

Fernanda Goulart

Professora Assistente do Departamento de
Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG e dou-
toranda em Arquitetura e Urbanismo pela UFMG.
nandagg@uol.com.br

Pilar Chias Navarro

Professora Catedrática e Diretora da Escuela de
Arquitectura da Universidad de Alcalá, Espanha.
pilar.chias@uah.es

Seis ficções sobre ornamento, cotidiano e outras belezas

RESUMO

Estes ensaios formam parte da pesquisa de doutorado *Urbano Ornamento: um inventário de grades ornamentais (e outras belezas)* e versam (tanto quanto devaneiam) sobre a prática ornamental em várias de suas interfaces poéticas e críticas. Partem da obra de alguns artistas que tematizam o ornamento e/ou a arquitetura, bem como de outras narrativas urbanas, para refletir sobre a presença do ornamento na paisagem cotidiana e na história.

ABSTRACT

These essays are part of the doctoral research *Urban Ornament: an inventory of ornamental railings (and other beauties)* and discuss (as much as fantasize) about ornamental practice in several of his poetic and critical interfaces. From the work of some artists thematize the ornament and/or architecture, as well as other urban narratives, the text reflects about the presence of ornament in everyday landscape and history.

Um lugar para (e de onde) olhar.

As grades são bens da arquitetura, compartilham de sua escala, cercando-a, envolvendo-a, delimitando-a. No dicionário, gradear é fechar, mas também é ornar com grades. Proteger o homem – o corpo que se projeta para fora ou o que deve ser contido em relação ao dentro – graciosamente. As grades ornamentadas conferem graça discreta aos caminhos, e acrescentaram uma camada transparente à história do ornamento na Arquitetura: envolvem deixando ver, criam uma camada gráfica que vibra em linhas de ferro, cuja expressividade vai além do que sua aparente rijeza e severidade material permitiriam. As grades podem ser um selo possível, a atestar permanência, até então.

De certo modo datada (e confortável em seu passado), a chamada “arquitetura de ferro” está intimamente ligada às grades ornamentais. Para contextualizar ambas, é preciso falar do desaparecimento progressivo da artesanaria e da consequente multiplicação de edifícios e objetos em ferro fundido, que, no entanto, não facilmente abandonarão a prática ornamental, ainda que através da seriação. Labor, técnica e matéria, de todo modo, estiveram em transformação e em comunhão com o espírito da cidade moderna. É preciso lembrar também das mudanças nas relações com os objetos, as mãos e os desejos: do artesão, do operário, do consumidor. São ricas as conotações simbólicas – e políticas, como acrescentariam John Ruskin ou Adolf Loos – desta fronteira, que posta em diálogo e contato ferro, artesanaria, ornamento, progresso, industrialização e, nos dias atuais, reciclagem, ruína e violência. Ferro que é *pedra de toque* do progresso; grade ornamental que é ferro domesticado pelas mãos;

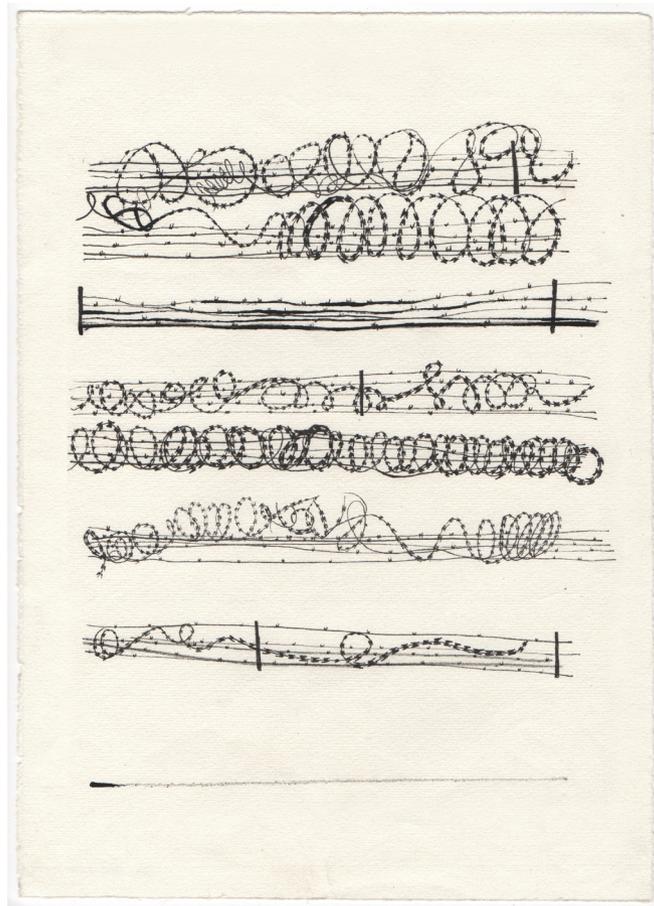
matéria que se transforma ou se rarefaz, novidade nenhuma em tempos de alumínio e plástico; produto que ganha outros circuitos de existência, outras configurações – para o lado de dentro das casas, escondidas pelos muros que há muito substituíram os portõezinhos – envolvidas por novas versões de arames cortantes e encaracolados.

