



PROJETAR 2003

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

REPRESENTAÇÃO, DETERMINISMO SENSORIAL E DETERMINISMO CONCEITUAL NO CONSTRUTO DO PROCESSO PROJETUAL

PASSARO, Andrés Martín

Professor Substituto UFRJ FAU DPA PROARQ

Mestre pela FAU-USP - Doutorando pela ETSA de Barcelona UPC

Disciplinas Ministradas: PA2 e Teoria e Prática do Projeto Arquitetônico

e-mail: ampassaro@hotmail.com Endereço: Av. Rui Barbosa 60/2101 Rio de Janeiro CEP 22250-020

RESUMO

O trabalho tem como objetivo trazer para dentro do atelier de projeto uma discussão mais ampla sobre a teoria da arquitetura para que esta possa ser utilizada como ferramenta pelo aluno. Se trata de mapear a grandes rasgos os conceitos que permeiam as atitudes projetuais contemporâneas, e de subsidiar a análise (seja fenomenológica, seja metafísica) de precedentes antes de dar partida ao processo projetual. Este procedimento fornece ao aluno um panorama geral dos acontecimentos arquitetônicos e das suas possíveis atitudes frente o papel em branco. Representação, determinismo sensorial e determinismo conceitual são as opções para os processos arquiteturoológicos. O entendimento deste universo se faz necessário para a criação de um discurso coerente do aluno.

Palavras-chave

Determinismo sensorial conceitual

ABSTRACT

The work has the objective of bringing to the project atelier a wider discussion on the theory of the architecture to be used as a tool by the student. It is concerned to identify the concepts that base the contemporaries project attitudes, in order to subside the analysis (either phenomenologic, or metaphysical) of the precedents before starting the projectual process. This procedure supplies the students with a general panorama of the architectural events and their possible attitudes confronting the blank paper. Representation, sensorial determinism and conceptual determinism are the options for architecturologic processes. The agreement of this universe becomes necessary for the creation of a coherent speech of the student.

Keywords

Sensorial conceptual determinism

REPRESENTAÇÃO, DETERMINISMO SENSORIAL E DETERMINISMO CONCEITUAL NO CONSTRUTO DO PROCESSO PROJETUAL

*"A ordenação urbana do presente surge... do conflito permanente entre a idéia de uma cidade nova e a substância de uma antiga."*¹

Poderíamos dividir as correntes de pensamento da Arquitetura Contemporânea dentro destas duas posturas, entre o novo e o antigo, obtendo assim duas manifestações diferentes frente ao fazer arquitetônico. Talvez fosse possível falar também em diferentes ideologias, cada uma com sua própria teoria elaborada, e com uma maneira própria de abordagem do projeto. Estas diferentes abordagens obtidas podem ser chamadas de POSTURAS DE PROJETO, no sentido de ordenar um procedimento, neste caso o PROCEDIMENTO PROJETUAL.

No momento exato da elaboração arquitetônica alguns fatores agem de forma combinada no trabalho do arquiteto, e estes são: a história, as experiências, e a ação criativa. A história nos dará um reconhecimento dos fatos do passado podendo, paradoxalmente, ser utilizada como afirmação ou negação. A experiência é a nossa bagagem intelectual, que será ampliada com o desenvolvimento da pesquisa. E por último, a ação criativa, que de acordo com a postura tomada frente a história, será de interpretação ou de negação.

Grande parte da problemática na abordagem de projeto centra-se no fator história e como este vai ser considerado: a relação entre o novo e o velho. Se localizarmos esta questão dentro da arquitetura atual, poderemos referenciar o velho como algo que aponta para o passado e para toda a história da arquitetura; e o novo, a exemplo da Arquitetura Moderna, como algo que ao negar a história procura determinar novas referências. Assim, podemos chamar uma das posturas de continuidade com o passado, e outra de ruptura com o mesmo.

Muitas vezes, ao iniciar determinado projeto, surge o medo do papel em branco. Isto se deve, na maioria dos casos, a não possuímos os critérios suficientes para a construção de uma postura crítica, postura esta que poderemos desenvolver a partir do conhecimento, dos desdobramentos e da utilização dos fatos acima expostos.

Deste modo o trabalho como um todo reconhece diferentes concepções nas várias maneiras de abordagem do projeto arquitetônico, e identifica esta abordagem com as diferentes tendências da Arquitetura Contemporânea.

A problemática da pesquisa está fundamentada na própria necessidade de esclarecer as questões que são pertinentes ao momento projetual em arquitetura, e para tal, partimos do entendimento dos seguintes conceitos:

O Projeto Arquitetônico: como a própria idéia da arquitetura, um PRÉ objeto a ser lançado. Nos propomos aqui a discutir arquitetura a partir do conceito desta. Esta postura surgiu em função da repercussão e influência que certos projetos arquitetônicos produziram em determinadas épocas, mesmo sem terem sido construídos.

A Análise Projetual: como a análise das diferentes propostas de projeto existentes dentro da Arquitetura Contemporânea. Esta é, teoricamente, feita de duas maneiras: a primeira compreende o entendimento das teorias elaboradas, e a segunda o entendimento da obra de arquitetura em si.

Posturas projetuais: como as premissas a serem seguidas para se chegar a uma abordagem do projeto.

¹LAMPUGNANI, Vittorio Magnago. *Barcelona 1982-1990*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

O tema do trabalho compreende alguns dos métodos de abordagem do projeto, ou seja, as idéias que permeiam a criação arquitetônica no momento projetual.

