimas – de tudo aquilo que caracteriza o romantismo, entendido sobretudo [...] como o anseio indeterminado, a insatisfação e, por isso mesmo, a polêmica contra todas as regras fixas e definitivas: início, neste sentido, da consciência historicista contemporânea. (Bo Bardi, loc. cit.)

O espírito de “polêmica contra todas as regras fixas e definitivas” que perdura no interior da prática arquitetônica, malgrado o discurso doutrinário que a reveste, se contrapõe insidiosamente contra o espírito prescritivo assumido por correntes hegemônicas do Movimento Moderno. A visão crítica de Lina Bo Bardi, surgida de uma reflexão sobre o ensino de Teoria da Arquitetura apresentada no concurso para a cátedra dessa disciplina na USP, não avança a ponto de permitir uma sistematização teórica, mas alude com fecunda intuição a uma “consciência historicista contemporânea” de fundo romântico e, por extensão, eclético. Esta percepção de um historicismo latente nos reclamos de ruptura modernista com a História parece antecipar a renovação do discurso teórico que se instala a partir do final dos anos sessenta em escritos tão variados como os de Aldo Rossi, Robert Venturi e, em particular, Colin Rowe. Este último, a partir de artigos que circulam discretamente (até mesmo informalmente) entre grupos de arquitetos que se dedicam à docência em universidades norte-americanas influentes, promoverá desde então uma “revolução copernicana” na maneira de pensar a arquitetura moderna como fenômeno artístico, ideológico e epistemológico, três faces de uma construção cujo amálgama é o reconhecimento da condição histórica de existência da arquitetura moderna (ou, como dirá mais adiante, das várias arquiteturas modernas que conviveram, com certa precariedade, na primeira metade do século vinte). Tal reconhecimento não implica, contudo, adesão às doutri-

nas historicistas herdadas do século dezenove, mas uma atitude “terapêutica” voltada para a clarificação das espirais de subentendidos que penetraram profundamente na massa de opiniões, prescrições e esperanças antecipadas em que se encapsulou a formação e o discurso dos arquitetos modernistas.

Felizmente, apesar de uma trajetória sacudida por muitos tropeços, a prática da arquitetura se manteve suficientemente desembaraçada para tentar, a seu modo, novos caminhos, ao menos no que diz respeito à produção daquilo que Rowe chamou de “casa modernista”, em contraposição ao ambiente muito mais restritivo em que se queria produzir a “cidade modernista”. Ou seja, se a oposição raposa-ouriço pode ser tomada como metáfora aplicável à conduta contraditória e, por isso mesmo, fecunda da figura exponencial de Le Corbusier, a mesma constatação pode ser transposta ao conjunto de realizações erráticamente rotuladas de arquitetura moderna, que constitui a produção dos também vagamente nomeados – ou auto-denominados – arquitetos modernistas. Tanto é assim que Alvar Aalto, monumento do movimento moderno, vai ser descrito em 1982 por Demetri Porphyrios, em seu livro *Sources of modern eclecticism*, como o primeiro arquiteto pós-moderno.<sup>7</sup> A data, por si só, já sugere o esforço do autor em demonstrar a superação do modernismo em uma noção de “pós-modernidade” que naquele momento interessava explorar. A abordagem, porém, permanece fiel à interpretação padrão da historiografia modernista: o ecletismo não é moderno, seus traços foram definitivamente eliminados pela produção da nova arquitetura que se erige, liberta dos grilhões do passado, sobre tabula rasa. Nesses termos, uma obra como a de Alvar Aalto, na qual Porphyrios discerne – com razão – vestígios de um espírito eclético que se julgava definitivamente esquecido, só pode ser vista como não-moderna, isto é, seguindo a tendência do momento, como pós-moderna.