Réquiem, uma série de desenhos musicados de Sara Lambranco, lança lúcida e ruidosa mirada para estas e outras linhas urbanas que, voluptuosas ou mais sóbrias, por um tempo se ocuparam em ornamentar (como um disfarce educado, um pedido de licença?) sua evidente função. A obra (que também é uma performance) é composta por desenhos (tão reais quanto imaginados) de grades mais e menos ornamentadas – complexidade formal que foi gradualmente cedendo espaço a barras verticalizadas e lanças em ferro fundido – e cercas de arame farpado, em suas versões mais tradicionais e as mais atuais – os galvanizados de enrolamento orgânico, desordenado, zangado.

Em comum todas têm um *grid*, pauta imaginária pontuada desregradamente por flores, volutas, fios enrolados, asteriscos, nós, interrupções, acúmulos, desordenações, ruídos, que são notas. Forma que se dá a executar e a escutar, e se oferta à transformação (realizada por um grupo de músicos, convidados pela artista) em música atonal (ou de dramática tonalidade), bastante distante da melodia ornamental que, de maneira tímida e (alguns diriam) eufemística, emana das grades ornamentais.

Como não lembrar da (hoje já indissolúvel) associação entre ornamento e crime promovida por Adolf Loos? Pioneiro por antecipar-se ao descarte do ornamento (emblema de tantas outras frivolidades cultivadas pela classe burguesa *decimo-*

nónica), promovido pelos modernistas na arquitetura e no design, Loos ainda não nos deixou esquecer de sua hipótese principal, a de que a industrialização teria anulado definitivamente a possibilidade de remuneração justa de um trabalho ornamental genuíno, o que daria origem a uma “escravatura do ornamento”(LOOS, 2004, p.225), em suas palavras. Para além deste argumento, vale lembrar aquele que o origina e impulsiona: a diferença evidente entre o homem primitivo que tatua-se e canibaliza e o homem moderno que, se os fizesse, seria um criminoso, um degenerado. Ornamento como “praga” que atrasa o desenvolvimento cultural de um povo, “desperdício de mão de obra”, “desperdício de saúde” (LOOS, 2004, p. 229). Crença na retidão e na economia estética das formas geométricas simples, dos produtos da indústria, da arquitetura e da cidade – o decoro urbano obedece a leis distintas do doméstico, para Loos –, no homem discreto e inteligente, que é “capaz de satisfazer as suas necessidades com gastos muito menores”, e que se satisfaz com legumes “cozinhados em água e salpicados com um pouco de manteiga”, em contraposição aos que só comem se cozidos por horas, “cobertos de mel e nozes” (LOOS, 2004, p.228).



“Em breve, as ruas das cidades brilharão como muros brancos!” (LOOS, 2004, p. 225) – vociferava Loos. Deleito-me em pensar que o século XIX poderia ter tentado tornar menos inóspitas as cidades em crescimento, com a prática ornamental e eclética em ferro fundido, o que também John Ruskin rejeitou com veemência, já que, para ele, onde o repouso estava proibido também não estava permitido o ornamento. De fato o século XX viria a transformar a natureza do olhar, atestando a incapacidade de se contemplar estes detalhes em função da grande quantidade de estímulos próprios às metrópoles. E em busca de outros novos, o “doloroso e glorioso ornato da civilização”, nas palavras de Walter Benjamin (1989, p.87) e Paul Valéry:

Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... - todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado (VALÉRY apud BENJAMIN, 1994, p.206)

Réquiem. Sara Lambranhó. 2011,2013, desenho, instalação, performance e vídeo.
Fonte: arquivo da artista.

Sim, foi (não apenas em, mas) para um outro tempo que estas superfícies rendadas foram tecidas. Um tempo em que se acreditava que valia a pena lembrar e guardar coisas, mesmo que ocupassem o peso e o volume das águas-furtadas. E permanece hoje apressado o modo como pensamos em dispor os materiais, os pisos que imitam cascalhos e granitos, a lógica dos materiais e dos azulejos 10x10, instalados em grupos de dezesseis. E o que pensar dos atuais muros de vidro, transparências que hoje estão na moda, criando novas e geladas ilusões de passagem? São outros os ornamentos e outras as geometrias, apontando para novas lógicas tanto da arquitetura vernacular quanto daquela que é fruto da sede engenheira e da especulação imobiliária.

No entanto, parece que ainda estamos muitíssimo interessados em ornamentar nossos corpos, nossos objetos, nossas casas. Nossas cidades, no entanto, estão vestidas com armaduras. Os dispositivos de segurança transformaram nossas cascas domésticas em presídios particulares, para nos protegermos do que aprendemos a chamar de violência urbana.

Em sua lógica primordialmente modular, replicadora, recobridora, hipnótica, as superfícies ornamentadas se dividem entre o desejo de ser fundo e o de ser forma, e talvez por esse motivo desejem também ser música. Estranhamente remetem à dura lembrança trazida pelo título da obra de Sara Lambranco, indagando-nos sobre a natureza do descanso que merecem as cidades.



