

IV PROJETAR 2009
PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA
FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL
Outubro 2009

EIXO: Proposição

CONSIDERAÇÕES SOBRE O PAPEL DAS REPRESENTAÇÕES
NO PROCESSO DE PROJETO ARQUITETÔNICO

Artur Simões Rozestraten
Prof. Doutor
FAUUSP

Depto. de Tecnologia
Rua do Lago, 876
Cidade Universitária
05508.080 São Paulo SP Brasil

artarq@uol.com.br
artur.rozestraten@usp.br

Resumo

Esta comunicação discute o papel das representações no processo de projeto, analisa suas relações com as arquiteturas presentes, passadas e futuras, e reflete sobre o entendimento acerca das representações expresso nos discursos de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha.

Palavras-chave: representação, processo, projeto

Eixo: Proposição

Abstract

This paper discusses the role of architectural representations in design process, analyzes its relations with present, past and future architectures, and reflects over the understanding of representations expressed in Vilanova Artigas' and Paulo Mendes da Rocha's discourses.

Keywords: (re)presentation, architecture, design process

Axis: Proposition

Resumen

Esta comunicación discute el papel de las representaciones en el proceso de proyecto, analiza sus relaciones con las arquitecturas presentes, pasadas y futuras, y reflexiona sobre el entendimiento acerca de las representaciones expreso en los discursos de Vilanova Artigas y Paulo Mendes da Rocha.

Palabras-llave: representación, proceso, proyecto

Eje: Proposición

*“Não há símiles seguros, apenas semelhanças enganadoras de signos e coisas...
Tentamos, então, construir uma linguagem rigorosa, feita de definições.
Acabamos por perceber que aquela linguagem fala apenas de palavra
e que as coisas fugiram-nos irremediavelmente das mãos.
Por outro lado estamos condenados a fazer uso da linguagem e dela não podemos prescindir...”*

Francis Bacon *apud* Paolo Rossi. 2006. p.27-28

As representações da arquitetura são tão familiares aos arquitetos, que é justamente o excesso de familiaridade a principal dificuldade para uma revisão crítica sobre sua natureza.

O propósito dessa comunicação é enfrentar tal familiaridade excessiva, e discutir o papel das representações no processo de projeto, analisando suas relações com as arquiteturas presentes, passadas e futuras, e refletindo sobre o entendimento acerca das representações exposto nos discursos de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha.

O ponto de partida destas considerações é a predominância em toda a historiografia da arquitetura, e no senso comum entre os arquitetos contemporâneos, do entendimento das representações arquitetônicas, essencialmente, como reproduções ou re-apresentações.

Tal entendimento se relaciona com três momentos distintos da relação entre a arquitetura e o tempo.

Em um primeiro momento, há as representações das arquiteturas presentes que podem ser vivenciadas, e fotografadas, filmadas, desenhadas ou modeladas. Assim, por exemplo, uma fotografia da Casa de Vidro (1950) de Lina Bo Bardi (1914-1992) é entendida como uma re-apresentação desta arquitetura, ou como uma reprodução desta arquitetura, no sentido de que a multiplica em modelos. A casa está lá, mas a fotografia a traz aqui e a representa. Há, portanto, uma dupla existência simultânea: a Casa de Vidro propriamente, em outro lugar, e a imagem da casa aqui, agora como representação.

Em um segundo momento, há as representações das arquiteturas passadas, hoje ausentes, ou porque estão em ruínas, ou porque não foram construídas. Estas podem ser, eventualmente, materializadas ou reconstituídas em desenhos ou maquetes. Uma maquete de uma antiga cidade na ilha de Creta, que hoje é um sítio arqueológico onde só restaram fundações de edifícios, costuma ser entendida como uma re-apresentação desta arquitetura. E, neste caso, o sentido de reprodução talvez seja ainda mais nítido, reforçado justamente pela ausência do objeto arquitetônico. De fato, os modelos reproduzem, conferem vida como existência material, a algo que, provavelmente existiu, mas não resistiu ao tempo.

Nestes dois primeiros momentos – das arquitetura presentes e passadas –, a existência material das arquiteturas antecede a existência de suas representações, e é esta pré-existência que caracteriza a relação entre a materialidade arquitetônica e suas representações, além de fundamentar as noções de re-apresentação, reprodução ou tradução subjacentes à noção vigente de representação.

E há, enfim, um terceiro momento – que é o que nos interessa especialmente aqui –, das representações das arquiteturas futuras, a serem construídas. Desenhos, modelos tridimensionais, anotações, tabelas, diagramas, simulações tridimensionais entendidos como representações de algo cuja existência material ainda não está realizada. Como, por exemplo, os croquis dos “riscos originais” de Vilanova Artigas na elaboração do projeto do edifício da FAUUSP, de 1961 (ARTIGAS, 1998).

