

IV PROJETAR 2009

PROJETO COMO INVESTIGAÇÃO: ENSINO, PESQUISA E PRÁTICA

FAU-UPM SÃO PAULO BRASIL

Outubro 2009

Eixo: Proposição

PROJETO E METAFÍSICA

OTAVIO CURTISS SILVIANO BRANDÃO

PROF. DR. EA/UFMG – R. Paraíba 697 Belo Horizonte/MG

e-mail ocsb@ufmg.br

RESUMO

Este artigo propõe uma discussão acerca do valor da idéia tomada como operador em projeto de arquitetura. Para tanto, discute algumas diferenças costumeiramente pouco observadas entre, de um lado, pensar e discorrer acerca do projeto arquitetônico e, de outro, sua prática. Critico, aqui, o modo usual de se compreender o processo criativo arquitetônico, baseado no dual “idealização x representação”, no qual a prefiguração da idéia exerce papel fundamental na concepção. Em seguida, baseado na filosofia nietzschiana, apresento os conceitos metafísica e idéia, e proponho a possibilidade de se pensar e falar diversamente acerca do assunto. Após essa incursão teórica, apresento um estudo de caso onde pode-se observar o papel secundário que a metafísica, através de sua operadora, a idéia, podem desempenhar no processo criativo arquitetônico. Em seu lugar, sugiro que a prática do projeto pode se enriquecer ao ser pensada como pesquisa da forma.

Palavras-chave: incerteza, forma e processo.

ABSTRACT

This paper will develop a discussion focusing on the importance of ideas when they are taken as operators by professional architects, in order to support their design. To do so, it will be discussed some differences barely regarded by most of those professionals, concerning on one hand in the thinking process and the correlated talking about architectural projects and, on the other hand, in the practice of designing the project itself. I criticize here the usual manner through which the architectural creative process is normally understood by the professional milieu. That understanding is usually based on the duality comprised by the conceptual opposition between "idealization X representation", in which a prior-conception guided by abstract ideas takes first place in the design process. Moving on, I will introduce the concepts of 'metaphysics' and 'idea', discussing them in the light of Nietzsche thoughts. Then, I will develop a criticism about the operative skills that those concepts are said to have for the design, claiming that it is possible to expand the way to regard that theme, using other points of views to focus it. After these theoretical considerations, I will introduce a case study through which it will be possible to observe how 'idea', which normally acts as an operator to 'metaphysics', can play as a secondary role in the design process. Instead of those concepts, I will suggest that not only the skills developed by the design practice but also the related process of design conception could be enriched whilst they are considered as an investigation process.

Keywords: uncertainty, shape and process.

RESUMEN

Este artículo propone una discusión acerca del valor de la idea tomada como operador en proyecto de arquitectura. Para eso, discute algunas diferencias normalmente poco observadas entre, de un lado, pensar y discurrir acerca del proyecto arquitectónico y, de otro, su práctica. Critico, aquí, el modo usual de comprender el proceso creativo arquitectónico, basado en la dualidad “idealización x representación”, en la cual la prefiguración de la idea ejerce el papel fundamental en la concepción. A continuación, basado en la filosofía nietzscheana, presento los conceptos metafísica e idea, y critico sus capacidades operativas en la actividad del proyecto, proponiendo una abertura para la posibilidad de pensar y hablar diversamente acerca del asunto. Después de esa incursión teórica, presento un estudio de caso donde se puede observar el papel secundario que la metafísica, a través de su operadora, la idea, puede desempeñar en el proceso creativo arquitectónico. En su lugar, sugiero que la práctica del proyecto se puede enriquecer al ser pensada como investigación.

Palabras-llave: incertidumbre, forma y proceso.

Quando se fala sobre o processo de projeto, dentre os termos mais utilizados encontram-se “idealizar” e “representar”. O emprego desses termos sugere que, na prática corrente de projeto, o arquiteto idealiza na mente soluções formais para as demandas que lhe são encomendadas, ou seja, prefigura soluções, para, em seguida, representá-las sobre um suporte qualquer: papel, maquetes ou tela do computador, para comunicar essas soluções entre os demais atores envolvidos. De acordo com esse modo de se conceber o trabalho do arquiteto, a representação é considerada como uma ponte para um fim que se encontra além dela: a comunicação da idéia. A representação pode ser compreendida, aqui, como representação, ou seja, nova apresentação de uma coisa que se apresentou, anteriormente, na mente do arquiteto. De acordo com esse ponto de vista, o desenho sobre o papel não é mais do que um veículo para representação de algo exterior a ele. Essa concepção acerca do processo criativo é moldada pelo que denomino aqui “dual idealização vs. representação”. Seus dois componentes são compreendidos como se fossem totalmente independentes um em relação ao outro: enquanto à idéia caberia o papel criativo, à representação caberia o papel cansativo. Sob esse ponto de vista, pouco se pode falar em “processo” de projeto, uma vez que as idéias são vislumbradas através de *insights*, que não demandam distensão temporal.

A atitude de prefiguração da idéia pode ser vista como sendo uma atividade mágica, ou seja, uma atividade não delineada por procedimentos racionais. Ali, o talento pessoal do arquiteto é o maior responsável pelo sucesso dos processos de conformação. Esse talento é visto como coisa inata, não comunicável ou passível de ser aprendido ou ensinado. Valoriza-se, nesse meio, a suposta genialidade do profissional e sua capacidade de projetar formas arquiteturais através de procedimentos cujo único componente distendido no tempo, é o trabalho de representação de uma idéia que se formou alhures. O principal componente dessa atitude seria a idéia, onde a cristalização da forma se daria de forma instantânea, como uma luz que se acendesse de uma só vez e a tudo clareasse. Ainda que a idéia assuma, de acordo com esse modo de conceber a concepção, papel de protagonista no processo criativo, sua fabricação não tem como ser objeto de pesquisa. Evita-se falar a respeito dos meandros do ato que cria, como se isso fosse prejudicial ou, ao menos, inconveniente.