Casa-Patchwork.
Fotografia de Lorena Galery, 2011.

Olhar para as grades ornamentadas que ainda estão por Belo Horizonte me dá saudade de algo que não vivi. Junto com ela um desejo (romântico e utópico) de frear o tempo, para que a cidade tenha oportunidade de se renovar com um pouco mais de imaginação.

Patchwork

São casinhas de retalho, aquelas. Juntas poderiam formar uma colcha colorida, trabalhada e enredada nas tramas da cidade. Colcha abstrata, *patchwork* que só existiria em uma ou outra imaginação. Ou entre elas mesmas, numa conversa muda que suas superfícies ornamentadas porventura promovessem, rendadas, bordadas, costuradas, improvisadas. Por muito tempo a minha curiosidade quis entrar dentro de cada uma que vi, verificar se ela correspondia ao cuidado do fora, descobrir quem eram aquelas pessoas que escolheram fazê-las assim, tão femininas aos nossos olhos. Passou o tempo e eu me contentei em recebê-las enquanto superfície apenas, deixar que acontecessem como peças de um museu imaginário. Até porque seus habitantes, ou muitos deles, provavelmente já não seriam os mesmos, e eu não queria despertar qualquer indiferença àquilo que em mim era pura pertença. Faz sentido tentar salvar uma beleza quase invisível da desapareição?

Tornada invisível menos pela poesia do que pela anestesia, há outro tipo de saturação (imensurável, mas nada imperceptível) na cidade, que remete a uma espécie de indolência, onde não se vê nada em meio ao excesso, em meio à estetização funcionalizante da publicidade, tão anunciada por Benjamin, sob o signo da mercadoria. Será que o ornamento pode ser ainda catalisador de outros olhares e outras percepções na cidade?

Talvez não precisemos ir a Veneza para aprender com Ruskin a dar atenção à alma das ruas, das casas, aos pequenos detalhes e a olhar para alguns fazeres ornamentais “como focos privilegiados de resistência ao desencantamento do mundo” (PAIM, 2000, p. 36) Se o monumento é a exceção, a casa é a “nota normal da vida cotidiana do cidadão, é como uma lápide epigráfica da sua ascendência e da sua história” (SEVERO apud PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004, p.124) Como expressa Mariano Filho, sobre um casarão colonial no Rio de Janeiro: “Tudo nele é verdade. Tudo tem a sua razão de ser, a sua lógica, o seu sentido” (FILHO apud PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004,

p.124). E ainda Lúcio Costa, rendido a uma certa verdade marginal: “Vendo aquelas casas, aquelas igrejas, de surpresa em surpresa, a gente como que se encontra, fica contente, feliz, e se lembra de coisas esquecidas, de coisas que a gente nunca soube, mas que estavam dentro de nós, não sei.” (COSTA apud PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004, p.125) Parece que essas “permanências subterrâneas”, nas palavras de Huchet (2004a), que não podem ser negadas, ou ao menos esquecidas pelas vanguardas, são uma espécie de fantasma, um assombro perene. Se falarmos de arquitetura espontânea, então, talvez não encontraremos pedra sobre pedra. Mas o que restou da batalha contra o ornamento? Que sentido sobrevive a esse conflito já tão historicizado? Talvez seja uma batalha tão anacrônica aos nossos olhos quanto a insistência dessas casinhas em colorir a paisagem da metrópole.

Há um artigo de Andreas Huyssen (1996), cujo título é *A cultura de massa enquanto mulher*, em que ele sublinha as inscrições de gênero no que tange à relação dialética entre vanguarda e indústria cultural. Seu pretexto é Madame Bovary, personagem de Flaubert aficionada pela literatura inferior, com suas doses desequilibradas de subjetividade, emoção e passividade. O escritor, por sua vez, é o homem, criador de literatura genuína, objetiva, irônica, controlada em suas formas estéticas. Mas Flaubert confessou pessoalmente que ele e Bovary eram a mesma pessoa. Por associações semelhantes está pautada a relação entre a vanguarda (o masculino) e a cultura de massas (o feminino). Amparado em argumentos como os de uma alta cultura misógina que coloca as mulheres numa posição inferior (no máximo como fonte de inspiração), Huyssen irá afirmar que o feminino, o inconsciente, a sexualidade, a fragilidade, ameaçam:

as massas são a esfinge que devora através da mercantilização e do tipo errado de sucesso. Não só ele, mas também a diversão e o prazer.

Foi feito com prazer? Podemos fazer ecoar a voz de Ruskin aqui? Ainda que sejam argumentos bastante distintos (apesar de que ambos terminam por abordar a crítica à exploração do trabalho), deixemos o binômio racionalidade / intuição alimentar conceitos e palavras de ordem modernas – autenticidade, autoridade, autoria, auto-referenciação, consciência, ideal – para talvez verificar como podem permanecer intactos os sistemas significantes da vida cotidiana. Eis “um todo que é “selva oscura” e que escapa ao controle, refrata comparações, a raiz do sublime” (PINHEIRO & D’AGOSTINO, 2004, p.122) em oposição à autoridade incontestável da modernidade em redesenhar o cenário da vida (HUCHET, 2004a, p.74).