Neste caso, durante o processo de projeto, a ausência de uma pré-existência – já que ainda não há arquitetura –, faz aflorar o desajuste do termo representação.

Para considerar tal aspecto vale explorar dois sentidos do termo representação na arquitetura.

O primeiro, e mais usual, é seu entendimento como representação *a priori*, anterior, antecedente, pois representa ou, como diria Pierce (1839-1914) : “*se coloca no lugar de*” alguma coisa que virá a existir. Algo que poderia ser expresso na sentença: “é imprescindível representar a arquitetura para que ela possa vir a existir”. O desajuste aqui se revela de uma forma tão óbvia que pode passar despercebido. Dentro de um certo rigor semântico, não se representa algo que ainda não existe, em outras palavras, não se re-apresenta algo ainda ausente, assim como não se reproduz algo inexistente, e não se traduz um poema que ainda não foi escrito. Seria mais apropriado, e lógico, usar o termo apresentações do projeto, ao invés de representações.

Conforme Munari (2008)¹, em língua inglesa costuma-se traduzir o termo alemão *vorstellung* como *presentation*, e não *representation*, justamente para tentar preservar o sentido expresso pelo prefixo *vor* que, “*como preposição, significa “diante de” ou “perante” e como advérbio significa antes*”, e se vincula à “*stellung*, que significa posição, derivada do verbo *stellen*,” colocar, dispor. Garcia-Roza (2005, p.116; 2004, p.85), no âmbito da psicanálise, também salienta a inadequação da tradução do termo alemão *vorstellung* por representação, em português, por conta do distanciamento dos sentidos de criação imaginária e fantasia pretendidos por Sigmund Freud (1856-1939). Inadequação que atinge também o termo alemão *darstellung*, que costuma ser traduzido em inglês como *representation*, e que na edição brasileira de Panofsky (2005) é traduzido em português como representação, o que é controverso. Gagnebin (2005), por exemplo, questiona a tradução de *darstellung* como representação na obra de Walter Benjamin (1892-1940) – especialmente no prefácio à *Origem do Drama Barroco Alemão* – e afirma que:

*“nem o verbo **darstellen** pode ser traduzido por “representar”. Mesmo que essa tradução possa ser legítima em outro contexto, ela induz, no texto em questão, a contra-sensos, porque poderia levar à conclusão de que Benjamin se inscreve na linha da filosofia da representação — quando é exatamente desta, da filosofia da representação, no sentido clássico de representação mental de objetos exteriores ao sujeito, que Benjamin toma distância. Proponho, então, que se traduza **Darstellung** por “apresentação” ou “exposição”, e **darstellen** por “apresentar” ou “expor”, ressaltando a proximidade no campo semântico com as palavras **Ausstellung** (exposição de arte) ou também **Darstellung**, no contexto teatral (apresentação).”*

Dessas considerações apreende-se uma divergência filosófica histórica quanto à teoria do conhecimento, e quanto ao entendimento da criação artística (LALANDE, 1960)². Divergência que se reflete diretamente no entendimento das acepções do termo representação, e do papel daquilo que se entende por representações no processo de conhecimento e, no âmbito da arquitetura, nos processos projetuais. Algo

¹ O termo *vorstellung* é estudado por Luiz Munari na apreensão de Franz Brentano (1838-1917) no texto “Psicologia do ponto de vista Empírico” (1874) que constitui uma das principais raízes filosóficas da Fenomenologia.

² Divergência expressa por Henri Bergson (1859-1941) em 1901, na proposta de uso do termo francês *présentation* ao invés de *représentation*, que encontrou ressonância no comentário de Jules Lachelier (1832-1918) e na crítica de André Lalande (1867-1963) quanto ao verbete *représentation* registrada em seu *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie* (Paris: PUF, 1960). Recentemente, a crítica de Bergson foi retomada por Jacques Derrida (1930-2004) como introdução às questões em torno da representação em sua conferência *Envoi* apresentada no encontro das *Sociétés de Philosophie de Langue Française* na Universidade de Estrasburgo, na França, em 1980.

original, ainda em elaboração, que começa a constituir “um universo dentro do universo” (FOCILLON, 1988) não pode ser representação, em sentido estrito, visto que ainda nem apresentou a si mesmo. Antoni Gaudí (1852-1926) não representou a Sagrada Família em modelos invertidos sobre espelhos. Ele a formou assim, e ao fazê-lo a apresentou a si mesmo, à Barcelona e ao mundo.