A insuficiência da crítica pós-modernista, orientada mais para uma exploração jornalística dos fracassos de um certo modernismo (lembremos Pruitt-Igoe!) do que para uma rigorosa reflexão histórico-crítica, fica evidente na apressada versão de Porphyrios das estratégias compositivas compostas celebradas por Aalto. Embora não caiba aqui esta discussão, ela ilustra uma concepção de ecletismo moderno que nos coloca diante de uma questão eminentemente estilística: o modernismo é um estilo que se esgotou e é substituído por outro, o pós-modernismo. O primeiro é unitário e redutor, o segundo, múltiplo e eclético. Portanto, ou Aalto é moderno, ou é pós-moderno... Assim, a crença modernista, mesmo rejeitada, é aceita

sem hesitação, apenas prolongada por outra certeza fabricada – o modernismo está morto, viva o pós-modernismo. Certamente não foi este o caminho seguido por Colin Rowe. Longe de decretar o fim da arquitetura moderna, Rowe constrói no seu interior um novo arcabouço, introduzindo algo que faltava: o reconhecimento da dimensão epistemológica de sua produção, interligada ao desenvolvimento do pensamento ocidental desde o Iluminismo. Neste quadro, a acolhida dada a um espírito eclético de renovação e otimista confiança nas manifestações de uma razão humana que não mais se identifica com um único e imutável sistema, não pode ser isolada do surgimento de uma “nova arquitetura” igualmente portadora de promessas de redenção, ainda que esta queira inicialmente reivindicar apenas para si o papel de agente transformador. Esta curiosa associação entre uma modernidade aberta a múltiplas referências agora admitidas como possíveis e combináveis, e um apego unilateral a um destino messiânico inevitavelmente imposto (pelo *zeitgeist*, pelo espírito da civilização maquinista, etc.), para Rowe, não pode ser explicada, a não ser pela persistente recusa dos arquitetos modernistas de reconhecer o óbvio. Assim, sob a camada protetora do ouriço, que sabe apenas uma coisa, mas dela está absolutamente certo, ainda é possível discernir as artimanhas da raposa, abertamente desprezada mas amplamente utilizadas para garantir a continuidade da arquitetura como uma prática cuja natureza – como a de toda arte – é incerta e cambiante.

Collage city insiste na preservação da figura do arquiteto como artista e na superfluidade de sua investidura como reformador. De fato, a postura messiânica lhe teria valido apenas um progressivo descrédito que, ao final, leva a uma dissolução do caráter profissional da prática da arquitetura. Esta dissolução se evidencia no deslocamento da responsabilidade do artista frente à sua obra para atribuir ao arquiteto nada mais do que o papel de “antena” receptora do espírito da época. Se o arquiteto é apenas um meio (um *medium*), o papel de protagonista da produção arquitetônica deve ser atribuído a agentes externos, numa atitude que introduziu na arquitetura e, em particular, no planejamento urbano, de um lado, o cientificismo (“let science build the town”) e, de outro, o sociologismo (“let people build the town”). Em ambos os casos está presente o mesmo espírito reducionista que esvazia a profissão de sua especificidade, isto é, ignora a construção de um conhecimento arquitetônico que lhe é próprio.

Há em Rowe, portanto, o desejo terapêutico de reconduzir a prática da arquitetura aos caminhos do artista que

concebe e fabrica uma dispersão de objetos que encontram seu lugar na medida em que vão sendo incorporados à cidade, lugar onde se expõem e se organizam em conjuntos de elementos que colam uns aos outros de modo a constituir uma nova entidade sem, contudo, perder sua identidade. O resultado não é uma unidade em que as partes desaparecem no todo, como pretendia a prescrição modernista, mas uma coleção. Da mesma forma, o que é aplicável à escala da cidade também o é à da casa. A colagem, assim, implica antes uma estratégia de ação, uma técnica, do que uma opção figurativa, embora repercuta retroativamente sobre a configuração de objetos que se acomodam uns aos outros numa disposição mais ou menos precisa.

