



PROJETAR 2003

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

DA MÚSICA À ARQUITETURA: EM BUSCA DO IRRACIONAL

CAMPOS, Márcio Correia

Mestre em Arquitetura Univ. Técnica de Viena, Áustria

Prof. Titular do Departamento de Engenharia e Arquitetura da Universidade Salvador – UNIFACS

email: correiacampos@hotmail.com

Rua Alm. Barroso, 248, Res. Bahia Bela, Edf. Bela Vista, ap. 22, Rio Vermelho, Salvador-BA, 41.950-350

Tel. 0 XX 71 334 1608

RESUMO

Tomando como referência os processos de projeto da arquitetura contemporânea identificados por Jeffrey Kipnis em seu texto *Forms of Irrationality* (1988) como absurdo e surdo, o presente trabalho relata a experiência da utilização de CDs de rock e pop internacionais como fonte para o projeto de arquitetura. Visto como uma possibilidade de atender a determinados aspectos da demanda por renovação dentro do ensino de projeto, tal exercício tem como objetivo chamar a atenção para o momento conceitual do processo de projeto e sua transcrição em termos formais.

Palavras-chave

Processo de projeto – Irracionalidade – Arquitetura e Música

ABSTRACT

Proceeding from Jeffrey Kipnis' essay "Forms of Irrationality" (1988), in which he distinguishes between the absurd and the surd design processes in contemporary architecture, this paper describes the experiences and results of using international Rock and Pop music as a source for the architectural design. Seen as a possibility to comply with some demands of innovation within the teaching of design, this exercise stresses the conceptual moment in the design process and its translation into forms.

Keywords

Design Process – Irrationality – Architecture and Music

INTRODUÇÃO: SITUAÇÃO LOCAL DO ENSINO DE PROJETO, BREVE HISTÓRICO

The Modern Things
Bjork – Graham Massey

All the modern things
Like cars and such
have always existed
they've just been waiting in a mountain
for the right moment
listening to the irritating noises
of dinosaurs and people
dabbling outside
all the modern things
have always existed
they've just been waiting
to come out
and multiply
and take over
it's their turn now!¹

Como professor responsável pela disciplina Teoria e História da Arquitetura Contemporânea da Universidade Federal da Bahia no período de 1999 a 2001 e da disciplina Arquitetura Contemporânea da Universidade Salvador, de conteúdo equivalente à primeira, pude constatar uma barreira de difícil transposição entre os conteúdos teóricos referentes à produção arquitetônica dos últimos cinquenta anos trabalhados na disciplina e a atividade de projeto, desenvolvida nas disciplinas de Ateliê pelos mesmos grupos de estudantes. A experiência aqui relatada é uma tentativa prática de superação de tal barreira.

Sem dúvida, a sustentação teórica do exercício do ensino de projeto em ambas as instituições acima mencionadas pode ser descrita de uma maneira geral através de expressões que Jeffrey Kipnis utiliza em seu texto *Forms of Irrationality* para uma saída muito comum frente à falência da teoria racional do projeto: “discurso melhorado”, “mais objetividade historiográfica”, “mais responsabilidade social”² e, acrescento aqui, maior atenção para com o contexto.

Longe de realmente ter sido realizada uma revisão consistente do ensino de projeto de base modernista, personalizado na tradição do ensino de arquitetura na Bahia em figuras como Diógenes Rebouças ou Walter Gordilho, as gerações que os sucederam no ensino de projeto confrontam-se com uma realidade urbana extremamente diferenciada da geração anterior e com uma produção de arquitetura cuja atualização frente à arquitetura comercial norte-americana dos últimos trinta anos segue sem que o âmbito acadêmico consiga sequer desenvolver sobre este fato uma crítica consistente. A prática anterior do ensino de projeto, que incluía por exemplo a valorização do perfeito traço a nanquim sobre o papel vegetal às vésperas da inauguração do Laboratório Computação Gráfica na Universidade Federal da Bahia, vem sendo atualizada através de uma sucessão de experiências pontuais, pouco coordenadas e, na maioria das vezes, sem um corpo metodológico consistentemente alternativo, de incorporação de temas como os acima enunciados. Desta maneira, a renovação do ensino de projeto não passou por uma mudança estrutural da prática anterior, renovando-se a partir da superfície sem realmente deixar de lado o legado tangencialmente funcionalista,

¹ BJORK and MASSEY, Graham. *The Modern Things*. In *Post*, CD, 1995.