O segundo sentido, que interessa tratar aqui é mais nitidamente incômodo, e refere-se ao entendimento da representação *a posteriori*, subsequente e decorrente, como representante legítima de uma idéia que originou o processo de projeto. Do ponto de vista semântico este uso do termo representação é preciso e cabível, mas do ponto de vista do entendimento filosófico do processo de projeto é idealista, pois pressupõe que o projeto se resolve enquanto idéia, e que o papel das representações é expor aos olhos estas idéias. Conforme este entendimento o desenho e a modelagem rerepresentariam, reproduziriam ou traduziriam para os outros uma certa realidade já existente e vivenciada em solidão pelo arquiteto, no interior de sua mente criadora. Algo surpreendentemente platônico para a modernidade, mas profundamente enraizado no pensamento moderno e contemporâneo acerca da representação da arquitetura.

No texto “O Desenho”, de 1967, Artigas (1915-1985) encerra suas reflexões com a seguinte consideração:

“Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto...” e pergunta: *“que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprendereis a construí-las...”* (1986, p.52).

Neste curto trecho do discurso de Artigas, três aspectos chamam a atenção e merecem consideração por seu caráter paradoxal:

Primeiro, a escolha do exemplo da igreja³, e mais precisamente da catedral, arquitetura religiosa vinculada à transcendência, ao imaginário medieval, e a uma histórica projetual intimamente ligada à tradição do projeto revelado ou do projeto iluminado pelo *logos* divino;

Segundo, a sugestão de que o projeto arquitetônico pode ser um processo mental, possível de ser conduzido e elaborado no pensamento, lidando com toda a complexidade das “catedrais” como construção do intelecto, antes de construí-las materialmente.

³ Parodiando o exemplo dado pelo padre Rafael Bluteau (1638-1734) no verbete *dezenhar* em seu *Vocabulario Portuguez e Latino*, considerado o primeiro dicionário da Língua Portuguesa.

Terceiro, a consequente noção de que o aprendizado formal do arquiteto envolveria, essencialmente, aspectos construtivos, técnicos, ligados ao fazer material, como re-apresentação no sentido mais restrito, visto que as “catedrais” já deveriam existir “em projeto”, no pensamento dos jovens ingressantes na FAUUSP⁴.

A contradição parece ainda mais dissonante vinda de Artigas, pois contrasta com sua produção arquitetônica e sua trajetória de arquiteto – como defensor da arquitetura moderna, pensador crítico, de forte inclinação marxista, centrado nas questões políticas, técnicas e sociais da arquitetura –, e educador, como figura central na constituição da FAUUSP, e na formação de três gerações de arquitetos.

O contraste aqui é relevante, pois sugere uma dissociação entre o discurso idealista do arquiteto e seu próprio processo de desenvolvimento de projetos. Como se o discurso fosse um – idealizando um papel passivo das representações –, e a prática fosse outra, distinta, na qual o desenho afirma-se como principal meio de elaboração do projeto, promovendo as representações a um papel ativo no processo projetual. O próprio tema do texto “O Desenho” e o exemplo de Leonardo da Vinci⁵ (1452-1519), caracterizado por Artigas como “talvez o maior dos artistas” (ARTIGAS, 1986, p.44), parecem reforçar tal dissociação.

Entretanto, o idealismo paradoxal que se desprende do texto de Artigas continua vigente, em ressonância no pensamento de seu aluno e assistente, Paulo Mendes da Rocha (2007).

“A questão fundamental que navega entre nós arquitetos é imaginar as coisas que ainda não existem. Como esta casa, por exemplo, aqui em Curitiba, que antes saiu inteira na mente de um de nós, o arquiteto Vilanova Artigas.” (ROCHA, 2007, p.19).

Devemos considerar esta afirmação apenas como liberdade poética, sem maiores compromissos epistemológicos? Ou devemos considerá-la como uma expressão legítima do entendimento do arquiteto sobre o processo de concepção da arquitetura? E, como tal, seria uma expressão idealista de um processo inteiramente mental que precede sua representação em desenhos e modelos?

⁴ O texto “O Desenho” é uma aula inaugural pronunciada por Artigas em 01/03/1967 aos alunos ingressantes na FAUUSP.

⁵ Na obra de Leonardo, entende-se aqui que o desenho e a modelagem não reapresentam aos olhos um mundo já conhecido, mas constituem os próprios meios de elaboração de um novo mundo construído na medida do desejo individual e coletivo, como trabalho de conformação de imagens e transformação da matéria.