Convido Huyssen a concluir, ainda que temporariamente:

O homem, afinal, pode facilmente negar sua própria subjetividade para o benefício de uma meta estética maior, já que a existência desta está garantida no nível experiencial do cotidiano. Assim, Christa Wolf conclui, com alguma hesitação, mas sem perder o vigor: ‘A estética, como a filosofia e a ciência, é criada não tanto para nos possibilitar a aproximação com a realidade, mas com o objetivo de nos desviar, de nos proteger dela.’ (HUYSSSEN, 1996, p. 44)

Pele, carne e ossos

Conheci o trabalho de Victoria Reynold na internet, inusitadamente em um blog sobre decoração. Não era aquele, *Down the Primrose Path* (2003), mas outro, *Fat Mouth* (2008), de estranheza semelhante: avessos orgânicos feitos de pele, tecidos, mucosas que estão envoltas, camufladas, ampliadas por molduras ornamentadas, de maior ou menor complexidade. Os interiores do corpo estão simultaneamente em conformidade e em contraste com o ornamento, contraste que se faz entre o belo e o repugnante, conformidade que se constrói (à primeira vista) formalmente pelo excesso. Conformidade e contraste que trocam de papéis: em Adolf Loos ornamento é crime. Aqui *Fat Mouth* é alegoria bem vinda.



O espaço não é interno nem externo, não podemos situar homem e espaço lado a lado – afirmou Norberg-Schulz (1975), na esteira de Heidegger. Arrisquemos modificar ligeiramente a afirmativa, o que gerará um sentido semelhante, mas ampliado. O espaço arquitetônico não é interno nem externo, não podemos situar homem e arquitetura lado a lado. Sem ela, ele está nu. Sem ele, ela também está. Como objetos ou metáforas, corpo, pele, carne e ossos são potentes em proclamar teórica e criticamente as intrincadas relações entre revestimento, estrutura e experiência em arquitetura. O ornamento, sabemos, é chave mestra aqui, e estará quase sempre nos convidando a adentrar em portas históricas. Aceitemos o convite.

Alberti se refere à ausência do ornamento como uma nudez, uma nudez não permitida. “A obra deve ser construída desnuda, e vestida mais tarde; deixe que o ornamento venha por último.” (ALBERTI apud LOEWEN & D’AGOSTINO, 2004, p. 74) Aqui ainda não há a simbologia da vestimenta, explorada por Gottfried Semper; tampouco as deliciosas crônicas sobre moda e revestimento de Loos; nem ainda a metáfora de Louis Sullivan – edifícios agradáveis e bem formatados em sua nudez (FRAMPTON, 1997). Em todos podemos pensar que o revestimento é veste que adere, derme em vez de epiderme, não roupa que cobre o corpo, mas carne que cobre o

Fat Mouth. Victoria Reynolds.
16 x 16 Inches, Oil on panel Sold. 2008,
Fonte: http://www.richardhellergallery.com/dynamic/artwork_display.asp?ArtworkID=1233.

esqueleto. Carne que se acrescenta ao corpo arquitetônico, sendo ao mesmo tempo constitutivo e adjunto desse corpo, ou seja, parte integrante. De fato a diferença entre o aderente e o inerente aqui se expõe. Para Alberti: a beleza é uma propriedade inerente (inata, própria), enquanto o ornamento, apesar de bem vindo, é aderente.

Vale sublinhar o inextricável carnívoro. Pensar sob um paradigma etimológico, como quis certa vez Vilém Flusser, que foi em busca de uma diversidade de palavras para mostrar inusitadas relações entre “forma” e “matéria”, matéria não só amorfa como inexistente, sem algo que lhe informe a sua forma, que virá do mundo das ideias. São elas que dão forma (informam) a geleia amorfa dos fenômenos, o mundo material. Qual será aqui a verdade dos materiais, na acepção de Loos? Não é ele quem responde, mas o próprio Flusser, deslocando-nos ao afirmar que a farsa neste caso advém da matéria e não daquilo que lhe doa forma, como poderíamos ser levados pelo arquiteto a acreditar.