² KIPNIS (1997), p.288. Texto originalmente publicado em 1988 pelo Chicago Institute of Architecture and Urbanism e editado em 1997 por JENCKS C. e KROPF K., versão aqui utilizada.

tangencialmente racional, tangencialmente preocupado com a corretíssima expressão gráfica da geração anterior.

É assim que no exercício acadêmico da prática de projeto não existem experiências concretas e consolidadas que tenham incorporado teórica e metodologicamente questões pós-modernas como a tipologia, os temas da crítica ao pós-modernismo, como o deconstrutivismo, e menos ainda a atualização da última década em direção a uma arquitetura do diagrama. A única exceção neste sentido é provavelmente a representada pelo trabalho do Prof. João José Beltrão, que, articulando turmas de disciplinas de Teoria da Arquitetura e de Projeto, realizou, entre o final dos anos 80 e o início dos anos 90, um consistente Ateliê neo-racionalista em alguns semestres letivos na Universidade Federal da Bahia.

Por um lado, sem a consistência do rigor metodológico do funcionalismo de Alexander Klein ou do racionalismo de Le Corbusier e, por outro lado, carente de um domínio sobre a experiência brasileira de arquitetura moderna em termos de reflexão e produção, esta herança modernista de ensino de projeto acaba por ser mais viva do que o que se desejaria e na sua atualização pela superfície não é capaz de oferecer a possibilidade de uma compreensão clara sobre metodologias e tampouco sobre a arquitetura com esta pretendida. É claro que, caso tais aspectos do ensino possuíssem uma estrutura clara e reconhecível, eles possibilitariam automaticamente uma definição de uma crítica por parte dos estudantes, vital ao próprio processo.

Tal situação acaba por construir um empecilho a mais no processo de transcrição de conteúdos teóricos para a atividade de projeto: em um primeiro instante, a ausência de qualquer opção teórico-metodológica definida ligada ao desenvolvimento da arquitetura dos últimos 30 anos impossibilita a verificação prática consistente de uma ou outra corrente do pensamento arquitetônico; em um segundo instante, o fruto híbrido – a aula de projeto “Frankstein” – da atualização de um modernismo aguado acaba por impossibilitar uma certa clareza necessária para o debate vigoroso que é o condutor de atualizações conseqüentes. Pinceladas de um pouco de cada coisa servem de cortina difusa, atrás da qual nada é suficientemente nítido para ser compreendido.

TOMADA DE POSIÇÃO: DESAFIOS DA ARQUITETURA CONTEMPORÂNEA

Sem pretender esgotar as múltiplas experiências da arquitetura internacional dos últimos trinta anos, poderíamos afirmar que um dos seus denominadores comuns é a valorização da aproximação conceitual ao problema arquitetônico, o quê por um lado reaproximou a atividade profissional à das outras artes em geral e por outro lado neutralizou ao máximo os compromissos com a compreensão mais recorrente do racionalismo e funcionalismo da arquitetura moderna. Ligada sem dúvida a um vivo experimentalismo frente a cada novo desafio, é tal consciência do momento conceitual que permite uma visão das primeiras tomadas de posição pós-modernas como uma continuidade em relação a todos os maneirismos do pós-guerra, que de uma maneira geral desempenham o papel da “melhoria” do discurso racional aqui já referido.

As experiências da arquitetura deconstrutivista representaram dentro desta perspectiva uma tomada radical de posição em defesa de uma arquitetura elaborada desde um conceito não necessariamente ligado às origens da disciplina. A arquitetura libertava-se das premissas racionais por um lado através dos jogos lingüísticos, das elaborações filosóficas que incluíam as possibilidades de transcrições metafóricas de si mesmas em formas arquitetônicas ou das referências formais à pintura do construtivismo russo, por outro lado através da consciência

de uma forma cada vez mais independente, desafiadora e autônoma, como indica Mary McLeod em seu ensaio sobre o pós-modernismo.³

A produção mais recente, sensual e diagramática, dificilmente pode ser compreendida se não levarmos em conta a sua faceta de sublimação deste momento conceitual em direção a um maior vigor artístico da arquitetura. A utilização metodológica dos processos identificados por Kipnis no limiar histórico desta passagem tenta dar conta exatamente deste desenvolvimento histórico último em termos práticos, projetuais.