Assim como Artigas, Paulo Mendes da Rocha (2007) não faz um defesa direta do papel ativo das representações, como ação reflexiva que constitui a própria dinâmica da elaboração projetual, e onde representar é projetar. O idealismo é evidente, mas seu discurso não é linear, oscila, e as ambiguidades, então, se apresentam:

“É a maquete como croquis. A maquete em solidão! Não é para ser mostrada a ninguém. A maquete que você faz como um ensaio daquilo que está imaginando... Como o poeta quando rabisca, quanto toma nota.” (ROCHA, 2007, p.22).

O poeta toma nota apenas do que já pensou, ou pensa enquanto anota, e a ação de anotar é indistinta da criação do poema?

Construímos, de fato, o que tínhamos em mente ou, ao projetar, modelando e desenhando, muito mais desconstruímos para reconstruir o que eventualmente desejávamos?

“A graça disso... é que existe, nessa extensão do raciocínio, o objeto já um tanto quanto configurado na nossa mente.” (ROCHA, 2007, p.22).

“Um tanto quanto configurado” é bem diferente de *“inteiro na mente”*, o que expõe a impressão do arquiteto de que há um certo nível de configuração próprio do pensamento – anterior à representação visual e material, e aí será estendido –, e que parece ser algo mais configurado do que uma vaga noção, algo mais definido do que um desejo bruto, e algo mais determinado do que uma simples intenção germinal.

“Você tem a idéia sobre certa questão, consegue imaginá-la em sua integridade e totalidade, entende que é preciso construí-la, então submete essa idéia ao modelo, à maquete, como extensão da própria mente”. (ROCHA, 2007, p.30).

É mesmo possível imaginar a *“integridade e totalidade”* de uma certa questão arquitetônica no plano mental? Se for possível, porque então submeter algo íntegro e completo a representações como desenhos e modelos? Porque Artigas (1998) teria feito tantos croquis da FAU se já a possuísse idealizada, integral e completa em seu pensamento?

“Antes de fazer essas maquetinhas, você já sabe mais ou menos se a idéia vai ficar bem...O problema é mesmo a construção.” (ROCHA, 2007, p.27).

“Por enquanto, não existe maquete, não há nada ainda, é pura mente, como se eu fosse escritor, poeta! Não tem nada que ficar rabiscando, porque eu ainda não sei o que fazer.” (ROCHA, 2007, p.34)

Tal saber inicial, ideal, não é tão completo como se pretenderia, mas apenas parcialmente definido e, portanto, parcialmente desconhecido, inexato, ainda a ser elaborado.

“Tudo isso você tem que ver, senão não sabe que papelzinho cortar. Depois vai fazer o primeiro ensaio volumétrico, mas, antes de chegar à nossa maquetinha, tem que prever tudo isso.” (ROCHA, 2007, p.36)

Se antes de fazer a maquete é preciso prever tudo, então por quê fazê-la?

Porque as maquetes físicas são modelos que proporcionam um “*momento de experimentação*” no qual “*é possível ver melhor aquilo que se está querendo fazer, e isso é insubstituível*”, e mais: “*indispensável*” (ROCHA, 2007, p.26)

Ver melhor, no sentido arcaico do entendimento grego da ação de representar, expresso como **pró ophthalmós**, pôr diante dos olhos, apresentar à vista (GAFFIOT, 1934; ISIDRO PEREIRA, 1990; SARAIVA, 1993). Acepção grega que se refere à exposição ou exibição de algo aos sentidos (Isidro Pereira, 1990), sem precisar se o que se faz visível já existia antes, como aquelas imagens que “*aparecem para nós mesmo de olhos fechados*” (ARISTÓTELES, De Anima, livro III, capítulo 2, 428a15, p.111), ou se não existia, mas, ao ser concebido, passou a existir e se fez visível. A noção de reprodução, repetição e representação são pertinentes apenas se o que se faz visível já existia antes (GAFFIOT, 1934; SARAIVA, 1993). Mas se o fazer-se visível coincide com a gênese de algo original o prefixo **re** é inadequado, pois trata-se, mais propriamente, de uma apresentação ou apresentação, que os estóicos denominavam, **phantasia** (MONDOLFO, 1965), algo que brota do desejo e alimenta “*a parte lúdica e erótica da vida*” (ROCHA, 2007, p.22).

Caracterizadas como “*modelos de solidão*”, as maquetes de Paulo Mendes da Rocha são feitas para ninguém ver, e não para serem expostas, no sentido oposto do **pró ophthalmós** grego, as maquetes resguardam-se dos olhos alheios. Só o arquiteto toca seus corpos, em um relação lúdica e erótica, por demais íntima.

Mas o que há de tão precioso em tocar?