A idéia de cidade-museu do século dezenove serve de ponto de partida para a noção mais sofisticada de cidade-colagem. O museu tradicional abriga uma coleção ou, em suas versões mais complexas, é uma coleção de coleções. Nele, duas atividades mostram-se fundamentais: a do curador e a do arquivista. Podemos conjecturar que Colin Rowe vê o artista como enfeixando estas atividades na ordenação de sua obra, a elas acrescentando uma terceira: a do fabricante. Este perfil de múltiplas habilidades é retratado pela figura do *bricoleur*, isto é, do coletor/ produtor de objetos que se torna colecionador e, ocasionalmente, funda museus, associada à do engenheiro, que os planeja e constrói. Este último personagem foi propagado como modelo a ser seguido pelos arquitetos que aspiravam a uma precisão científica em sua apreensão do *zeitgeist*, mas o *bricoleur*, sua contrapartida, assumiu sempre o papel de um coringa cujos truques, freqüentemente empregados, eram dissimulados à sombra de seu oposto.

Foi Lévi-Strauss quem originalmente propôs o *bricoleur* como representante de uma postura epistemológica voltada para o uso daquilo que está à mão, de acordo com as circunstâncias.<sup>8</sup> Rowe utiliza o argumento como parte essencial da apresentação de sua cidade-colagem: a cidade da arquitetura moderna, paradoxalmente, seria fruto da engenharia, científica e higiênica. A confiança depositada nos prodígios da técnica, contudo, não se justificou. A leitura de *Collage city* descortina uma detalhada paisagem histórico-crítica onde se enquadra, com notável poder de convencimento, a complexa e indefinível trama de objetos, desejos e esperanças que, em seu conjunto, sustentaram a crença em uma arquitetura moderna que, uma vez nascida, permaneceria jovem para sempre, anulando passado e futuro em uma era dourada, habitada por uma humanidade para sempre redimida. A irracio-

nalidade dessa proposição demiúrgica não pode ser explicada ou sequer discutida, apenas constatada; Rowe a expõe com mordacidade em sua crítica. Seguindo a linha terapêutica a que se propõe, traz à luz conteúdos antes escondidos que, uma vez revelados, perdem seu fascínio ao se confrontarem com uma realidade em que o desejo de realizações entra em choque com a inadequação dos resultados.

Em *Collage city* emerge a consciência de que o engenheiro-ouriço, por mais instrumentado que esteja para a análise e o cálculo, não dispõe de ferramentas que antecipem e garantam a materialização de sua engenharia social em artefatos necessários. Embora Colin Rowe não rejeite o valor da análise, considera igualmente imprescindível a capacidade de ação do bricoleur-raposa para que se enfrente a tarefa de construir um mundo que se abre para possibilidades alternativas de concretização de nossos desígnios. O desígnio do arquiteto, traduzido em um “desenho” (design), não resulta da análise (embora dela se valha), mas da capacidade que lhe é própria de reunir elementos díspares em uma coleção que os ordene e permita sua utilização para uso humano. O bricoleur é, por assim dizer, o homem eclético em sua configuração mais primitiva (próximo dos coletores nas sociedades tribais, assinala Lévi-Strauss). O artista moderno, na sua forma mais acabada, seria então simultaneamente engenheiro e bricoleur, incorporando nessa categoria mais ampla um espírito eclético que não pode posto de lado a não ser por manifesta incompreensão. Assim, o ecletismo moderno não é uma derivação tardia ou uma oposição à arquitetura do Movimento Moderno, mas faz parte das bases em que se assentou, desde o início, a nova arquitetura das vanguardas modernistas. Sem essa disposição eclética, não apenas a cidade da arquitetura moderna seria um fracasso, mas a casa modernista, plausivelmente, logo se tornaria um projeto interrompido. A continuidade da arquitetura moderna, ultrapassando a autofágica e efêmera digressão “pós-modernista”, somente pode ser explicada pela adoção, pelos arquitetos, de uma atitude perante a modernidade que ignorou, embora não abertamente, as prescrições que exteriormente tolham sua prática.