Em resumo, o que este trabalho propõe, é identificar a existência destas diferentes posturas arquitetônicas através da análise projetual e da análise teórica. Este procedimento nos dará os instrumentos suficientes para uma comparação entre pelo menos estas duas diferentes posturas projetuais, uma de continuidade e outra de descontinuidade, formando assim uma postura crítica que, aplicada ao ensino da arquitetura ou a nível profissional, nos permitirá o reconhecimento e a devida escolha deste ou daquele sistema.

DIFERENTES POSTURAS PROJETUAIS

Giulio Carlo Argan (1984) considera, no seu livro *El espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, duas maneiras de abordagem do projeto, as quais vai chamar de Arquitetura de Representação e Arquitetura de Determinação.

A Arquitetura de Representação vai "representar" a história (natureza e mundo clássico), valendo-se das formas dos sistemas pré-existentes, enquanto que a de Determinação vai "determinar" novas formas, rejeitando as formas dos sistemas pré-existentes. Desta maneira, Argan identifica duas posturas frente ao fazer arquitetônico:

O arquiteto que pretende "representar" o espaço

O arquiteto que pretende "determinar" o espaço

O primeiro vai se utilizar de alguns elementos formais, (a priori), os quais conhece muito bem.

O segundo, no seu fazer, terá que inventar as suas próprias formas.

Aquele que se utilizar de elementos formais, vai elaborar uma "composição" e assim será um arquiteto compositivo. Aquele que inventar o seu próprio espaço, vai elaborar uma "determinação formal" e será um formalista. "(...) a arquitetura de "composição" parte da idéia de um espaço constante com leis bem definidas, ou seja, um espaço objetivo; a arquitetura de 'determinação formal' acredita ser ela mesma a determinante do espaço, ou seja, rejeita o a priori de um espaço objetivo"²

Desta maneira, para Argan a arquitetura de "composição" baseia-se na concepção objetiva do mundo, da natureza e do clássico. Já a arquitetura de "determinação formal", baseia-se na inexistência de qualquer premissa objetiva ou histórica.

Com estas duas definições, Argan vai conceitualizar o fazer arquitetônico em duas correntes:

- sistemática, que se utiliza dos elementos pré-existentes, da concepção do mundo e do clássico, ou seja, a Arquitetura de Composição.

- metodológica, que considerando não fazer parte do sistema, terá que inventar o seu próprio método para chegar à elaboração do espaço.

Por último, Argan coloca que na elaboração do espaço sistêmico, o homem terá uma posição contemplativa dos diferentes elementos (apontando mais para uma classificação); enquanto que na elaboração do espaço metodológico, existirá uma posição ativa do fazer (apontando mais para uma tentativa). "O sistema é um conjunto de afirmações logicamente relacionadas

²ARGAN, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984. p 18. 1ª edição, 1961.

entre si e que responde a priori a cada problema que o homem possa questionar-se frente ao que é o mundo, seja este o mundo natural, ou o mundo histórico (...). O método é o processo daquele que não aceita os valores dados, mas que pensa determiná-los por si próprio em um 'fazer', e este fazer terá uma coerência não de tipo constante - da natureza ou da história - mas essa coerência existirá pelo fato de que tudo o que ele faz tem uma finalidade."³

Argan faz comparações dos espaços desde o barroco até os nossos dias (1961), se detendo de maneira mais aprofundada em Borromini, Bernini, Michelângelo mas, por analogia, este discurso poderia ser estendido e aplicado à arquitetura atual.

Assim sendo, podemos identificar, de maneira generalizada, a corrente metodológica como aquela utilizada pela Arquitetura Moderna, especialmente pelas escolas influenciadas pela Bauhaus onde a tentativa de "começar de zero"⁴ originou este tipo de atitude. Já a corrente sistemática é realizada pela vertente da arquitetura Pós-Moderna hedonista que procura um retorno aos elementos do passado. Contudo, seria muito difícil enquadrar todo o universo arquitetônico unicamente a partir desta dialética, até porque em alguns casos podem chegar a conviver num mesmo projeto estas duas posturas. Buscando evitar este reducionismo, procuramos outros autores que abordam o tema, e desta forma chegamos a um texto de Edson da Cunha Mahfuz, que aborda de maneira mais abrangente a questão de posturas projetuais. O autor considera que "a atividade de criação exercida por arquitetos e designers, não partindo de uma tabula rasa, nem da consideração exclusiva de aspectos estruturais e programáticos, pode ser definida como uma atividade que se baseia em grande parte na interpretação e adaptação de precedentes."⁵ Desta maneira, Mahfuz situa-se de forma similar a Argan frente às duas posturas de realizar o fazer arquitetônico. Por um lado, os que partem de uma tabula rasa e da consideração exclusiva de aspectos estruturais e programáticos que não aceitam sistemas pré-existentes. Por outro, os que baseiam a sua atividade na interpretação e adaptação de precedentes e que se utilizam dos sistemas pré-existentes. Dentro destes parâmetros, Mahfuz define como quatro os métodos utilizados na elaboração do projeto, e estes são:

Método inovativo - é o método utilizado por aqueles que não aceitam os métodos precedentes e também onde o arquiteto tem que inovar, no sentido de inventar uma nova forma. Esta ideologia de projeto foi muito utilizada pela Bauhaus e por todas as escolas modernas influenciadas por esta linha de pesquisa. O objetivo era criar obras originais a cada instante. Mahfuz considera que, excepcionalmente, alguns arquitetos ao trabalharem com novos materiais conseguiram alcançar este objetivo na plenitude da obra da arquitetura, mas que, atualmente, se existem inovações, estas estão feitas unicamente a partir de fragmentos da obra e não da totalidade desta.