KIPNIS E AS FORMAS DA IRRACIONALIDADE

Partindo do pressuposto de que o discurso racional é incapaz de responder à questão “qual a forma da irracionalidade?”, Kipnis denuncia a irracionalidade da teoria racional do projeto latente no próprio modelo de relação entre teoria e prática por ela estabelecida, defendendo assim que no momento do projeto não pode haver outro discurso arquitetônico senão o próprio processo de projeto.⁴

Kipnis não somente indica que os correlatos do ego dos racionais projetuais – o bom, o belo e o verdadeiro – encontram-se desacreditados enquanto fontes de resistência como também denuncia que tais correlatos serviram meramente como formas pela quais a negociação já é antecipada pelo arquiteto no processo de projeto.⁵

Assim sendo, a saída para o dilema do discurso racional de projeto estaria em um processo que venha a diluir ou atrasar ao máximo as demandas de negociação do ego arquitetônico no processo de projeto. Desta maneira, Kipnis defende um “momento de projeto onde não exista nenhuma autoridade autêntica, nenhum imperativo moral ou ético, nenhuma prioridade ou precedente, nenhuma responsabilidade cultural ou estética que venha restringir as possibilidades de ocupação da forma material”.⁶

Kipnis identifica duas classes de processo de projeto que tenta alcançar este objetivo, por ele denominadas de absurdo e surdo. Pelo processo do absurdo, caracterizado como sem sentido ou ilógico, os métodos pseudo-rationais de projeto são mantidos e apenas as fontes de dados e os critérios de avaliação do processo são alterados. Pelo processo do surdo, caracterizado como aquilo que não pode ser dito, não se trata de deslocar a racionalidade arquitetônica, senão de silenciá-la ao máximo para que o ego por inteiro, e não apenas o ego arquitetônico racional, governe o projeto.⁷

“O método do surdo admite que a racionalização – através, por exemplo, da geometria – é apenas um processo através do qual a criação do objeto pode acontecer”.⁸ Ele consiste da escolha de um objeto externo, não-arquitetônico, que pode ser um quadro, um poema, uma lista de palavras, e do tornar físico o conteúdo deste objeto.⁹ É este o processo de projeto que foi escolhido para a experiência que relato a seguir.

³ McLEOD (1998), p. 678-702.

⁴ KIPNIS (1997), p. 288.

⁵ KIPNIS (1997), p. 289.

⁶ KIPNIS (1997), p. 289.

⁷ KIPNIS (1997), p. 289.

⁸ KIPNIS (1997), p. 290.

⁹ KIPNIS (1997), p. 290.

TORNANDO LETRAS DE CANÇÕES ARQUITETURAS

A partir das inquietações aqui descritas passei a propor um exercício de projeto dentro da disciplina de caráter teórico Arquitetura Contemporânea. Um dos aspectos mais importantes de tal desafio era poder fazer um processo de projeto o mais visível possível através de um determinado rigor em sua utilização. O processo designado por Kipnis de surdo mostrou-se com a prática extremamente eficaz neste sentido.

Como fonte projetual foram escolhidos CDs de artistas contemporâneos do rock e pop internacional. Uma série de razões determinou a escolha deste tipo de objeto. Em primeiro lugar, a intenção de aguçar o sentido criativo dos estudantes fez com que fossem evitadas referências de caráter imagético, como as artes plásticas em geral, e fosse dada ênfase a uma fonte de caráter textual. Assim, os estudantes já são convocados a criar ou selecionar eles próprios desenhos e imagens que traduzam o conteúdo das letras das canções.



Fig. 1 Capas de alguns CDs trabalhados no exercício. Foto do Autor.

Em segundo lugar, o uso de artistas internacionais que se expressam em uma língua estrangeira – até aqui foram utilizados autores de obras em língua inglesa –, permite um estranhamento a mais em relação ao objeto-fonte, que é o da tradução dos textos. Tal confrontação com a tradução não somente amplia o espectro de significados de palavras e expressões se compararmos com textos escritos na língua materna, senão também amplia o distanciamento do produto final – o projeto de arquitetura – em relação à fonte.