O mundo material (*Materielle Welt*) é aquilo que garante as formas com estofo, é o recheio (*Füllsel*) das formas. Essa imagem é muito mais esclarecedora do que a da madeira entalhada que gera formas, porque mostra que o mundo ‘do estofo’ (*Stoffliche Welt*) só se realiza ao se tornar o preenchimento de algo. A palavra francesa que corresponde a ‘recheio’ (*Füllsel*) é *farce*, o que torna possível a afirmação de que, teoricamente, todo material (*Materielle*) e todo estofo (*Stoffliche*) do mundo não deixam de ser uma farsa. (FLUSSER, 2007, p.24)

Peço licença para mais uma necessária citação, complementar:

(...) tampouco a Forma remete ao domínio da estética epidérmica, à pele embelezadora, à máscara que disfarça. Remete, a nosso ver, a um princípio muito menos da ordem da maquiagem do que do cosmético, concebido a partir de sua raiz grega, *cosmos*.” (...). O resgate da Forma como instância autônoma não ambiciona retirar do par um de seus componentes, ou reequilibrar seu peso, mas ressaltar como, uma vez desvinculada da camisola de força funcionalista, a Forma reencontra-se como faculdade analítica plena.” (HUCHET, 2004a, p.76)

São inerências. De um exterior e um interior inextricáveis, ao menos em Reynold. Na arquitetura, formas que não são apenas contemplação ou anestesia, mas forma-força, forma-experiência. É tão difícil pensar algo que negue a superfície para dar lugar ao volume quanto outro que de tão superficial seja atectônico. Tomemos emprestado de Semper o simbolismo

de uma espacialidade tátil, corpórea. A roupa que protege o corpo, a parede que protege o lar. A começar pela carne e a pele, ser homem é habitar. Por isso nem arquitetura sem homem, nem homem sem arquitetura. Poderíamos falar de uma força orgânica originária, de que trata Giorgio de Chirico, a qual, se esvaziada, torna a cultura “um objeto encolhido que caberia na mão.” (HUCHET, 2004a, p.67) Ou também ousadamente concluir com Loewen & D’Agostino, que o “edifício-essencial” ou a “ideia-edifício” (na terminologia de Rykwert) podem ser apenas pensados: “Sem o ornamento, nenhum edifício poderia ser usado, habitado ou até mesmo visto” (LOEWEN & D’AGOSTINO, 2004, p.76).

Ver-se e ver através

Há espaços que estão em relação com todos os outros espaços, como quer Foucault, e eles podem apresentar-se sob a forma de utopias ou heterotopias. Ambos estão a suspender, neutralizar ou inverter “o conjunto de relações que se encontram por eles designadas, refletidas ou pensadas.” (FOUCAULT, 2006, p.414) Ou seja, ligam-se ao mesmo tempo que contradizem os próprios espaços.

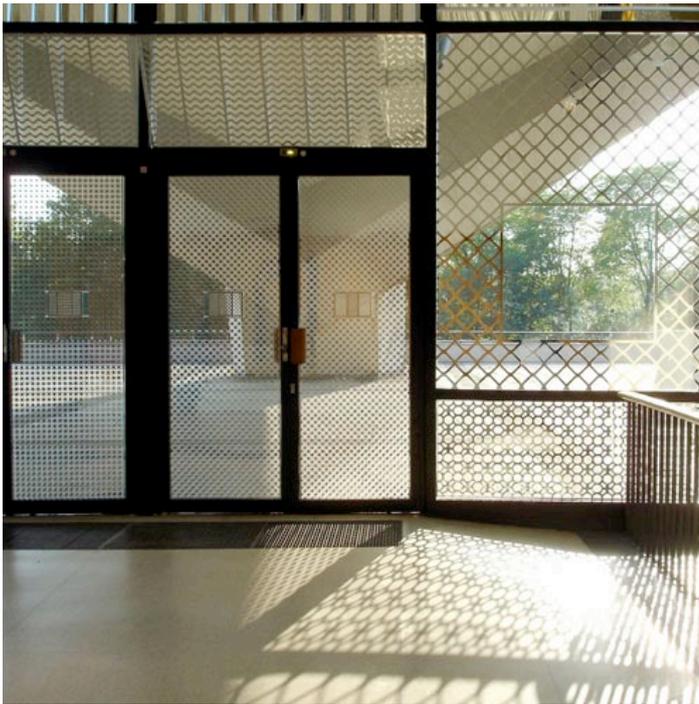
As utopias são conhecidas nossas, “posicionamentos sem lugar real” (FOUCAULT, 2006, p.414), enquanto as heterotopias são menos evidentes, apesar de mais palpáveis: são como utopias realizadas. Nelas os “posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados, invertidos, [são] espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efe-

tivamente localizáveis” (FOUCAULT, 2006, p.415). Heterotopologia para Foucault: práticas descritivas e de leitura de lugares outros, “contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (FOUCAULT, 2006, p.416). A função das heterotopias, para Foucault, é criar um espaço que denuncia o nosso ou como ilusório ou como desorganizado, confuso. São heterotopias, entre outras: o jardim, o cemitério, as bibliotecas, os museus, a festa, os bordéis, os manicômios, o navio, o espelho. Creio que podemos pensar na arte como heterotopia.

Muito se discute e muito sabemos sobre as relações entre a arte e a arquitetura. De maneira sintética e breve podemos citar algumas delas: a ideia antiga de integração entre as artes, sob a égide da mãe arquitetura; seu caráter plástico e escultórico, à exemplo da arte; as experimentações com o espaço-obra (que não deixa de ser arquitetônico) e o corpo, do homem e da arquitetura; as derivas e as deambulações pela cidade que nem sempre necessitam do intermédio da arte para serem vividas esteticamente; a face crítica da arquitetura que se materializa em projetos, discursos, instalações, e neles se sacia. Essas relações não tratam apenas (o que não é pouco nem tampouco de simples entendimento) de representar – como o fazem os dois campos, isoladamente, aliás – mas também de apresentar, poética e politicamente uma questão, vibrátil e tatilmente uma experiência.