Método normativo - é o método que também não aceita os sistemas pré-existentes de representação da natureza nem do mundo clássico, e passa a utilizar como premissa de projeto as formas puras (cubo, pirâmide, esfera, cilindro), a quadrícula bidimensional e tridimensional, combinando-as de diferentes modos, sempre de acordo com uma rigorosa ordem formal segundo as leis da geometria, do Modulor, da sintaxe, da Seção Áurea, etc. Este método, conjugado com o inovativo, é o método utilizado, por parte do Movimento Moderno,

³IBID, p 27.

⁴Cfr. WOLFE, Tom. *Da Bauhaus ao nosso caos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1990. 1ª edição 1981. Especialmente o título "O príncipe de prata", p 11.

⁵MAHFUZ, Edson da Cunha. Nada provém do nada. A produção da arquitetura vista como transformação de conhecimento. *Projeto*, São Paulo, n° 69, p 89, novembro, 1984.

pelos construtivistas, futuristas, abstracionistas, etc., que ao não aceitarem os sistemas pré-existentes, adotaram esta postura para a realização das suas obras.

Método tipológico - é o método que procura referências em exemplos anteriores. Mahfuz se utiliza de duas citações para reforçar o seu conceito: uma é de Alvar Aalto que diz que “Nada pode jamais renascer. Mas por outro lado nada desaparece completamente. E qualquer coisa que um dia existiu sempre reaparece em uma nova forma”⁶. A outra é de Antoine Quatremère de Quincy que diz “a arte de edificar nasce de um germe pré-existente; nada vem do nada... o tipo é uma espécie de cerne em torno do qual, e de acordo com ele, são ordenadas todas as variações do que um objeto é suscetível.”⁷ A questão tipológica se coloca como uma essência que vai utilizar as referências das obras arquitetônicas anteriores, para daí fazer a sua própria síntese. Desta maneira, aproveita-se o conhecimento existente para gerar novo conhecimento. O método tipológico foi muito utilizado pelo ecletismo e teve um ressurgimento na década de 60, quando Argan (1961) redescobre a definição de Quatremère de Quincy. A definição de tipo é também utilizada por Aldo Rossi (1966), quando valendo-se desta, faz a primeira crítica substancial aos ideais da Arquitetura Moderna.

Método mimético - é o método pelo qual novas construções são originadas a partir da imitação de modelos existentes. Esta idéia de mimese utilizada por Mahfuz é uma adaptação do conceito de mimese da antiguidade, pela qual o homem nas suas primeiras criações imitava a natureza, sua grande inspiradora. Com o tempo, o homem deixa de imitar e passa a representar, o que origina outras variantes. Dentro deste último conceito, Mahfuz entende a mimese como o método que procura fundamentalmente uma representação das aparências de determinada obra, não a imitação idêntica ou fiel, mas sim alguns aspectos de determinada obra para que se assemelhe a esta. Também os materiais não precisam ser necessariamente os mesmos.

Sem dúvida, esta divisão por métodos está um pouco mais desmembrada do que a de Argan. Continuam ainda as idéias do novo (Método Normativo e Inovativo) e do velho (Método Tipológico e Mimético), porém de maneira ainda muito abrangente. Assentamos que pode existir a utilização simultânea de dois e até três destes métodos num único projeto. Mas o importante neste momento é que o reconhecimento destas posturas nos coloca em uma posição crítica frente ao projeto, onde a primeira pergunta frente ao papel em branco é se a história será considerada ou não, e de que maneira será feita esta escolha.

OPOSIÇÕES RADICAIS

Estas posturas foram reduzidas nos anos 70 à dicotomia tipo-método e à passagem de um sistema ao outro que, como aponta Argan, foi realizado via o pensamento estruturalista francês, nas aplicações da lingüística à diversas áreas da arquitetura. No caso da arquitetura, este discurso foi rapidamente absorvido.

⁶ AALTO, Alvar. *Painters and Masons. Jouisimes*, 1921. APUD MAHFUZ, Edson da Cunha. op.cit. p 93

⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. *Dictionnaire Historique d'Architecture*, vol II, APUD MAHFUZ, Edson da Cunha. op. cit. p 93. 1832.

Dentro deste universo, Alan Colquhoun⁸ estabelece dois pontos fundamentais que complementam as posturas antagônicas que tinha apontado Argan. No primeiro ponto opina que:

“As mudanças de linguagem se dão simultaneamente em uma parte do sistema. As mudanças nos sistemas estéticos se dão frequentemente em todo o sistema.”

No segundo afirma que:

“na linguagem a mudança nunca é intencionada. Nos sistemas estéticos sempre o é.”

Se por um lado a postura de Argan - somada à de Colquhoun - reforça a idéia de que em arquitetura um sistema novo se coloca em contraposição ao anterior, por outro, esta nos coloca numa encruzilhada ao afirmar que esta mudança na língua é gradual, porém na arquitetura e em outros sistemas estéticos seria uma mudança radical. Na realidade isto demonstra claramente que o que se coloca em contraposição nas artes são sistemas completos de pensamento e não somente determinadas atitudes projetuais.

Queremos afirmar que o estruturalismo como sistema de pensamento amplo e com o seu mecanismo de transposição à linguagem foi a causa primeira de uma mudança de direção de pensamento, e de uma dispersão de valores que causou a ruptura do ciclo representação-determinação apontado por Argan.