Em terceiro lugar, a música, de uma maneira geral, pode ser trabalhada no sentido de serem graficados seus componentes como ritmo, melodia, texturas, em associações mais ou menos livres. Além disso, o CD, se visto como um produto completo, oferece referenciais estéticos e espaciais especialmente no design gráfico do encarte e no conjunto de vídeo clips produzidos para as canções. É interessante notar como uma análise das estruturas narrativas de vídeos mostram como o que é representado em termos de imagens com frequência guarda fracas ou nenhuma relação com o conteúdo das letras, evidenciando para o estudante “ambigüidades, ambivalências e simultaneidades”¹⁰ próprias do irracional. Apesar de as letras das canções serem o centro do referencial, todo este conjunto é apresentado como o material bruto disponível para o projeto.

¹⁰ KIPNIS (1997), p. 288.

Até aqui foram trabalhados CDs de artistas como Radiohead, Bjork, REM, Red Hot Chili Peppers, Beck e System of a Down, entre outros.¹¹ A seleção de tais artistas, a cargo do professor, tem como critério a busca por textos que apresentem uma certa profusão de imagens e metáforas, sendo evitados trabalhos de caráter decididamente confessional, visando uma produção maior de imagens.

OPERANDO COM MÉTODO

O exercício, que se desenvolve paralelo ao curso propriamente dito, estabelece quatro momentos básicos em sua realização. Em um primeiro momento são apresentadas aos estudantes as premissas teóricas e o percurso a ser percorrido pelo processo de projeto estabelecidos por Kipnis e são distribuídos para as equipes de em média 4 estudantes os títulos dos CDs com os quais eles irão trabalhar. Neste momento não são revelados aos estudantes nem o programa funcional nem o local da edificação a ser projetada, exatamente para evitar qualquer condicionamento na produção destas imagens. Com isso são atingidos dois objetivos: a remoção de bases arquitetônicas tradicionais e ao mesmo tempo o desencadear de uma certa tomada de consciência da autonomia da forma, no sentido mesmo do explorado por Eisenman em escritos como *The End of the Classical: the End of the End, the End of the Beginning*.¹² Confrontados com esta situação nova, os estudantes expressam imediatamente a insegurança de estarem iniciando um projeto de arquitetura sem saber “para quê nem para onde”.

No segundo momento as equipes apresentam o conjunto das imagens produzidas, esclarecendo o processo de obtenção destas imagens. O processo de transcrição envolve um amplo leque de formas de lidar com os textos: desde o literal desenho de objetos listados, passando por objetificações mais ou menos criativas de situações espaciais ou emocionais, indo até livres associações gráficas a partir de símbolos referentes ao artista ou ao trabalho ou a partir de elementos musicais como o ritmo, textura, etc das canções. Este conjunto de imagens é então o repertório formal básico com o qual cada equipe terá de enfrentar o programa arquitetônico que neste momento então lhes é apresentado. É deixado claro aos estudantes que isso significa que sugestões formais para a elaboração do projeto arquitetônico podem surgir de operações gráficas, como transposições tridimensionais, recortes, zooms, superposições, etc sobre este material por eles produzido, operação que os faz ampliar o distanciamento da fonte original. Até o momento trabalhamos nos diferentes períodos letivos com programas também pouco explorados nas disciplinas de projeto, como um cemitério à beira-mar, uma caixa no espaço de uma ruína ou um abrigo para uma população sem-teto num bairro de classe média. Todas as equipes trabalham por classe com o mesmo programa, para que se torne bem evidente a pluralidade de soluções apresentadas para um mesmo problema.

O terceiro momento, claramente uma avaliação da transposição deste material inicialmente produzido em uma resposta espacial-arquitetônica, apresenta com frequência diversos níveis de respostas, ligados diretamente à capacidade de apreensão do processo por parte dos estudantes. Por um lado, cabe ao professor questionar todas as decisões de projeto apresentadas a partir de uma aferição rigorosa que tem como referencial as imagens e sugestões contidas nos respectivos CDs e apresentadas na fase anterior. Por outro lado, deve-se chamar a atenção para a necessidade de tornar este material surdo, ou seja, recuperar o processo pelo qual imagens vão se transformando no enfrentamento com o programa funcional e com o lugar e vão perdendo o seu traço original. Tais critérios devem ser

¹¹ A lista completa de artistas inclui, além dos acima citados, Beastie Boys, Belle and Sebastian, Blur, Incubus, Lauryn Hill, Nirvana e The Smashing Pumpkins.