A poética de Lucia Koch é capaz de promover vários destes encontros, de natureza plástica e relacional. *Casa de Espelhos*, instalação realizada em 2009 na Caixa Cultural em São Paulo, é uma de suas heterotopias. São chapas de acrílico espelhadas cortadas a lazer na forma de diversos padrões, em sua maioria retirados de modelos de

modernos cobogós. Ali a artista de fato concretiza um espaço ao mesmo tempo real e não, que nos desloca e nos remete para um mundo outro que permanece sendo o nosso: fragmentado, difuso, mas dentro do qual devemos aprender a nos mover – porque não dizer poeticamente – a juntar nossos cacos. Pois o espelho é um forte tradutor tanto da utopia quanto da heterotopia, para Foucault. Provocador de uma experiência mista, ele nos permite olhar firmemente para onde estamos ausentes (utopia), mas onde ainda assim podemos existir (heterotopia). Ou seja, o espelho é a concretização de algo inexistente (o nosso duplo) que existe (a nossa imagem), mas que de fato não somos nós. Assim também pode operar a arte, configurando-se como crítica ao mesmo tempo lúcida e ficcionalizante à arquitetura. Arte que termina por ser também arquitetura. Arte e arquitetura heterotópicas.



Casa de Espelhos. Lucia Koch, 2009. Chapas de acrílico espelhadas cortadas a laser em padrões. Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/24775212>

Assim como outras obras da artista, *Casa de Espelhos* materializa a efemeridade – dos reflexos que a todo tempo cria, vinculados ao movimento de quem da obra se aproxima e se distancia, e à luz, também em constante ir-resolução – operação heterotópica. Materializa a efemeridade e possibilita lançar – mais ainda quando o olhar está predisposto afetivamente a imaginá-lo – miradas sobre o ornamento que a camada crítica da arquitetura torna opacas.

É bela esta casa de Lucia Koch. Bela e toda ornamentada. Ao mesmo tempo que é opaca e volumétrica, é transparente e superficial. Nada desconfortável para uma heterotopia, fazer conviver extremos, como o ornamento: opaca porque esconde; transparente porque revela outras imagens, que são mais da alma que da pele; volumétrica porque possui corpo próprio e cria outros, virtuais; superficial porque se aparenta como puro reflexo. Superfícies de planicidade ambígua e descentrada, de certo modo cegas e fantasmagóricas, capazes de criar narrativas e representações delirantes de dentro e foras, retratos efêmeros, virtualizados, espelhados, reais.

A trepadeira insistente

Nomeei assim a história que contou-me Ivone, em uma conversa sobre sua casa, construída nas primeiras décadas do século 20, em Santa Tereza. Reparei – ao sair da cozinha e entrar no quintal – que havia uma trepadeira se esparramando sobre a estrutura de um toldo – do lado esquerdo da porta da cozinha – cuja lona, deteriorada pelo tempo, existia apenas parcialmente. Perguntei sobre a útil e casual ocorrência, uma trepadeira florida preenchendo o espaço que faltava, criando uma sombra natural, um caramanchão improvisado, em meio ao concreto das paredes e do chão da área de serviço. Não havia nenhuma terra ali, apenas do outro lado da porta da cozinha, num estreito jardim entre a parede e o chão, cercado por uma mureta de cimento. Como esta trepadeira crescera ali, e de modo tão vigoroso, sem uma base de terra que lhe nutrisse?

Ivone apontou-me o lugar por onde escorria o robusto tronco retorcido da trepadeira: uma calha de chuva, descolada da parede pela força da planta que pedia passagem. Mostrou-me que ela nascera no chão de cimento, e até pouco tempo preenchera discretamente o espaço entre a parede e a calha, até que não se conteve, não coube atrás. E saiu atropelando tudo, alumínio, camadas de tinta, cimento, para que pudesse nutrir seus galhos frondosos que escorriam pelo falso caramanchão. Foi quando me contou de sua mãe, já falecida, que como ela gostava de rosas. Contou-me também que a trepadeira era de outros tempos e de outro lado do quintal, e preenchia um caramanchão de verdade que sombreava a entrada do antigo barracão dos fundos, demolido para dar espaço ao novo espaço *gourmet*. Situava-se há mais ou menos uns doze metros do toldo atual, distância que o estreito jardim hoje contornado pela mureta de concreto preenchia, interrompido pela porta que dava passagem da cozinha ao quintal. Disse que foram várias as tentativas de acabar com ela, após terem desmanchado o barracão. A planta insistia em crescer junto com as roseiras, até resolver cumprir seu destino longe dos olhos delas; saindo pela primeira fresta de luz, o intervalo entre a parede e o chão, provavelmente fruto da constante umidade vinda da calha; por fim incrustando-se na parede, subindo escondida, até poder vislumbrar o céu, onde encontrou o toldo. Fiquei imaginando se há tempos a velha trepadeira não deveria almejar um novo caramanchão.