DERIVAÇÕES ESTRUTURALISTAS

O estruturalismo como fonte de pensamento se coloca diretamente em oposição ao pensamento fenomenológico utilizado pelo Movimento moderno (que utilizava as teorias da visibilidade e da percepção). Como aponta Colquhoun, esta ruptura de parâmetros se dá de maneira brusca ainda que houvesse um momento de convivência entre o que poderia ser a explicação do mundo/objeto via fenomenologia ou via estruturalismo. Isto de alguma maneira implica em dividir o mundo/objeto em duas maneiras de abordá-lo, que a princípio seriam antagônicas. A fenomenologia se propõe a descrever o mundo e os objetos, já o estruturalismo se propõe uma análise (ou várias) mais redutiva destes objetos. Descrição e análise se colocam assim como dois pólos, ainda que dentro da mesma postura de “determinação formal” apontada por Argan. A descrição fenomenológica possui uma predominância perceptiva nata, ou seja, de sensações, e se propõe unicamente a descrever, a revelar o mundo/objeto que lhe rodeia. A análise estrutural já não vê o objeto da maneira que este nos é apresentado e busca uma redução lógica e esquemática do mundo que lhe rodeia.

A principal diferença entre ambas posturas é que a fenomenologia valoriza sensações e o estruturalismo se vale de um mecanismo intelectual para esquematizar o objeto. Se para a fenomenologia todo resumo trai uma obra, para o estruturalismo o resumo é a própria alma da obra. E uma vez mais os antagonismos continuam. Para a fenomenologia somente existe uma única possibilidade de entender o mundo/objeto que é descrevê-lo da maneira como ele é, e para isto somente temos que descrever o mundo/objeto tal qual este nos é apresentado. Para o estruturalismo não existe uma única maneira de análise do objeto. Diferentes abordagens do mesmo objeto são válidas, assim como também existe a possibilidade de que cada sujeito entenda o mundo/objeto de uma maneira diferente. Esta postura de aceitar estas diferenças produz nos anos 90 uma dispersão de todo tipo de valores, os quais sempre se verificaram como válidos, desde que justificados.

⁸COLQUHOUN, Alan. *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos: 1962-1972*. Capítulo: El Historicismo y los límites de la Semiología.

Basicamente, a fenomenologia amparou toda a intervenção do Movimento Moderno, porque escrever a arte como é vista era a melhor maneira de cair em tentações históricas e também de enfatizar o seu determinismo formal. Já o estruturalismo parte para uma crítica de oposição ao pensamento fenomenológico e perceptivo, porém sem encontrar contradições ao apoiar-se em sistemas pré-existentes (via significados) ou partindo para novas determinações formais (via sintaxe da forma). E foi esta convivência não-determinante que permitiu dentro de um mesmo sistema de pensamento a promiscuidade de valores.

O método de projeto do Movimento Moderno fugia de mecanismos intelectuais complexos, e o caso mais evidente é o *Less is More* de Mies. A busca estética do projeto se dava em priorizar sensações, pontos de vista, percepções, o rústico, a materialidade. Até no seu formalismo existia uma intenção plástica perceptiva, mas não havia uma busca interior da ordem dos objetos e do diálogo entre as formas. Toda a estética moderna está fundamentada nas teorias da pura visibilidade, na teoria da percepção e na metodologia visual. De alguma maneira o estruturalismo se opôs a isto e buscou dentro de um elitismo ainda maior eliminar possíveis sensações, e realizar um objeto intelectual, conceitual. Já não há que ver para entender os objetos (saber ver a arquitetura), há que pensar! (sabe ler a arquitetura, ou arquitetura como linguagem).

Curiosamente, dentro do mesmo sistema de pensamento, ou seja, dentro do próprio estruturalismo há uma parte que buscará as suas fontes no passado e outra buscará as suas num discurso abstrato, formal, muito parecido ao das vanguardas mas, agora priorizando um mecanismo de leitura intelectual e não apenas sensorial. São dois modelos opostos nas questões de representação e determinação apontadas por Argan, mas que convivem dentro de um mesmo sistema de pensamento, e que ainda possuem, desde o ponto de vista da linguagem, mecanismos muito similares.

A mudança de sistemas, do fenomenológico ao estrutural se deu como Colquhoun nos indicou, descartando o anterior por completo. Dentro do estruturalismo as transposições à linguagem e à arquitetura sempre se realizaram desde uma postura basicamente estética e artística, e não se incorporaram nenhum dos elementos causais do Movimento Moderno. Nem a economia, nem as questões sociais, nem um possível espírito do tempo tiveram importância para a arquitetura da linguagem.

REPRESENTAÇÃO

A questão da representação apontada por Argan é bastante ampla e não é o nosso objetivo de investigação, mas de alguma maneira queremos exemplificá-la ainda que não seja de maneira aprofundada. A representação mais clara em arte é a transposição da figura à pintura, uma figura que em primeira instância retrata um personagem, algum acontecimento sucedido, ou um determinado lugar. Se trata de trazer a realidade do mundo que nos rodeia para o estado artístico, e o valor desta obra de arte estaria dado pela melhor transposição desta realidade ao quadro, à escultura ou à própria arquitetura. O valor de um quadro estaria dado em como este nos conta o desenvolvimento de história sucedida, e quais são os elementos utilizados para explicitar de melhor maneira o sucedido, o re-apresentado. Ou seja, o apresentado novamente de uma outra maneira.



Família de retirantes. Cândido Portinari, 1944

Há um quadro de Cândido Portinari que retrata uma família. O seu título nos deixa uma pista sobre o que se trata, já que “retirantes” é o nome dos que fogem da seca e emigram para os centros urbanos em busca de trabalho.