Se a concepção é compreendida através do dual “idealização vs. representação, segundo o qual a prefiguração da idéia assume o papel principal, os projetos são idealizados, prefigurados ou definidos antes dos trabalhos de conformação e consideração dos diversos condicionantes da forma, tais como terreno, programa, sistema construtivo, insolação etc. Os procedimentos que geram a idéia não têm como serem estudados, pois não se relacionam com nada que pertença ao mundo contingente, como os condicionantes da própria forma: tudo se passa como se a idéia, para ser gerada, não pudesse conviver com limites e dificuldades, no idílio da suposta liberdade total. Pouco reflexiva, avessa ao questionamento a respeito dos meandros dos processos criativos, a atitude de idealização enrijece-os: as atividades que os compõem, distendidas no tempo, assumem o papel secundário de suporte, ou seja, são vistas como se em nada contribuíssem para a gênese da forma, uma vez que esta estaria definida antes ou fora delas. Ignorados, subpostos ou considerados como dados de antemão, os processos não são vistos como sendo criativos. Nesse âmbito, profissionais e alunos são solicitados a produzir sem que uma atenção seja dada, nessa hora, às particularidades e dificuldades que fazem parte do jogo do projeto.

Lugar permanente das idéias e lugares de ideais passados ou futuros são modalidades de lugar idealizadas por arquitetos que, assim fazendo, obtêm algum tipo de orientação em seu percurso. Boulée (FIG. 1) e Kahn podem ser citados como arquitetos que, nas noções de essência, verdade, fixidez ou permanência, ou seja, no reino platônico das idéias, buscaram referências para as suas posturas diante do projeto. Do mesmo modo, vários ideais podem ser identificados na arquitetura dos últimos séculos, tais como o ideal do retorno ao que é simples, natural e espontâneo; o ideal clássico; o do futurismo; o da arquitetura *high-tech*; o do racionalismo; o do funcionalismo e, mais recentemente, ao do que é ecologicamente correto.

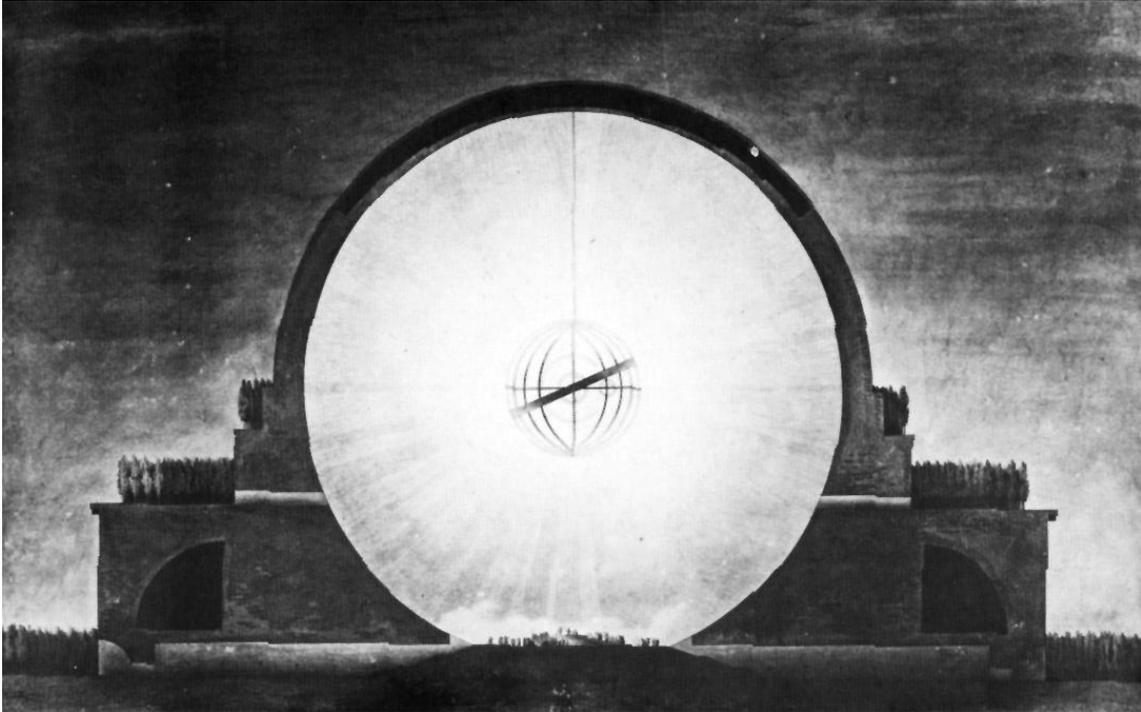


FIGURA 1– Boulée, projeto de Cenotáfio
Fonte: Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Idéia como insight, idéia como atividade mágica, idéia como idílio de liberdade, idéia desvinculada de condicionantes: em todos esses casos, supõe-se que operações de ordem metafísica governam a produção da idéia, uma vez que os materiais que a concretude física dos aspectos contingentes apresenta não são levados em consideração. O objetivo deste artigo é o de propor uma alternativa a esse modo de fazer, pensar e discorrer sobre projeto. Se a forma não mais for compreendida como produto de idéia, ideais ou ideologias, o projeto passa a ser visto como o conjunto de procedimentos utilizados para fazer existir algo onde nada havia antes, para o qual os condicionantes da forma são os principais agentes promotores de sua evolução. Desvinculando-se a gênese da forma de pressupostos metafísicos, os procedimentos para sua obtenção passam a se ater ao mundo contingente, com suas necessidades, demandas, limites e dificuldades.