A crítica de Colin Rowe, a partir da densa argumentação mostrada em *Collage city* e aqui apenas esboçada em seus aspectos epistemológicos mais gerais, não se limita, a partir daí, a constatações: conduz a um contexto propositivo que leva em conta a dualidade sobre a qual se constrói o conhecimento arquitetônico. Nestes termos, é lançado um apelo a uma “desilusão construtiva” fundada no reconhecimento de um paralelismo que recorre simul-



taneamente à ordem e à desordem, ao simples e ao complexo, à coexistência do permanente e do transitório, do público e do privado, da inovação e da tradição, e, até mesmo, dos gestos proféticos e dos retrospectivos. Essas “colagens” que se realizam no campo epistêmico repercutem sobre o desenho da cidade não como prescrição necessária, mas como abertura de possibilidades de ação do arquiteto, bricoleur e engenheiro, no prosseguimento de sua tarefa de, em alguma modesta medida, melhorar o mundo. Se do último ele retira uma capacidade de previsão que, embora limitada, permite traçar um certo rumo entre os opostos, do primeiro ele herda a capacidade de mediação e adaptação à incerteza inerente a tão acidentado percurso. A convivência do planejado e do casual define o modo de produção da cidade-colagem, incorporando tanto o normativo quanto o acidental em uma textura ou matriz preexistente.

É possível que, na apreciação do Movimento Moderno, a crítica de Colin Rowe ocupe um lugar duradouro. Collage city permanece um marco inaugural da reflexão histórico-crítica sobre os postulados da arquitetura moderna. A pretensão de edificar um mundo novo sobre tabula rasa manteve o saber arquitetônico paralisado pela adesão dogmática a um “milenarismo profissional” por si só contraditório, como se o demiurgo inspirado e criador assumisse simultaneamente o papel de funcionário ou agente do interesse público, na repartição ou na empresa. Esse curioso e auto-imposto obscurantismo deixou sua marca sobre a cidade, onde interesses políticos imediatos são facilmente confundidos com ritos de redenção e sagração. Apenas na produção descontínua dos artefatos que foram encontrando ou conquistando seu lugar na cidade existente, com sua configuração híbrida e desviante dos modelos da cidade modernista ideal, a prática profissional soube se manter, ao menos em parte, isenta. O fracasso da cidade modernista é então, em alguns casos exemplares, compensado por fragmentos de um urbanismo moderno que se insinua como recorte em um tecido que resulta de muitas operações ao longo do tempo, deslocando, encobrindo, ou mesmo substituindo superfícies de um território que vai sendo recoberto por camadas que se colam umas às outras, mas também umas sobre as outras. Não é portanto a tabula rasa que oferece ao Movimento Moderno os quadros de suas melhores realizações, mas justamente este terreno incerto que surge de inúmeras superposições e deslocamentos que vão sendo apagados por novas intervenções sem, contudo, desaparecer por completo do meio material que as sustenta. Assim, se quisermos levar a idéia de collage aplicada por Rowe à cidade real, tra-

dicional e moderna, devemos estender sua proposição no sentido de superar a colagem como recortes que se ajustam bidimensionalmente ao espaço da tela do artista, para adotarmos, então, a noção mais ampla da cidade como palimpsesto.

Mais do que um simples expediente de reaproveitamento de recursos escassos (trabalho do bricoleur), o emprego do palimpsesto envolve uma técnica e um propósito: o de encobrir velhas marcas sem, porém, eliminá-las por completo. A recuperação da escrita no pergaminho cuidadosamente raspado de modo a aceitar a superposição de outro texto é sempre possível, embora difícil e exigindo procedimentos específicos de acordo com a composição dos materiais utilizados, revelada pela análise (tarefa do engenheiro), mostrando uma profundidade histórica marcada por descontinuidades de uso portadoras, elas mesmas, de significado. À colagem de superfície acrescenta-se, assim, uma terceira dimensão, mais temporal do que espacial. Vista pelos olhos do artista, a arquitetura moderna reúne, portanto, duas técnicas afastadas no tempo mas que concorrem igualmente para a construção da trama da cidade e do território: a produção da colagem e do palimpsesto complementam-se no projeto de arquitetura, operação que as engloba no trabalho eclético do arquiteto.