O quadro nos apresenta um casal com seus 6 filhos e um ancião. Os pássaros no fundo nos indicam que se tratam de urubus rondando e aguardando a morte de algum deles. O solo pobre nos indica que não há vegetação e que é um terreno inóspito. Uma carcaça de animal indica as condições extremas do lugar, a vestimenta dos integrantes da família está reduzida ao mínimo e transluz uma condição de miséria e sujeira. Um dos meninos está completamente nu e outro vestido com uma camiseta e uma tanga. Este menino tem a barriga inchada típica das doenças da desnutrição. Nenhum dos integrantes da família possui algum tipo de calçado, os pés são toscos, e os traços enfatizam os ossos simbolizando mais uma vez a sua condição de famélicos. A mulher carrega alguns trapos na sua cabeça, num saco feito de pano, também carrega nos seus braços um bebê. O homem carrega uma trouxa nos ombros. O ancião com um bastão rústico nos indica as dificuldades de mobilidade da família. As caras não são de angústia nem de desespero, são de desesperança. Ainda lhes falta um longo percorrido de até 2000 Km a pé para alcançar o seu sonho urbano com as possibilidades de uma vida melhor, que na maioria dos casos nunca sucede.

Este é um exemplo que pode ser utilizado, entre tantos outros, para explicar a questão da representação. Aqui o consideramos relevante porque foi pintado numa condição marginal, algo assim como o último suspiro no Brasil de uma pintura de representação tardia, que convivía muito criticamente com a pintura moderna abstrata.

Sem dúvida que este exemplo é algo longínquo de uma representação como a realizada pela escola de Belas Artes, que buscava um retrato mais fiel e não estilizado como este que se situa no limite de um possível cubismo. Salvando esta distância, se trata de representar da maneira mais fiel um acontecimento num determinado momento.

O quadro é do ano de 1944, mas devemos pensar que quando surge a questão da representação NÃO existia a imprensa. Ou seja, não havia periódicos, nem rádio, nem livros, nem televisão, muito menos internet, não havia copiadoras, nem cartazes publicitários. Provavelmente a única imagem a que tinham acesso as pessoas comuns eram murais e frontões, mais tarde surgiram as pinturas de igrejas. Devemos agregar que grande parte das pessoas era completamente analfabeta. Conhecendo isto poderíamos nos perguntar: onde está o verdadeiro valor desta obra de arte? Considerando todo o anterior a resposta mais próxima é: a partir da maneira em que nos mostra a veracidade do sucedido. Ou seja, na veracidade do relato e de seu conteúdo histórico. O valor artístico estava assim ligado diretamente a encenação do sucedido. Este tipo de obra artística equivaleria hoje, talvez com esses mesmos

olhos, a três páginas de um jornal. Sem dúvida que há um sistema dentro desta representação que envolve proporções, simetria, claro-escuro, estudo de expressões, etc., que marcaram ao longo do tempo diferentes maneiras artísticas desta representação. Mas, fundamentalmente, a prioridade é a de representar um fato da natureza e do mundo num estado de veracidade do relato.



Petit Trianon, 1771



ABI, 1922

Em arquitetura, a representação não se realiza tão diretamente como na pintura, salvo na condição de mimese, como no caso do Pavilhão de Estatística realizado para a Exposição Internacional no Rio de Janeiro de 1922. O prédio (hoje Academia Brasileira de Letras) é uma réplica exata do Petit Trianon de Versailles construído em 1771. Poderíamos citar também o caso do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, de 1908, que é uma réplica duvidosa da Ópera de Paris de Charles Garnier, de 1860. Salvando as distâncias da mimese como cópia, em arquitetura a passagem para a representação é muito similar à da pintura.



ROSSI, Aldo. Teatro Del Mondo Venezia, 1980. Desenho a pastel

Quando um quadro era pintado no frontão de um templo, o valor dado a esse frontão estava no significado que transmitia, em como representava uma imagem que podia ser lida como real e como histórica. É algo assim como um outdoor publicitário que nos indica a venda de um produto. Aqui não sucede de maneira diferente, as imagens pintadas ou esculpidas retratam histórias importantes da vida de alguém. É evidente também a passagem da madeira para as caneluras das colunas e os frontões para o telhado dos desenhos da cabana primitiva e a passagem do capitel Corinto para o natural, tal como o colocou Vitruvius. Uma cesta de palha sobre uma túmulo de granito, onde as folhas de acanto cresceram e se entrelaçaram com a cesta. Isto é representação da natureza em primeira instância. A cópia de templos clássicos como modelos resulta numa representação da representação (mimese). E a busca de uma linguagem de elementos clássicos também constitui uma representação. Assim, voltando a Argan, a arquitetura de representação utiliza a natureza e o mundo clássico como fonte de inspiração.

DETERMINAÇÃO FORMAL

Determinismo sensorial

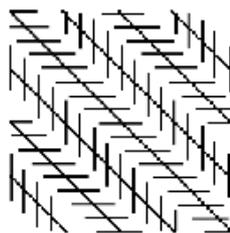
Se a representação apontada por Argan não é válida para a realização do projeto arquitetônico, ou seja, nem a natureza nem o existente (cidade existente) se conformam como fontes possíveis para o processo de projeto arquitetônico, se faz necessário então uma busca de outros valores. Podemos afirmar que a eleição das teorias da pura visibilidade, das teorias da percepção, metodologia visual e gestalt foram determinantes nesta nova sensibilidade surgida nos inícios do século XX.