METAFÍSICA E CRÍTICA À METAFÍSICA

Em uma acepção inicial, o termo “metafísica” está relacionado com a crença na existência de qualquer coisa cuja existência não se pode provar. Sendo assim, para que se concorde com a existência de algo que esteja para além daquilo que os sentidos nos oferecem, é necessário que se acredite em sua existência. Mais precisamente, “metafísica” diz respeito à crença na existência em outro mundo para além deste no qual habitamos. Sendo a física a ciência que investiga as leis da matéria, a metafísica sugere a existência de uma física para além da física, ou ciência sobre as ciências, que as englobaria todas em um denominador comum, estrutura geral do universo. Esse mundo ou ciência aos quais não temos acesso são imaginados como sendo estáveis, unos, idênticos a si mesmos e, portanto, perfeitos. Mais que isso, por sua perfeição são compreendidos como sendo suportes para os nossos mundo e ciência. É como se houvesse, em algum lugar, uma ciência universal que regesse todas as ciências, e um mundo onde as imperfeições e fugacidades deste não existissem. São exemplos de mundos metafísicos o mundo inteligível de Platão,

o mundo supra-sensível de Kant, mas também este mundo – o mundo sensível - na medida em que o supomos dotado de unidade, de substância,

de identidade e permanência – na medida enfim que o supomos *cognoscível*¹. (ROCHA, 2003, p. 48).

O termo pode ser também compreendido como uma doutrina de dois mundos, ou seja, do desdobramento da existência em mundo sensível e mundo inteligível. A tradição metafísica invoca a necessidade de um princípio ou fundamento para o mundo sensível. A doutrina de dois mundos é também a doutrina de várias outras oposições, como aquelas entre estabilidade e mutabilidade, perfeição e imperfeição, alma e corpo, completude e incompletude, mas, a mais importante, para o caso presente, é a oposição entre essência e aparência: o mundo inteligível metafísico seria o local onde as essências, verdades e realidade última de todas as coisas estariam localizadas; enquanto o mundo das contingências e da vida humana seria apenas um reflexo imperfeito e impreciso daquele outro, por só conter aparências.

Disso se segue que a afirmação de um mundo inteligível e perfeito traz consigo o desprezo pelo mundo onde habitamos, acarretando a condenação à vida e do seu meio de expressão, o corpo – ambos perecíveis. O valor das coisas do mundo sensível seria inferior ao valor das coisas do mundo inteligível. Aqui reside a origem da crença na idéia, e, não, na contingência, como operadora principal no processo de criação arquitetônica.

Uma crença, entretanto, é aquilo diante do qual suspendemos nosso juízo. Segundo Houaiss (2001, p. 865), é “convicção profunda e sem justificativas racionais em qualquer pessoa ou coisa”. Quanto a isso, Nietzsche afirmou, em seu estilo categórico: “toda crença é um tomar-por-verdadeiro” (NIETZSCHE, 2002, p. 165, aforismo 9(41)). Uma vez que, para creditar à metafísica algum valor operacional, é necessário acreditar na existência de algo que não se pode provar, então é possível, num sentido oposto, colocar em questão sua existência: se alguma coisa está ancorada na crença, é possível experimentar não se acreditar nela. Ou, nas palavras de Safatle, “tomar consciência da crença é necessariamente destruir a imediaticidade da crença, já que toda verdadeira crença não passa de uma aposta” (SAFATLE, 2008, p. 30). Assim, é possível não se crer em um ou mais deuses, ou ainda na perfeição supralunar, ou em um mundo dito “verdadeiro”, eterno ou estável, seja este ou outro qualquer, mas que seja sede arquetípica das essências, do espírito, da verdade ou do ser. Aprofundando o assunto, é possível colocar em questão a aposta que o ocidente fez, desde os gregos, numa ordem subjacente ao universo.

Nietzsche, creditando a Platão a inauguração da metafísica, escreveu: “o pior, o mais inveterado e mais perigoso de todos os erros até hoje foi um erro de dogmático: a invenção platônica do espírito puro e do bem em si” (NIETZSCHE, 1992, p.8).

Conhecer a crítica nietzschiana ao pensamento metafísico traz consigo a desvalorização de vários conceitos tidos como basilares para o raciocínio do arquiteto, tais como os de ser, dotado de identidade, unicidade e permanência e, no limite, o próprio conceito de fundamento, origem ou ainda essência. Uma reavaliação da operacionalidade desses conceitos é importante para quem pretende oferecer uma alternativa à compreensão corrente do processo criativo, segundo a qual fazer projeto é como cristalizar a essência de algo ou produzir algum ideal.

IDÉIA E IDEAL

A necessidade de se rever os usos desses termos advém do fato de que eles têm sido tomados como os principais operadores metafísicos presentes no discurso daquele que pretende fazer projeto. Quando as pessoas falam a respeito de processo criativo, freqüentemente empregam, em seus discursos, o conceito “idéia”. E esse conceito é largamente utilizado não apenas por leigos, mas também por arquitetos, professores e

1 Grifo da autora.

estudantes de projeto. As acepções comuns desse conceito sugerem que, para se fazer projeto, é necessário que se tenham “idéias”: clientes as pedem a arquitetos, e esses dão entrevistas na mídia falando que a “idéia” de uma determinada intervenção foi essa ou aquela. Pensa-se dos arquitetos que são pessoas que têm “idéias na cabeça”, ainda que os modos de sua fabricação não sejam explicitados.

Ao me perguntar o que as pessoas querem dizer quando utilizam esse termo, surgiu a necessidade de conhecê-lo em maior profundidade. Perseguindo esse propósito, constatei que suas acepções estão longe de serem claras ou consensuais, em contraste com o que uma utilização profusa e irrefletida do conceito pode fazer crer, e que, também ao longo da história, podem-se discernir diferentes acepções dele. Uma primeira classificação entre suas acepções mais usuais pode ser encontrada em Abbagnano:

Desde a antiguidade, o termo “idéia” tem sido compreendido de acordo com dois grupos de acepções que dialogam entre si: segundo o primeiro, “idéia” significa espécie única que pode ser intuída a partir de uma multiplicidade de objetos. Estiveram de acordo com essa acepção Platão, Aristóteles, os escolásticos, Kant e os racionalistas. De acordo com o segundo grupo, “idéia” é um objeto qualquer do pensamento humano, ou seja, representação em geral. Essa acepção foi utilizada por Descartes, os empiristas e boa parte dos filósofos modernos (ABBAGNANO, 1998, p. 524).