Será que posso dizer que o passado é alicerce, e a memória ornamento?

Um Jardim para Loos

Você sabe o ponto em sua vida quando você percebe que a casa que você cresceu realmente não é a sua casa mais? De repente, mesmo que você tenha ainda um lugar onde colocar suas coisas, essa ideia de casa se foi. Você vai ver que quando você sair, (...). Você nunca poderá voltar. É como se você sentisse saudades de um lugar que não existe. (...) até que você crie uma nova ideia de casa para si mesmo, você sabe, para as crianças, para a família que você formará, (...) Talvez seja o que toda a família realmente é. Um grupo de pessoas que sentem falta do mesmo lugar imaginário ¹.

Garden State – traduzido para o Brasil como *Hora de Voltar* – é um filme norte-americano quase banal, sem muitos atrativos. É a história de Andrew, um jovem ator viciado em antidepressivos que perde a mãe, e por isso volta à sua cidade natal, em New Jersey (também conhecido como *Garden State*), e ali redescobre o sentido da amizade. Se buscarmos sua tradução no dicionário, transformamos a expressão que dá título ao filme em imagens, ainda que fugazes, prazerosas de se imaginar: como seria um estado-jardim, uma situação-jardim, um país-jardim, uma condição-jardim, uma agitação-jardim, uma excitação-jardim, uma cerimônia-jardim, uma posição social-jardim?

Em um certo momento interrompe a narrativa um certo jardim, que mostra Andrew posando diante de um cenário que não faz parte do filme, onde ele se camufla, metaforizando uma suposta sintonia que termina por soar estranha e denunciar seu desencontro e desconforto. Essa passagem de *Garden State* remete-me ao *Pobre Homem Rico de Loos*, a imagem de um homem

descentrado, desencontrado, a buscar apoios, ressonâncias, lastros para se identificar, para pertencer ao mundo. Lembrou-me também o gosto de Loos pela cultura material de seu tempo, a moda especificamente, e a necessária discrição de ser moderno – algo que a camuflagem ilustrada não resolve, obviamente –, e também o seu “Princípio do Revestimento”, onde falsificação, sucedâneo e imitação são o avesso das palavras de ordem.

A passagem-jardim de *Garden State* me faz lembrar um projeto artístico que se encontra na gaveta, cujo título será *Um Jardim para Loos*, ou, quem sabe, *Contrariando Loos*. Ainda que seu destino seja um arquivo de delírios fugazes, por enquanto teriam a forma de um jardim artificial, construído com pisos de cerâmica que imitam pedras, cascalhos, terra, impressos em sua superfície (bastante comuns no mercado de acabamentos hoje). Eles estariam assentados no chão, e na parede haveria uma paisagem construída com azulejos populares, de vários modelos, de ornamentos florais. Mas não ornamentos singelos, “setentistas” ou que primam pela síntese gráfica. Seriam ornamentos que visitam tempos mais antigos, aspiram a riqueza, apesar de obviamente não a conquistar. Com vários desses modelos construiria uma árvore, que se ramifica e tem como fundo azulejos azul-claros, destes de piscinas.

Um Jardim para Loos versa sobre o falso, mas também sobre a verdade. Versa sobre dois lados de Loos, que aparecem em vários artigos seus, inclusive em outro de seus clássicos (o moderno Loos que é um clássico), *Ornamento e Crime*. Um lado é o do homem moderno (deve ser o rico), e contém contraindicações para habitar o seu tempo; o outro é o dos camponeses, aqueles que possuem o direito de não obedecer ao decoro moderno, porque detentores de uma certa au-



Frame do filme *Garden State*.

Fonte:<http://chrisglass.com/album/2013/01/27/the-comet/garden-state-wallpaper/>

tenticidade que se mistura a uma historicidade. Está esboçada por Loos a oposição entre uma rusticidade confortável e a austera monumentalidade moderna. O arquiteto – chamado quase sempre e com inegável ironia de artista, por Loos – “profana o lago”, mas o camponês tem o direito de ser como é. Se o ornamento é visto como algo oportuno para o uso comum, o que significaria dizer desnecessário, há por outro lado uma certa indiferença em relação às formas ideais do gosto. Indiferença não do esteta, mas do filisteu, em Martin Seel. “O esteta elegeu o filisteu como adversário. O filisteu não dá a mínima importância a esta inimizade. Ao esteta isto causa um sofrimento imenso” (SEEL, 1991, p. 10). Um dos grandes alvos de Loos hasteou bandeiras brancas “Até que ponto tenho esse direito de impor ao mundo um gosto e um desejo que são tão pessoais? De repente, não mais vejo as ligações entre meu ideal e o mundo” (VAN DE VELVE apud FRAMPTON, 2003, p.114).