Estas posturas formaram os pilares do Movimento Moderno em arquitetura, e a passagem que se realiza de uma escola de arquitetura tradicional de Belas Artes para uma escola dentro desta nova sensibilidade implica em afastar a história e a teoria do processo de projeto. A história e a teoria passam a ser ensinadas como processos arqueológicos, como aquilo que morreu e não tem nenhum significado para ser estudado mais além do que a um fóssil. Esta nova situação acarreta também dificuldades nos processos de ensino do desenho. Se a história está extinta não é mais necessário o desenho de observação de “elementos” de arquitetura. Também não se faz mais necessário o desenho cognitivo / compositivo. A questão determinística empregaria toda sua força nos processos de métodos criativos e praticamente numa passagem do artista culto para o “artesão criador e construtor”. Com estes parâmetros, o que calçou perfeitamente dentro desta ideologia foram os estudos perceptivos feitos já (na maioria das escolas de arquitetura) dentro de um novo departamento de “estudo da forma” encarregado de aplicar a boa nova das teorias da gestalt.

Teoria da percepção se transforma assim num excelente condimento dentro do processo de projeto desligado agora da história e da teoria da arquitetura. Esta questão que passa exclusivamente pelo sensorial se transforma assim num elemento constitutivo do método inovativo deste tipo de arquitetura. A questão perceptiva está presente na maioria dos projetos da arquitetura moderna. Questões de figura-fundo, opaco-transparente, ritmo-equilíbrio passam a ser chaves dentro desta nova determinação formal claramente fundamentada nesta nova sensibilidade.

O processo manualístico de Durand, com suas origens iluministas, buscava nos gêneros e nos elementos da arquitetura a razão própria da arquitetura partindo do princípio que uma arquitetura bem desenhada e bem “composta” originaria uma boa arquitetura. Esta prática implica, de certo modo, na busca da verdade ou da arquitetura como ciência.

Esgotados os recursos tipológicos, a questão da razão é suplantada em parte pelos processos gestálticos. As teorias da gestalt buscam a todo momento também uma base verdadeira de sustentabilidade e encontra na estatística o método científico para esta sustentação. A percepção visual passa a ser vista como conhecimento comprovado, e a arte moderna passa a utilizá-lo na maioria dos seus argumentos. A disciplina da arquitetura não fica fora disto.



Linhas Paralelas



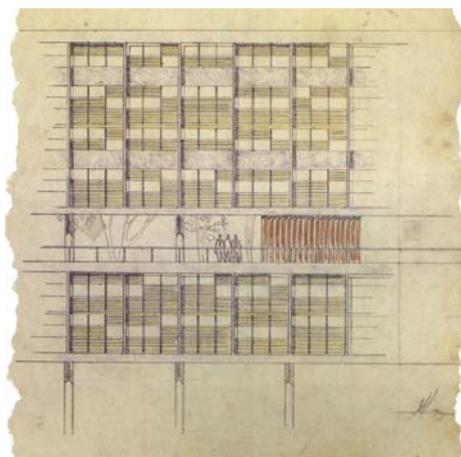
Figura-Fundo

Não há maneira de conseguir observar estas linhas como paralelas. Sabemos que elas o são, participamos da sua construção, mas mesmo assim não há nenhum mecanismo mental / intelectual que consiga fazer-nos ver estas linhas como paralelas, nem a nós, nem a ninguém que conheça o conceito das linhas paralelas. E aqui entra também um conceito universal, todos conseguem observar o mesmo, não há elitismos, não há exclusão. Os significados, ao contrário do que sucedia com a representação, são os mesmos para todos, e ainda estão cientificamente (psicologicamente) comprovados.

Na questão figura-fundo, a figura possui duas leituras: uma imediata que nos oferece a primeira vista e outra secundária, que se revela depois de uma demora temporal. Lemos primeiro a jarra e depois as duas caras, ou ao contrário. Aqui há uma questão sensorial com duas variantes: Que vemos primeiro? Quanto demoramos para ver a segunda figura? Sem dúvida que se estamos de sobreaviso demoraremos menos tempo para enxergar o fundo como figura. A questão é que isto está estatisticamente dimensionado, e portanto comprovado cientificamente.

A arte moderna utilizou muitos destes recursos, e a arquitetura moderna tentou de várias formas trazê-los para si. Talvez não tão explicitamente, mas não é difícil encontrar estas intenções. Encontramos na arquitetura moderna um método inovativo (ou sensorial), a busca de uma solução inovadora na técnica e no material da obra, somado a um método normativo que mistura algo de psicologia da gestalt, algo de normativas, tipo modulator, retículas, seção áurea e principalmente os fluxos funcionais.

Ainda que o modernismo brasileiro tenha sempre se vangloriado de realizar uma arquitetura em consonância com o clima - pela utilização do “cobogó” e dos brises - e que o fundamento forma-função estivesse fortemente arraigado nos inícios desta arquitetura, o interesse estético do projeto sempre recaía numa busca pelo sensorial. Esta postura aqui é válida desde o modernismo heróico que pode ser atribuído ao trabalho de Lúcio Costa, Álvaro Vital Brasil, Jorge Machado Moreira, aos primeiros trabalhos dos Irmãos Roberto, e também ao modernismo orgânico de Oscar Niemeyer e Eduardo Affonso Reidy, mas também ao modernismo da simplicidade, aquele que quase toca o brutalismo - como o trabalho mais maduro de Vilanova Artigas - chegando até o minimal de Paulo Mendes da Rocha.