Platão parece inaugurar, na história escrita, a utilização do termo “idéia”. Sua doutrina das idéias consiste em admitir a existência de modelos arquetípicos (ou universais metafísicos), os quais não seriam apenas essências ideais, mas reais, das coisas. Essas essências repetir-se-iam nas coisas singulares, e essas, por sua vez, teriam naquelas o seu arquetipo exemplar². As idéias, em Platão, têm existência eterna e se acham contidas na razão (PANOFISKY, 2000, p. 16). Modelos das coisas, elas não são realidades sensíveis, mas apenas inteligíveis. Ainda assim, são consideradas como realidades objetivas. Uma idéia é sempre uma unidade de algo que aparece como múltiplo (MORA, 1985, p. 386), e essa unidade goza de *status* privilegiado em relação ao múltiplo (ABBAGNANO, 1998, p. 524–525). As idéias, seres fixos e eternos como as estrelas têm, por esse viés, maior grau de realidade do que as coisas apenas aparentes, ou seja, do que o mundo em que vivemos. Aqui se estabelece a distinção metafísica entre essência e aparência.

Um desdobramento desse modo de se compreender a idéia foi adotado pelos neoplatônicos, a partir dos séculos II e V. Esses pensadores se baseavam nos ensinamentos de Platão e dos platônicos, porém interpretavam-nos de modo místico, supondo, como princípio único, a transcendência de um Deus que, por emanção, criou a realidade profana. O Neoplatonismo foi uma corrente de pensamento que propunha uma imagem de mundo segundo a qual a realidade é constituída por um princípio único, do qual todos os seres menores são produtos. De acordo com o Neoplatonismo, as idéias passaram a ser compreendidas como “visões” vivas por parte dos artistas, visões essas que existem não apenas como conteúdo da consciência humana, mas que pretendem validade e objetividade metafísicas. Aqui, a novidade: essas representações “vistas” pelos artistas se confundem com os próprios princípios originários da natureza (PANOFISKY, 2000, p. 26-27), enquanto os artistas passam a ser considerados como pessoas superiores, uma vez que têm acesso ao princípio único do qual a realidade é constituída. Segundo Plotino, principal representante do Neoplatonismo antigo, o espírito engendra idéias a partir dele próprio, sem a necessidade da intervenção da matéria para sua produção. Para Plotino, a idéia, por ser perfeita, é a fonte absoluta da beleza, devendo ser poupada da queda no mundo contingente da matéria, o que sempre significa passar da perfeição à imperfeição. Se, para Platão, as obras de arte são meras representações de objetos naturais, para os neoplatônicos elas são representações da “beleza inteligível”, ou seja,

2 ENCICLOPEDIA SIMPOZIO. [200–]. Disponível em: <<http://cfh.ufsc.br/~simpozio/novo/2216y115.htm>>. Acesso em: 06 mai. 2009.

vetorizadas em direção a uma suposta perfeição que lhes é exterior e superior: a beleza visível representa apenas o reflexo de outra beleza, essa invisível (PANOFSKY, 2000, p. 35).

Para os filósofos modernos, preocupados com a constituição do conhecimento, a idéia assume o caráter de representação mental de alguma coisa. O predomínio desse ponto de vista epistemológico é comum às correntes que concebem o conhecimento como advindo da razão – os racionalistas (Descartes, Spinoza), como também às correntes que concebem a experiência como critério e norma para a verdade – os empiristas (Locke, Berkeley, Hume). Enquanto os primeiros voltam suas preocupações para o objeto (a coisa representada), os últimos se demoram em considerações acerca do sujeito conhecedor (MORA, 1985, p. 388) e sua relação com o objeto conhecido.

Para os racionalistas, a razão humana participa, com ou sem o recurso à teologia, do *logos* universal, existente desde sempre. A realidade é algo dado, determinado por esse *logos*, e nosso acesso a ela é dado pela idéia. Se, para eles, a idéia é algo que antecede o gesto que cria, para os empiristas ela é algo que tem lugar apenas em seqüência àquilo que nos é dado pelos sentidos. Para estes últimos, que não concebem idéias apriorísticas, supostamente existentes ainda que não acessíveis por meio dos sentidos, uma idéia é uma decorrência de alguma coisa e, não, verdade primeira, modelo ou exemplo. Para os empiristas, nada tendo de antemão, a idéia é um produto do manuseio da realidade. Assim, é algo *a posteriori*: nada existe antes de ser feito, noção tributária do “*verum ipsum factum*” (o verdadeiro é o mesmo que o feito) de Vico, e precursora das epistemologias construtivistas. Entre racionalistas e empiristas uma luta se travou: para uns, a idéia, ao participar do *logos*, possibilita a percepção da coisa: a idéia vem antes da coisa. Para outros, a coisa vem antes da idéia, sendo esta última uma representação sua.

A concepção neoplatônica sobre o assunto, segundo a qual o artista participa da centelha divina, pode ser observada entre alunos, professores e arquitetos, e a concepção racionalista moderna pode ser vista como sua sucessora. A discussão acerca das naturezas racionalista e empirista da idéia, por sua vez, pode ser útil ao alargamento do conhecimento a respeito dos processos criativos arquiteturais. A concepção empirista, considerando idéia como produto do trabalho efetuado sobre o material fornecido pelos sentidos, desobriga o arquiteto de tomar, como objeto de trabalho, algo (a idéia metafísica) que se situa para além do âmbito de seu trabalho concreto (a produção do projeto) – algo existente antes ou fora da especificidade do fazer arquitetônico. Esse traço não existe sob a visada racionalista, uma vez que esta compreende a criação como sendo a fabricação de uma coisa (uma edificação, por exemplo) com o material de outra (a idéia, a origem, a essência etc.).