## NOTAS

<sup>1</sup> Archilochus fragment 201. In: M. L. West (ed.). *Iambi et Elegi Graeci*. v. 1 (Oxford, 1971).

<sup>2</sup> "Pois existe uma grande cisão entre aqueles que, de um lado, tudo relacionam a uma única visão central, a um sistema mais ou meno coerente ou articulado, em cujos termos eles compreendem, pensam e sentem – um único, universal, princípio de organização em cujos termos apenas tudo o que eles são e dizem tem significado – e, de outro lado, aqueles que perseguem muitos fins, freqüentemente sem relação entre eles ou mesmo contraditórios, interligados, se é que o são, apenas por uma conexão de facto, por alguma causa psicológica ou fisiológica, sem qualquer relação com um princípio moral ou estético. Estes últimos levam vidas, executam ações e mantêm idéias antes centrífugas do que centrípetas; seu pensamento é disperso ou difuso, se move em muitos níveis, extrai a essência de uma ampla variedade de experiências e objetos tomando-os como são em si mesmos, sem, consciente ou inconscientemente, tentar encaixá-los em um ponto de vista interno e unitário – ou dele excluí-los – que a tudo abrange, imutável, às vezes auto-contraditório e incompleto, às vezes fanático. O primeiro tipo de personalidade intelectual e artística pertence aos ouriços, o segundo, às raposas..."

"For there exists a great chasm between those, on one side, who relate everything to a single central vision, one system, less or more coherent or articulate, in terms of which they understand, think and feel – a single, universal, organising principle in terms of which alone all that they are and say has significance – and, on the other side, those who pursue many ends, often unrelated and even contradictory, connected, if at all, only in some de facto way, for some psychological or physiological cause, related to no moral or aesthetic principle. These last lead lives, perform acts and entertain ideas that are centrifugal rather than centripetal; their thought is scattered or diffused, moving on many levels, seizing upon the essence of a vast variety of experiences and objects for what they are in themselves, without, consciously or unconsciously, seeking to fit them into, or exclude them from, any one unchanging, allembicing, sometimes self-contradictory and incomplete, at times fanatical, unitary inner vision. The first kind of intellectual and artistic personality belongs to the hedgehogs, the second to the foxes..." (Berlin, 1953, p. 436-437).

<sup>3</sup> "But when we come to Count Lev Nikolaevich Tolstoy, and ask this of him – ask whether he belongs to the first category or the second, whether he is a monist or a pluralist, whether his vision is of one or of many, whether he is of a single substance or compounded of heterogeneous elements – there is no clear or immediate answer. The question does not, somehow, seem wholly appropriate; it seems to breed more darkness than it dispels." (Ibidem, p. 437-438)

<sup>4</sup> É curioso o testemunho que nos dá Wogenscky, em *Le Corbusier's hands* (Cambridge, Mass.: MIT, 2006), da mágoa que Le Corbusier sentia por não ser valorizado como pintor, mas como arquiteto: "Ele via a si mesmo, em primeiro lugar, como pintor. Ele teria apreciado ser considerado melhor pintor do que arquiteto. Por toda sua vida ele carregou esta dualidade e este desapontamento no âmago de sua vida interior. Por toda sua vida ele se sentiu atormentado por isso. [p. 13] Ele era arquiteto quase apesar de si mesmo. Mas já que era, afinal, um arquiteto, ele queria ser um arquiteto total. [p. 40]"

He saw himself first as a painter. He would have liked to be considered a better painter than architect. All his life he carried that duality and that disappointment at the core of his inner life. All his life he sometimes felt saddened by this. [p. 13] He was an architect almost in spite of himself. But as he was, after all, an architect, he wanted to be a total architect. [p. 40]