¹² EISENMAN (1998), p. 522-538.

explicitados aos estudantes no momento anterior, quando eles tomam conhecimento do programa. Como exemplo do que é verificado nesta etapa, no tema do cemitério à beira-mar a escolha do local deveria estar determinada pelo imaginário do CD trabalhado; no caso da ruína, era a própria relação com a pré-existência (demolição, recuperação, manutenção do estado atual, etc.) que estava submetida ao revelado nos textos da canções; e no caso do abrigo para sem-teto, a permeabilidade entre os âmbitos público e privado. A experiência indica que ao menos aqui, através da avaliação desta etapa de projeto, os estudantes têm claramente consciência do que Kipnis chama de silenciar o ego arquitetônico. Como exemplo, caso o conjunto de imagens de um determinado CD gere referências a espaços subterrâneos, escuros e sombrios, torna-se automática uma decisão de projeto que situe o programa em espaços de sub-solo, sem deixar espaço para pré-concepções arquitetônicas de ordem tipológica ou funcional.

A última etapa corresponde então à apresentação de uma opção de projeto reestruturada a partir das observações realizadas sobre o produto da etapa anterior. Com um nível de detalhamento que poderia ser situado entre o que se chama convencionalmente de partido e anteprojeto, a produção com frequência indica um desdobramento a nível de alguns detalhes sempre tomando o conjunto de imagens como referencial. Os trabalhos que são fruto de uma maior dedicação apresentam inevitavelmente um produto que só uma arqueologia baseada nos registros das diferente etapas é capaz de localizar as suas origens. Já outros, frutos de pouca elaboração, correm sempre o risco de permanecer no limite do figurativo, não atingindo assim o objetivo do processo. Muito interessante nesta experiência é o rico estudo de elementos muitas vezes renegados a uma posição secundária no ensino de projeto mais usual, como a cor ou a iluminação como dado concreto espacial.

TRÊS EXEMPLOS COMENTADOS

Comentaremos a seguir alguns exemplos de projetos produzidos pelos estudantes seguindo o processo surdo. O primeiro deles, realizado no primeiro semestre em que o exercício foi aplicado, tem como autores os estudantes Gustavo Gordilho, Márcio Santos e Nilton Sales Jr. do curso de Arquitetura e Urbanismo da UFBA. O tema do trabalho é o acima já mencionado cemitério à beira-mar e a equipe de estudantes trabalhou com o disco Californication do Red Hot Chili Peppers.



Fig. 2 Cemitério vertical no Farol da Barra. Foto do Autor.

As principais decisões projetuais são decorrências diretas das imagens recolhidas a partir do CD. A localização do cemitério no Farol da Barra, por exemplo, é fruto de uma descrição da Califórnia como o lugar onde há uma inversão de posição em relação ao percurso do sol. Como o Farol da Barra está situado na inflexão da costa da cidade que marca a mudança da percepção entre o nascer e o pôr do sol sobre o mar, este foi o sítio escolhido. Sem deixar de construir paralelos gráficos entre as representações do Farol e o encarte do CD, a equipe justificou a verticalidade das torres que abrigam os túmulos, a parcial demolição da edificação histórica assim como o uso das cores como transposições de imagens surgidas a partir do disco. O resultado final é vigoroso e surpreendente em várias dimensões: desde a sua localização, passando pela resposta formal inusitada e chegando a operar com a discussão sobre as conotações sentimentais de tais espaços.

No caso da boite para uma ruína na área do Comércio, a equipe formada pelas estudantes Carolina Mendes, Carolina Pereira e Viviane Zanetti, também da UFBA, que tinha como referencial o disco *Midnite Vultures*, de Beck, apresentou um projeto refinadamente detalhado. O produto da primeira etapa já indica uma inteligente transcrição da colagem aleatória de imagens tão presente nas letras dos discos.



Fig.3 e 4: Boite no Comércio. Foto do Autor.

Na transcrição para o projeto propriamente dito, coordenadas geográficas de cidades citadas nas canções servem de marcação para a localização de mezaninos e balcões, labirintos são criados com as qualidades espaciais descritas nos textos, tendo a equipe chegado a estabelecer criativos desenhos do balcão do bar, da estrutura, e das diferentes formas dos pisos, tudo num processo de retroalimentação contínua com a riqueza própria dos textos de Beck.