WRIGHT, KAHN E AS IDÉIAS

Como exemplos da prefiguração da idéia como conceito operador no discurso de profissionais de projeto, apresento algumas passagens de Frank Lloyd Wright e de Louis Kahn, arquitetos que, ao falarem acerca de seu trabalho, empregam esse conceito por supor que ele é o que melhor transmite os modos como concebem seus projetos. Para Wright, numa conferência intitulada “No reino das idéias”, “Uma fantasia ou um capricho joga com as aparências tais como são, [enquanto] uma idéia busca a *origem* das aparências” (WRIGHT, 1957, p. 145). Observa-se aqui uma concepção metafísica (leia-se: dualística) da realidade, constituída pela distinção entre, de um lado, a essência, manancial da verdade, supostamente una e sempre igual a si mesma, e, de outro, a aparência, fugaz e, por isso mesmo, menos verdadeira. A concepção dualística leva Wright a buscar a fundamentação necessária à atividade de projeto em supostas origens que, segundo ele, estão vinculadas a ideais de plasticidade e continuidade, em que formas “orgânicas” crescem espontaneamente, de acordo com leis de uma natureza fundamentalmente boa e simples. Assim, ele concebe uma suposta ordem:

Não há uma disciplina que produza tão ricas recompensas no trabalho, nem há uma disciplina tão segura e tranqüila de seus resultados, como este ideal de “ordem interna”, a integração que é orgânica. Idéias menores levantaram

vôo, como pássaros, desde este ideal exigente e fundamental, sempre na mesma direção, porém avançando mais em cada vôo até que grandes metas fossem visíveis. (WRIGHT, 1957, p. 150–151).

Ao final dessa conferência, ele deixa claro os pontos principais da ideologia da integração, subjacente a seus trabalhos:

O ideal da “simplicidade orgânica”, vista como semblante da integração perfeita, abolia todos os agregados, rechaçava toda decoração superficial, convertia a iluminação elétrica e a calefação em partes integrantes da arquitetura. Dentro do possível, toda a mobília tinha que ser desenhada no lugar, como parte da arquitetura. Uma nova integridade trabalhando pela liberdade, a sua e a minha e a de nossos filhos, neste reino que chamamos, para o propósito que nos uniu durante essa hora, O REINO DAS IDÉIAS.³ (WRIGHT, 1957, p. 151).

Assim como Wright, Louis Kahn também está à procura dessa ordem interna, invisível e estruturante, mais fundamental que um tolo funcionalismo então vigente. Kahn descreve sua concepção de forma, derivada daquela de Aristóteles:

Para mim, a Forma [sic] é a realização de uma natureza, composta de elementos inseparáveis. A Forma não tem presença. Existe na mente. [...] A forma vem antes da projeção. Guia sua marcha porque rege as conexões entre os elementos do projeto. (KAHN, El espacio y las inspiraciones. In: NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 95).

Em outro texto, ele escreve:

A forma abraça uma harmonia de sistemas, um sentido de ordem [...]. Por exemplo, ao contrapor-se “uma colher” e “a colher”, esta última indica uma forma composta de duas partes inseparáveis, cabo e cavidade, enquanto a primeira implica um determinado projeto realizado em prata ou madeira, grande ou pequeno, pouco ou muito côncavo. A forma é “o quê”. O projeto é “como”. A forma é impessoal. O projeto é um ato determinado pelas circunstâncias. [...] A forma nada tem a haver com condições contingentes. [...] A meu ver, a grandeza do arquiteto depende mais de sua capacidade de compreender o que é “a casa” que de seu projeto de “uma casa”. (NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 63-64).

Essa passagem mostra que, para Kahn, fazer projetos (os “comos”) é atividade que depende da correta compreensão da noção acerca da “forma” mental, impessoal e necessária. Assim como ocorre com Wright, ele valoriza a compreensão de supostas origens (proveniências) como sendo o caminho para se chegar a uma projeção adequada: “Por isso é bom que a mente retorne ao início: porque, para qualquer atividade humana constituída, o início é o momento mais maravilhoso” (KAHN, Forma y proyectación. In: NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 64). Entendido assim, o processo de criação, visto aqui como aquilo que se distende no tempo, e que assim foge de supostos inícios, nada tem a contribuir na conformação de uma realidade, de antemão vetorizada em direção a um ponto qualquer suposto no tempo. Concordando com a divisão cartesiana entre *res cogitans* e *res extensa*, a partir da qual o ser humano se divide entre mente e corpo, Kahn diz que “a mente [...] é o instrumento revelador do universo e da eternidade” (KAHN, Capital complex, Dacca, Bangladesh. In: NORBERG-SCHULZ, 1981, p. 91).