<sup>5</sup> There is Le Corbusier the architect with what William Jordy has called 'his witty and collusive intelligence'. This is the person who sets up elaborately pretended platonic structures only to riddle them with an equally elaborate pretence of empirical detail, the Le Corbusier of multiple asides, cerebral references and complicated scherzi : and then there is Le Corbusier the urbanist, the deadpan protagonist of completely different strategies who, on a large and public scale, has the minimum of use for all the dialectical tricks and spatial involutions which, invariably, he considered the appropriate adornment of a more private situation. The public world is simple, the private world is elaborate: and, if the private world affects a concern for contingency, the would be public personality long maintained an almost too heroic disdain for any taint of the specific. (Rowe, 1984, p. 93)

<sup>6</sup> Cf. as citações em epígrafe (Le Corbusier, 2007, p. 15; p. 151). Sabemos que Le Corbusier, em sua maturidade, revisou o texto original antes de publicá-lo. É possível que a segunda citação tenha sido acrescentada posteriormente à redação do diário mas, mesmo assim, é significativa a permanência dos dois registros no texto final.

<sup>7</sup> Cf. Demetri Porphyrios, *Sources of modern eclecticism : studies on Alvar Aalto* (London: Academy Editions, 1982).

<sup>8</sup> "O 'bricoleur' dedica-se a execução de um grande número de tarefas diversas: mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina cada uma delas à disponibilidade de matéria prima e de instrumentos concebidos e buscados para os propósitos do projeto. Seu universo de instrumentos é fechado, e a regra do seu jogo é sempre fazer as coisas com 'o que estiver à mão', isto é, com um conjunto de ferramentas e materiais que é sempre finito e também heterogêneo, porque o que ele contém não guarda relação com o projeto em execução, ou, de fato, com nenhum projeto em particular, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que teve de renovar ou enriquecer o estoque ou de mantê-lo com o que sobrou de prévias construções ou destruições."

"The 'bricoleur' is adept at performing a large number of diverse tasks: but, unlike the engineer, he does not subordinate each of them to the availability of raw materials and tools conceived and procured for the purpose of the project. His universe of instruments is closed and the rules of his game are always to make do with 'whatever is at hand', that is to say with a set of tools and materials which is always finite and is also heterogeneous because what it contains bears no relation to the current project, or indeed to any particular project, but is the contingent result of all the occasions there have been to renew or enrich the stock or to maintain it with the remains of previous constructions or destructions." Lévi-Strauss, 1966, p. 17).

## REFERÊNCIAS

- BERLIN, Isaiah. The hedgehog and the fox : an essay on Tolstoy's view of history. London: Weidenfeld and Nicolson, 1953.
- BO BARDI, Lina. Contribuição propedêutica do ensino da teoria da arquitetura. Tese apresentada ao Concurso da Cadeira de Teoria da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002. Edição fac-simile do original de 1957.
- LE CORBUSIER. Viagem do oriente. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. The savage mind. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- ROWE, Colin, KOETTER, Fred. Collage city. Cambridge (Mass.): MIT, 1984.
- VENTURI, Robert. Complexity and contradiction in architecture. New York: MoMA, 1966.

## REFERENCES

- BERLIN, Isaiah. The hedgehog and the fox : an essay on Tolstoy's view of history. London: Weidenfeld and Nicolson, 1953.
- BO BARDI, Lina. Contribuição propedêutica do ensino da teoria da arquitetura. Tese apresentada ao Concurso da Cadeira de Teoria da Arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 2002. Edição fac-simile do original de 1957.
- LE CORBUSIER. Viagem do oriente. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. The savage mind. Chicago: University of Chicago Press, 1966.
- ROWE, Colin, KOETTER, Fred. Collage city. Cambridge (Mass.): MIT, 1984.
- VENTURI, Robert. Complexity and contradiction in architecture. New York: MoMA, 1966.