O projeto de um abrigo para sem-teto no bairro da Pituba, de autoria de Aline Barbosa, Camila Simões, Renata Mello e Tatiana Klein, estudantes de Arquitetura e Urbanismo do curso da Universidade Salvador, foi concebido a partir do disco *OK Computer* do Radiohead. Optando por uma coleção mais do que uma produção de imagens relacionadas aos temas dos discos, a equipe apresentou na primeira etapa uma lista grande de imagens que inclui quadros de Dali, Picasso ou Van Gogh, ou fotos de meios de transporte, num processo que misturou às letras do disco alguns poemas de Cecília Meireles, gerando um complementaridade bastante inusitada.

O projeto propriamente dito soube utilizar com precisão as imagens de cruz e sua duplicação, as geometrias da engenharia de transporte e as sugestões formais de alguns trechos dos quadros apresentados, que foram a base para uma biblioteca de nova espacialidade e modalidade de uso, corredores ambíguos entre circulação e dormitório e em sugestões precisas de um espaço que se coloca no centro do dilema da reeducação espacial de um privado que violentamente havia se tornado público.

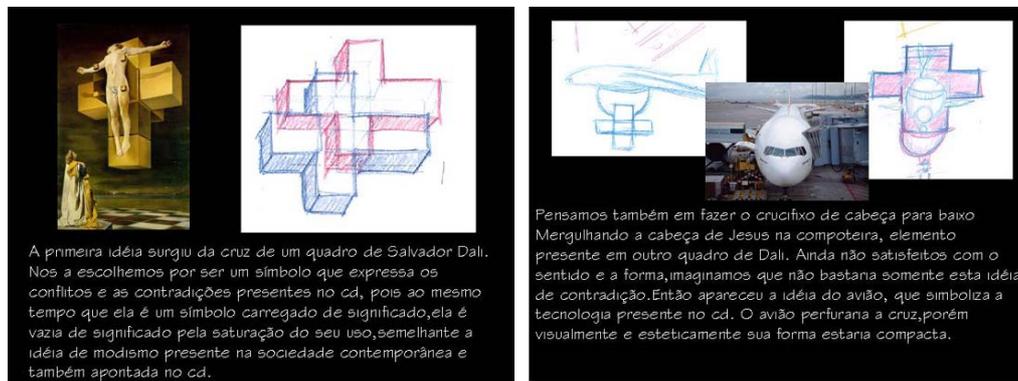


Fig. 5 e 6: Abrigo para sem-teto, transposição do referencial em idéias arquitetônicas. Fotos do Autor.



Fig. 8: Abrigo para sem-teto. Foto do Autor.

CONCLUSÃO

Como uma prática experimental onde é possível revelar o peso da dimensão conceitual no processo de projeto em arquitetura este exercício tem se demonstrado bastante esclarecedor. Menos do que apostar neste processo como um valor em si, ao operar com imagem e forma em um nível independente das outras instâncias arquitetônicas, ao retardar o enfrentamento com o programa, ao suspender e destacar a indagação sobre a origem da forma, o processo do surdo amplia e valoriza a reflexão criativa sobre o vir a ser de uma idéia, tornando este vir a ser um tanto mais consciente.

Do ponto de vista da criação e invenção em arquitetura a experiência é mais uma vez extremamente positiva. A "libertação" do irracional para atuar no processo de projeto tem sido a base para o surgimento de espaços, conexões e formas inusitados, novos, alguns dos quais incapazes inclusive de receberem um nome.

E, por fim, gostaria ainda de ressaltar a importância da percepção e compreensão de um processo de projeto como uma seqüência de passos a serem cumpridos, que atuam diretamente no momento da criação. Longe de fazer a apologia de uma ou quaisquer “fórmulas para se fazer um projeto de arquitetura”, o mais importante aqui é destacar uma certa iluminação de um momento tradicionalmente denominado de obscuro. E tal condição torna-se mais rica porque se dá através da experimentação de um certo rigor processual que vem permitir, quase paradoxalmente, uma dose bem maior de liberdade inventiva.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

EISENMAN, P. The End of the Classical: the End of the Beginning, the End of the End. In: HAYS, K. Michael (ed.). **Architecture Theory since 1968**. New York: Columbia Books of Architecture, 1998, p. 522-538.

KIPNIS, J. Forms of irrationality. In: JENCKS, Charles and KROPF, Karl (ed.). **Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture**. West Sussex: Academy Edition, 1997, p. 288 –290.

McLEOD, M. Architecture and Politics in the Reagan Era: From Postmodernism to Deconstructivism. In: HAYS, K. Michael (ed.). **Architecture Theory since 1968**. New York: Columbia Books of Architecture, 1998, p. 678-702.