3 Em maiúsculas no original.

NIETZSCHE E O IDEALISMO

Se o debate acerca do processo criativo se situa entre a atenção ao necessário ou ao contingente como instrumentos de trabalho, pode-se dizer que, entre Heráclito e Nietzsche, a balança pendeu para o lado do necessário. Ao fim desse período, os empiristas reiniciam um movimento de revalorização dos aspectos contingentes da existência como sendo fundamentais para a compreensão dos processos de criação. Nesse aspecto, o pensamento nietzschiano é tributário daquele dos empiristas, e isso pode ser visto através de sua refutação de imagens de mundo baseadas em idéias de perfeição ou ideais quaisquer a serem atingidos. Parte de sua filosofia se destina a desmontar as construções ideológicas efetuadas pelos idealistas – aqueles que defendem que as coisas existem idealmente no espírito, razão ou algum lugar inacessível pelos sentidos. Esses são, para Nietzsche, todos aqueles que defendem a existência de mundos invisíveis ao olhar humano. Por fundarem em crenças suas ideologias, o filósofo os reputa como, no mínimo, desleais e enganadores. No entender do filósofo, a filosofia, desde Platão, esteve dominada por idealistas e dogmáticos, que envenenaram a compreensão da realidade através da invenção e sobrevalorização de idéias e ideais. Assim, Nietzsche ataca não apenas a metafísica de Platão e sua teoria das idéias, como também todos os filósofos que se apóiam na suposição católica de uma vida eterna após a morte. Contra Platão e o idealismo, declara Nietzsche:

Gostaria de utilizar em relação a todo o fenômeno Platão antes a dura expressão “o mais alto embuste”, ou, se se preferir escutar, mais do que qualquer outra palavra, o mais alto Idealismo. [...] Platão é esta fascinação dúbia chamada “Ideal”, que tornou possível para as naturezas nobres da antigüidade compreender mal a si mesmas e pôr os pés sobre a ponte que conduziu até a “cruz”. [...] Platão é um covarde diante da realidade – conseqüentemente, ele se refugia no ideal. (NIETZSCHE, 2000, p. 113–114, aforismo 2).

Segundo Giacóia, para Nietzsche

Os helenos autênticos sentem o platonismo como signo de um perigo fundamental para a vida da polis, na medida em que nele se expressa a tendência da cultura superior a se dissociar da vida ativa, a se divorciar da realidade para se enclausurar nos conventículos dos teóricos especulativos, a aprofundar o fosso entre o homem de ação e o homem de pensamento. [...] Com a crença na razão pura e no bem em si o Sócrates platônico dá origem ao gesto metafísico por excelência, aquele que consiste na *instauratio* e na consagração, como elementos matriciais do pensamento filosófico ulterior, da oposição “idealista” entre sensível e supra-sensível, essa divisão fatal que põe fim ao “realismo” dos antigos helenos, na medida em que implica e supõe uma desqualificação do sensível em proveito do inteligível, do temporal em função do eterno. [...] Nietzsche imputa a Platão a “patranha superior”, a farsa do idealismo, essa denegação da crueza bruta da existência que leva a procurar refúgio no ideal, no “verdadeiro mundo”. (GIACÓIA, 1997, p. 3–25).

Nietzsche considera a igreja católica como propositora de uma espécie de platonismo para o povo, destinada à manutenção de um rebanho de ovelhas acomodadas em suas posições de vítimas. Assim, os religiosos teriam inventado uma “superioridade”, da qual eles seriam os representantes, num jogo de interesses poderoso:

É necessário que digamos *quem* intimamente consideramos como o nosso contraste: os teólogos e tudo quanto tem nas veias o sangue de teólogo – toda a nossa filosofia [...] Este envenenamento [praticado por padres e teólogos] vai muito mais longe do que se pensa: encontrei o instinto teológico do orgulho em toda parte onde hoje alguém se sente “idealista”, em toda parte onde, graças a uma origem mais alta, alguém se arroga o direito de olhar de cima a realidade, como se ela nos fosse estranha... O idealista, tal como o padre, tem todas as grandes idéias na mão (e não só na mão!) e

brinca com elas desdenhosamente contra a “razão”, os “sentidos”, as “honras”, o “bem-estar”, a “ciência”; sente-se acima de tudo isso como se tudo isso mais não fosse do que forças perniciosas e sedutoras, por cima das quais o “espírito” plana numa pura reclusão: como se a humildade, a castidade, a pobreza, numa palavra, a *santidade*, não tivessem feito até o presente muito mais mal à vida do que todas as coisas pavorosas, do que todos os vícios, quaisquer que eles sejam... O puro espírito é pura mentira. Enquanto o padre continuar a passar por ser uma espécie superior – o padre, esse negador, esse caluniador, esse envenenador da vida, por profissão – não há resposta para a pergunta: que é a verdade? (NIETZSCHE, 1977, p. 17–18).

Suspeito que alguns desses espíritos, mencionados acima, dominam algumas das mentes em nossas salas de aula de projeto, não poupando professores ou alunos, onde cada qual defende ideologias diversas e busca angariar adeptos para seus modos de pensar, visando, com isso, alcançar alguma legitimação para suas posições. Fazer escola, seguir escola: parecia essa a mecânica eterna da história dos processos criativos, não fosse o advento da filosofia de Nietzsche. Sabendo que aquilo que se supunha eterno não mais o é (os reinos invisíveis do ontem, hoje ou amanhã, nos quais se situam supostos fundamentos para o projeto), ou o é apenas para quem quer, ou ainda sabendo que idéias inatas e idealismos podem ter valor para alguns, mas não necessariamente para todos, podemos arriscar a pensar, nós, arquitetos, que:

- fazer projeto pode não ser o mesmo que buscar por essências, origens ou idéias, numa atitude que desconsidera quaisquer pressupostos metafísicos para a atividade criativa;
- a matéria não é o mal absoluto (como no Neoplatonismo), mas aquilo que nos dá as condições de possibilidade de nosso trabalho;
- ainda que se acredite num Deus criador *ex nihilo*, a tarefa do arquiteto pode ser considerada de modo diferente: cria-se sempre a partir de alguma coisa, não é necessário que o arquiteto acredite ter que alcançar quaisquer estados idealizados, quando do ato da criação;
- se, para alguns, a idéia é inata ao espírito do arquiteto, ainda assim pode se tornar bom profissional aquele que pensa de modo diferente, como o fizeram os renascentistas naturalistas e os empiristas;
- projetar pode ser compreendido em um registro distinto daquele que valoriza a produção de objetos eternos, ou a produção de representações de verdades, ou ainda a produção da própria verdade, em posturas diversas daquelas tomadas pelos que sofrem quando da descaracterização de algum trabalho seu (o projeto recém-saído do escritório, ou ainda o edifício);
- se idéia é unidade dentre a multiplicidade, também pode ser fruto de trabalho pessoal. Assim, quando escutamos: “estamos precisando de boas idéias”, podemos considerar isso o mesmo que “estamos precisando de bons projetos”.