REIDY, Eduardo Affonso estudo de fachada para o Pedregulho. Fonte NPD FAU UFRJ

O efeito mais tardio e relevante destas posturas constitui o tema do texto de Colin Rowe y Robert Slutsky *Transparencia Literal y fenomenal* de 1955. Ao buscar justificativas sensitivas, os autores identificam basicamente estes dois tipos possíveis de olhar para uma determinada

arquitetura de fachadas envidraçadas. E é aqui que entra novamente o jogo gestáltico da figura-fundo. O literal nos é revelado instantaneamente, sem segundas intenções. O fenomenal implicaria numa primeira visão da fachada de vidro e depois do tempo transcorrido (tempo sobre demora) que nos é revelado pouco a pouco. Nos encontramos assim com uma percepção algo mais confusa entre as duas camadas espaciais que se misturam e difuminam os seus limites.



ROCHA, Paulo Mendes. MUBE São Paulo, 1987-1995

Uma opção de saída que tenta evitar o esgotamento deste determinismo formal sensorial da arquitetura brasileira é apontada nos trabalhos recentes do grupo MMBB de São Paulo e de Gustavo Penna de Minas Gerais. Nestes autores, a diferenciação estaria mais na utilização dos materiais do que na própria alma do projeto.



MMBB Clínica Dental em Orlandia

Determinismo intelectual

Dentro da corrente que nega a representação e a história há também uma vertente determinística que NÃO fundamenta os seus processos na questão sensitiva perceptiva, mas que o faz via um mecanismo intelectual conceitual. O grande idealizador desta postura foi Marcel Duchamp que, já em 1917, pega um mictório, o inverte, lhe dá o título de “Fonte” e o coloca numa exibição de arte. Aqui ocorre um processo inverso ao das linhas paralelas, não há nenhum sentido perceptivo que nos aparte da idéia de tratar-se de um mictório, mas sim há um processo intelectual que pode chegar a nos fazer pensar na condição artística deste objeto. Não se trata mais de “saber ver” e sim de “saber ler”. A questão artística passa assim a depender de um mecanismo intelectual.



DUCHAMP, Marcel. Fonte, 1917

Que se trate ou não de arte, é uma questão de conceito pessoal. E aqui ocorre um elitismo da questão artística já que o valor desta obra de arte é subjetiva, o que quer dizer que não há estatística capaz de medir o grau de veracidade ou verificação do objeto artístico. Que neste processo vejam um mictório ou uma obra de arte já não depende de uma questão científica mensurável que vai ter os mesmos parâmetros para todos os seres humanos, senão que se trata de um mecanismo conceitual do intelecto de cada observador (sujeito). O valor é pessoal e não está, sem dúvida, no objeto (um mictório). Se essa mesma “fonte” estivesse no fundo do quintal de uma casa diríamos que se trata de entulho. Mas se ele está num salão de arte há que pensar duas vezes antes de emitir algum julgamento. Se tratará de uma pegadinha? O caso é que as aplicações de Duchamp somente se fizeram mais populares a partir dos anos 60 quando surge a arte conceitual, a arte serial, a land art, a arte minimalista, a arte pop, arte póvera e as instalações.

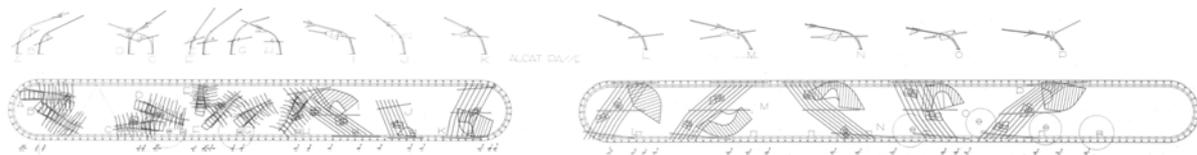
Em arquitetura esta passagem se dá num primeiro momento a partir da arquitetura conceitual ou da chamada nova abstração formal, onde este tipo de mecanismo de ordem dos objetos passa a ter mais importância que o próprio objeto. Dentro desta ideologia, e num segundo momento, sucede uma passagem para a arquitetura chamada deconstrutivista.



Guarda Chuvras ou Arte Conceitual. Documenta X Kassel 1997

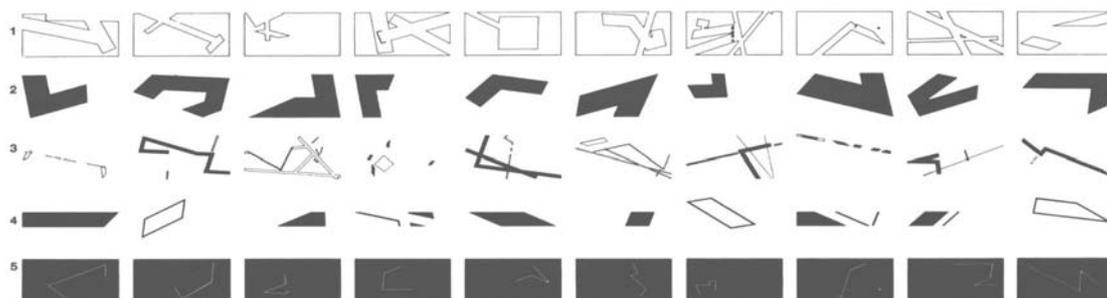
A primeira vez que me deparei com o pergolado de Miralles e Pinós da avenida Icaria em Barcelona me deparei com um sentimento de estranheza. Se tratavam de novos códigos que nunca tinha experimentado plenamente, ainda que já os conhecesse por revistas. Naquele momento então tentava descobrir com que se pareciam aqueles trambolho. Uma floresta maquínica? A destruição de algum outro objeto? Um raio que caiu sobre um pergolado e ficou desta maneira? O caso é que houve alguma coisa de fascinação por estes objetos incompreensíveis. Depois disto, li vários artigos sobre esta obra, mas nenhum deles me dava as pistas que estava procurando. Até que um dia passei de carro pela Avenida Icaria a certa