O tato é a marca essencial da vida, o mais primitivo e o mais vital dos sentidos (ARISTÓTELES, 1993). Tocar é transformar a pré-existência de quem toca e do que é tocado. Tocar é formar e comover. Tudo o que é palpável, além de ser cobiçado, pode ser possuído pelo corpo e reelaborado pelo desejo. Mas, ao serem exibidas apenas como fotografias, as maquetes têm sua tridimensionalidade carnal resguardada e, protegidas como imagens sob o véu de sua dupla natureza – material e ideal –, mostrando-se ocultam-se, a si e a seu arquiteto.

Mas a visão antecipa o tato (MUNARI, 2002, p. 170), e a arquitetura que se prenuncia no processo projetual – e que Paulo resguarda como imagem –, quando construída, se dá a perceber como experiência ambiental completa, em toda sua densidade material e permeabilidade espacial, abrindo-se e fechando-se aos olhares e ao passeio sensível dos corpos.

Haveria entre o discurso e a prática de Paulo Mendes da Rocha uma dissociação semelhante àquela sugerida entre o texto e a obra de Artigas? Como conciliar a íntima relação do arquiteto com o desenho e as maquetes e seu discurso ambíguo e idealista sobre seus próprios procedimentos de projeto?

Como interpretar a contradição entre a idealização do processo projetual e a *poiesis* material, eminentemente sensorial, das arquiteturas de Artigas e Paulo?

Estaríamos frente a uma tradição moderna, de forte impacto pedagógico, que não afirma com convicção o papel ativo das representações no processo projetual, e que assim fazendo reforça a noção de que o projeto de arquitetura é “coisa mental” e, portanto, própria de alguns poucos intelectos privilegiados? Como resolver a contradição fundamental entre o idealismo da concepção arquitetônica e a formação sistemática de milhares de jovens arquitetos a cada ano?

Em se tratando de arquitetura, não deveríamos minimizar a relevância do discurso dos arquitetos, e reafirmar que suas arquiteturas ultrapassam em muito as palavras, e sugerem contradições e outros entendimentos sobre o papel das representações nos processos de projeto?

Com o intuito de aprofundar as reflexões sobre o papel das representações no processo de projeto arquitetônico “...é *melhor estimular a inteligência do que usurpar a boa fé. É melhor renunciar a compor tratados e proceder, ao contrário, por afirmações desligadas e provisórias, como é igualmente melhor assegurar menos e mostrar os vazios do saber e solicitar pesquisa.*” (Francis Bacon *apud* Rossi, 2006, p.27 e p. 28).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. **De Anima**. Maria Cecília Gomes dos Reis (trad.). São Paulo: Editora 34, 2006. 360 p.
- _____. **Parva Naturalia**. Madri: Alianza Editorial, 1993. 179 p.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. O desenho. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: PINI, Fundação Vilanova Artigas, 1986. 144 p.
- _____. **Caderno dos riscos originais: projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária**. Coordenação Roberto Portugal Albuquerque. São Paulo: FAUUSP, 1998. 142 p.
- FOCILLON, Henri. A vida das formas. Lisboa: Edições 70, 1988. 129 p.
- GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire Illustré Latin-Français**. Paris: Librairie Hachette, 1934. 1702 p.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. **Kriterion: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, Vol. 46, n. 112, p.183-190, Dezembro 2005.
- GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **Freud e o inconsciente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 236 p.
- _____. **O mal radical em Freud**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 166 p.
- ISIDRO PEREIRA, S.J. **Dicionário Grego-Português, Português-Grego**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990. 1054 p.
- LALANDE, André. **Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie**. Paris: PUF, 1960. 1323 p.
- MONDOLFO, Rodolfo. **O pensamento antigo**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1965.
- MUNARI, Luís Américo de Souza. **Reflexões e exercícios sobre a história da arte**. São Paulo: 2008. 211 p. Tese Livre Docência FAUUSP.
- _____. **O costume da arte**. São Paulo: FUPAM, 2002. 248 p.
- PANOFKY, Erwin. Sobre o problema da descrição e interpretação do conteúdo de obras das artes plásticas. **A pintura: textos essenciais, Vol. 8: Descrição e Interpretação**. Direção geral Jacqueline Lichtenstein, Apresentação Jean-François Groulier, Coordenação de tradução Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005. 160 p.
- ROCHA, Paulo Mendes da. **Maquetes de Papel**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. 64 p.
- ROSSI, Paolo. **Francis Bacon: da magia à ciência**. Londrina, Curitiba: EDUEL, Editora da UFPR, 2006. 447 p.
- SARAIVA, F.R. Dos Santos. **Novíssimo Dicionário Latino-Português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1993. 1297 p.