Por fim, é importante citar Ortega y Gasset, para quem

o fato é que entre a idéia e a coisa há sempre uma absoluta diferença. [...] O objeto é sempre mais e de outra maneira que o pensado em sua idéia. [...] Não obstante, a tendência natural nos leva a crer que a realidade é o que pensamos dela, portanto, a confundi-la com a idéia, tomando esta de boa-fé pela própria coisa. (Ortega y Gasset, 1990, p. 64).

Essa confusão dos universos do real e do ideal pode fazer um arquiteto crer, de modo positivo, que o ideal de hoje será o real de amanhã. Na senda nietzschiana da crítica à existência de algo como um real verdadeiro, original ou essencial, situado além daquilo que se vê, essa confusão, ao fazer com que arquitetos menosprezem o trabalho feito a partir dos dados contingentes de uma realidade vista como indesejável, insatisfatória ou imperfeita, tem sido responsável por gerar dificuldades na prática do projeto.

ESTUDO DE CASO

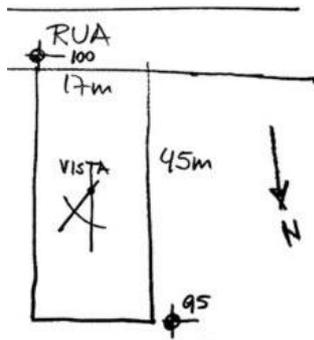
Deixando por enquanto os aspectos conceituais desenvolvidos acima, volto agora minha atenção para um estudo de caso, onde, mais que verificar as posições filosóficas apresentadas acima, procurei conhecer como um projeto arquitetônico pode se relacionar com elas, para desenvolver um corpo teórico específico à atividade do projeto. Em minha tese de doutorado acompanhei os procedimentos de trabalho de uma equipe de arquitetos atuantes em Minas Gerais, registrando todos os desenhos elaborados, em papel ou em computador, e ainda declarações desses profissionais a respeito de seus processos de criação. O acompanhamento se deu durante a etapa de anteprojecto. Durante o processo de acompanhamento, minha atenção se voltou, principalmente, para:

- a eventual presença e a valorização, por parte da equipe, da produção de idéias apriorísticas durante o projeto;
- inversamente, a presença e a valorização das alterações que o projeto sofreu em seu percurso;
- o papel que os vários condicionantes da forma tiveram no processo criativo.

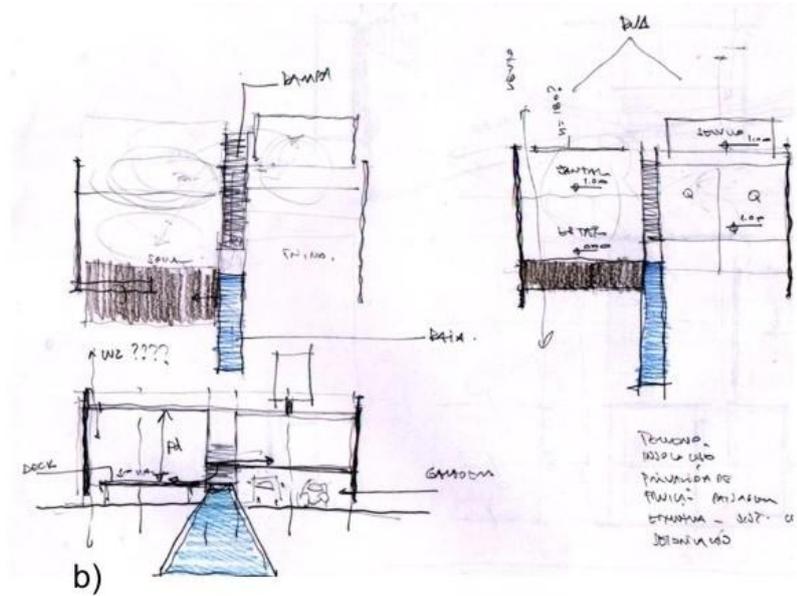
O objeto de estudo descrito aqui foi o processo de conformação de uma casa em um condomínio situado nas proximidades de Belo Horizonte. Sendo assim, o objeto não era dotado de estabilidade, nem no tempo e nem no espaço. Pelo contrário, o objeto analisado esteve entre o ser e o não ser. Se não era estável, também não era estático, isto é, ele se movimentou: sofreu deflexões ao longo de sua criação, uma vez sujeito aos vários condicionantes impostos, paulatinamente considerados pelos arquitetos envolvidos. Essa constatação apenas é suficiente para defender a compreensão da atividade de projeto como algo diferente da concepção simplista, segundo a qual ela é a representação de uma idéia. A seguir, apresento três episódios que tiveram lugar quando da evolução do projeto. O relato completo do projeto se encontra detalhado em minha tese de doutorado.

A IDÉIA NOTURNA

Durante o primeiro dia do desenvolvimento do projeto, os arquitetos estudaram algumas hipóteses de conformação. A FIG. 2 apresenta a solução final daquele dia. Ao iniciar o segundo dia, um arquiteto disse que havia tido uma idéia na noite anterior, enquanto dirigia seu carro. Ele estava alegre por ter encontrado uma diretriz geral para o projeto, e pôs-se logo a desenhá-la. À medida que desenhava, provavelmente algumas questões surgiram condicionando a tal idéia, o que era perceptível a partir das expressões e interjeições dele. Parecia que, ao ser confrontada com alguns dos demais condicionantes, a idéia ia, aos poucos, perdendo sua capacidade de organizar o projeto (FIG. 3). Qualquer que tenha sido a idéia, ou qualquer que tenha sido seu grau de nitidez, ao se trasladar para o papel era forçoso confrontá-la com dados com os quais ela não havia se pré-ocupado.



a)



b)

FIGURA 2- a) dados do terreno e b) solução final do primeiro dia
 Fonte: Foto do autor.