velocidade e entre um jogo de miragens com os espelhos retrovisores do carro o compreendi como um percurso. Os objetos tinham movimento, como a passos agigantados. Um outro dia lendo a planta do lugar encontrei as pistas que procurava. A avenida Icaria tem 6 quarteirões e acaba no eixo do cemitério de Poblenou, que no seu traçado me lembrou um labirinto. Então com um estalo associei o Pergolado da avenida Icaria com o vôo mal sucedido de Ícaro para fugir do seu labirinto. As pérgolas são cada uns daqueles aletazos malfadados, um fotograma de um filme a partir da qual, e dada a proximidade com o sol, as penas coladas com cera vão se desprendendo e desfigurando-se até a queda fatal. Mesmo tratando-se de uma interpretação pessoal, nada vai me fazer ler esta obra de outra maneira, mesmo sabendo que as intenções poderiam ter sido outras, e mesmo não tendo lido nunca esta interpretação. O importante é que cada uma destas obras produz um vazio, uma ausência que iremos preenchendo aos poucos, para assim entender que é possível encontrar nelas um mecanismo de leitura que nos dê um acesso subjetivo à obra.



MIRALLES, Enric; PINÓS, Carmen. Pergolados na Avenida Icaria. Barcelona, 1992

É esta passagem de uma arquitetura de determinismo perceptivo/sensorial para outra de determinismo conceitual /intelectual que determina uma perda de paradigmas e evidencia a destruição dos valores arquitetônicos, no sentido de que a partir daqui os pilares básicos do entendimento da obra de arquitetura são destruídos. Talvez seja aqui neste momento em que entra um novo conceito do entendimento também intelectual da própria obra de arquitetura.



LIBESKIND, Daniel. Museu Judaico. Processo de composição. Berlim, 1996

CONCLUSÕES

Perante estas três possibilidades de abordagem do projeto arquitetônico temos algumas questões a considerar. A principal delas é uma coerência do discurso. A segunda é o entendimento que estamos numa condição intermediária onde há uma primazia na condição de um “entre” uma fragmentação que tenta a destruição dos sistemas cognitivos normais e uma simplicidade que reduz a obra a um cubo, mas que busca uma elaboração de tipo perceptiva sempre priorizando técnicas construtivas. Há um claro declínio das posturas representacionais do tipo pós-modernas historicistas.

Quando éramos modernos só havia um discurso possível, e o enquadramento dentro dele era uma questão que não se discutia. A falta de paradigmas ou a convivência atual entre estas posturas tão opostas faz com que devamos ter cuidados na hora do ensino para não adotar como verdadeira esta ou aquela vertente. O que nos resta hoje é aceitar, na medida do possível, todas elas, e direcionar e orientar o processo projetual de modo coerente com o discurso escolhido pelo aluno.



Estudos de Antecedentes no Atelier de Projetos de Arquitetura 2



Trabalho final com claras influencias dos antecedentes

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión, 1984. 1ª edição 1961.
- IBELINGS, Hans. Supermodernismo. Arquitectura de la era de la globalización. Barcelona Gustavo Gili 1998
- LISSOVSKY, Maruricio; MORAES DE SÁ, Paulo Sergio. Colunas da Educação. A construção do ministério da Educação e Saúde Rio de Janeiro Edições do Patrimônio, 1996.
- MACHADO, Rodolfo; EL KHOURY, Rodolfo. Monolithic Architecture. Munich New-York Prestel-Verlag 1995
- MAHFUZ, Edson da Cunha. Nada provém do nada. A produção da arquitetura vista como transformação de conhecimento. Projeto, São Paulo, nº 69, p 89, novembro, 1984.
- MONTANER, Josep Maria; SAVI Vittorio. Less is More. Minimalismo en arquitectura y otras artes. Barcelona: Col.legi d'Arquitectes de Catalunya y Actar,1996.
- MONTANER, Josep Maria. Las formas del siglo XX. Barcelona: Gustavo Gili,2002.
- RILEY Terence Light construction. Barcelona MACBA 1995.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea. Barcelona Gustavo Gili 1995.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Retirantes: Gênios da Pintura Portinari Rio de Janeiro Abril Cultural 1967.

Petit Trianon <http://www.trianon.no/trianon.html>

ABL <http://www.acphoto.hpg.ig.com.br/Rioantigo/cen11.htm>

Teatro Del mondo Aldo Rossi Buildings and projects Ney York Rizzoli 1987

Linhas Paralelas FRACCAROLI Caetano. A percepção da forma e sua relação com o fenômeno artístico. São Paulo FAUUSP 1982

Figura Fundo <http://www.lclark.edu/~psych/information/intro.htm>

Pedregulho Núcleo de Pesquisa e Documentação FAU UFRJ

Mube Foto PIÑON, Helio. Paulo Mendes da Rocha Ed Romano Guerra 2002

MMBB <http://www.trama.com.ec/T74/rev74e.html>

Fonte ARGAN Giulio Carlo Arte Moderna Companhia das letras 1993

Guardachuvvas Foto Autor na Documenta X Kassel 1997

Pergolado A&V monografias nº 37 Barcelona 1992

Museu Judaico A&V monografias Paradigmas Barcelona

Antecedentes Trabalho de aluno desenvolvido em PA2 Disciplina que ministrou na FAU UFRJ

Trabalho Final de aluno Idem