Há “a verdade dos materiais” e há outra verdade, da arquitetura. Em Eisenman uma ficção, no entanto. Ficção da razão e simulação da verdade de uma arquitetura “portadora de valores incontestáveis, de uma verdade tectônica e simbólica” (HUCHET, 2004a, p.65). Vontade de verdade e de determinação de um real funcional, verdades de geometria, abstração, higiene e depuração (HUCHET, 2004a, p.75). Vontades de decoro, o princípio da adequação, vindo de um “receituário” da retórica, onde se encontra também o *ornatu*.

Decorum é um tipo de sabedoria para o que é apropriado na vida e na eloquência da oratória. A ignorância do *decorum* é fonte de equívocos na vida, bem como na prosa e na poesia. Neste sentido o *decorum* é de máxima utilidade e da maior dignidade porque pressupõe a congruência entre aquilo que é e aquilo que aparece. Aplicado à arquitetura, este conceito intervém na determinação de uma hierarquia da beleza, distribuindo a ornamentação de maneira que convenha ao tipo de construção, e que esteja de acordo com a posição social de quem habita ou as funções a serem desenvolvidas no edifício. (LOEWEN & D'AGOSTINO, 2004, p. 70)

Compete ao decoro legislar sobre os tipos, sistemas de proporção e destino dos ornamentos. Seu valor maior, no entanto, é social, está na exposição e no reconhecimento públicos, no modo de apresentação, no *ethos* da aparência. Não à toa está destacado do fluxo da vida cotidiana, do mundo dos homens, elevado ao pódio na sintaxe do templo, se falamos dos cânones renascentistas.

Há mais uma heterotopia de Foucault, ela está ligada à construção do jardim: uma heterotopia “feliz e universalizante”, um tapete onde podemos realizar nossa ideia de perfeição simbólica, microcosmo do mundo. Ela nos faz recordar um Ruskin nostálgico, contra o artificialismo e a impessoalidade clássicos, um Ruskin que não prima pelo decoro, pela compostura, adequação e bom gosto. Como seria “um jardim para Ruskin”? Imagino que em certo sentido pitoresco, divertido, recreativo, gracioso, imaginoso. O pitoresco é também a aptidão para tornar-se tema da pintura, ainda que por sua rusticidade, por seu caráter acidental, ainda que não seja um estilo, mas uma “sorte de beleza aderente”, uma “sublimidade parasitária (...) que depende de acidentes, ou das características menos essenciais, dos objetos aos quais pertence” (RUSKIN, 2008, p.71). O pitoresco para Ruskin, no entanto, não está mais na natureza, mas “penetra as pedras da arquitetura” (PINHEIRO & D'AGOSTINO, 2004, p.121), identifica-se com a arquitetura vernacular. O camponês de Loos tem direito ao pitoresco.

Existiria um lugar entre o decorativo e o artístico? Pode estar na experiência do sujeito, que, como em *Garden State*, precisa encontrar um “lugar imaginário” para viver.

NOTA

¹ Trecho do filme *Garden State* (Hora de Voltar), de Zach Braff.

REFERÊNCIAS

- FLUSSER, Vilém. *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços (conferência). In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HUCHET, Stéphane. Durand, Duchamp e Eisenman. Paradigmas arquiteturais e seus devires. In: *Desígnio*. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no1, março de 2004. Pp. 59-79.
- HUCHET, Stéphane. Paradigmas arquiteturais e seus devires (II): Eisenman, Tschumi e outros. In: *Desígnio*. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no2, novembro de 2004. Pp. 115-130.
- HUCHET, Stéphane. Horizonte tectônico e campo “plástico” – de Gottfried Semper ao Grupo Archigram – pequena genealogia fragmentária. In: MALARD, Maria Lúcia (org.). *Cinco textos sobre arquitetura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- LOEWEN, Andrea B.; D’AGOSTINO, Mário Henrique. Ornamento e decoro em Alberti e Vitruvius. In: *Desígnio*. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no2, novembro de 2004. Pp. 67-76.
- LOOS, Adolf. *O princípio do revestimento*. Disponível em <http://www.dau.uem.br/professores/rlrego/loos.pdf>
- LOOS, Adolf. *Regras para quem constrói nas montanhas*. Disponível em <http://www.dau.uem.br/professores/rlrego/loos.pdf>
- LOOS, Adolf. *Sobre um pobre homem rico*. Disponível em <http://www.dau.uem.br/professores/rlrego/loos.pdf>
- LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Edições cotovia, 2004.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975.
- PAIM, Gilberto. *A beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Wright, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- PINHEIRO, Maria Lucia Bressan; D’AGOSTINO, Mário Henrique. A noção de pitoresco no debate cultural das primeiras décadas do século XX no Brasil. In: *Desígnio*. Revista de arquitetura e urbanismo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU/USP, no1, março de 2004. Pp. 59-79.
- RUSKIN, John. *A lâmpada da memória*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2008.
- SEEL, MartIn: Razão estética. In: *Revista de Comunicação e linguagem – A experiência estética*, n.12/13. Lisboa: Cosmos, jan. 1991.