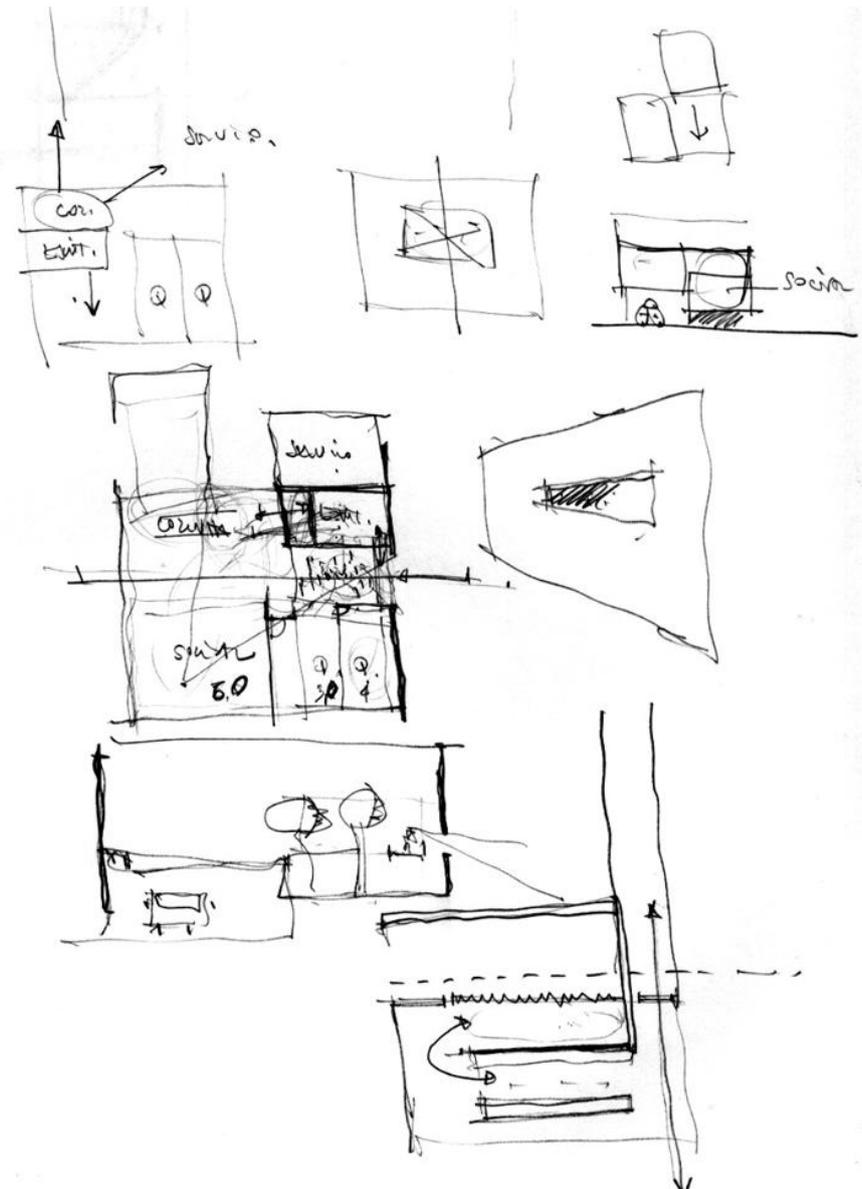


FIGURA 3– Representação/apresentação da idéia, no segundo dia
 Fonte: Foto do autor.

À medida que era colocada no papel, a idéia era também transformada. Uma vez que ela estava presente apenas na mente do arquiteto, eu não tive acesso à globalidade dessa idéia, para que sua influência no percurso desenvolvido fosse avaliada. A evolução dos desenhos imediatamente anterior e posterior ao episódio apresenta algumas pistas do que pode ter sido a idéia: o projeto abandonou um partido até então disposto ao longo do eixo transversal do terreno (horizontal nas figuras apresentadas aqui) e surgiu uma primeira conformação em C, através da alocação central de um jardim interno atravessado por passarelas; amadureceu, ao mesmo tempo, a setorização em quadrantes.

A comparação entre as FIG. 2 e 3 indica que o episódio da idéia noturna foi responsável pela necessária desestruturação de uma proposta precocemente estruturada. Como pode ser observado na FIG. 3, a transposição dessa idéia para o papel gerou um alto grau de indefinição de seus traços. Isso me leva a crer que, a cada traço desenhado, esse se recusava a fazer o papel de traço meramente representativo de uma idéia para fazer o papel de traço construtor de uma nova realidade, distinta não apenas daquela apresentada na FIG. 2, como, também, daquela que só tinha como se estabelecer como coisa na mente do arquiteto. Eventualmente, num caso extremo, a suposta tradução daquela idéia no papel pode ter sido responsável pelo seu descarte. Ao contrário do que se poderia supor, o episódio da idéia noturna, ao invés de

simplificar e providenciar soluções, serviu para que os arquitetos se apercebessem um pouco mais da complexidade daquele projeto, não antevista na FIG. 2, mas que levou o projeto a uma primeira crise.

BLOCO ÚNICO / DOIS BLOCOS / CORPO DUPLO

A evolução inicial da forma do projeto em questão mostra que essa foi disposta, em seqüência cronológica, em dois blocos interligados por passarela (FIG. 4a), dispostos em único bloco cúbico (FIG. 4b) e, em seguida, em dois blocos dispostos ao longo do eixo transversal do terreno (FIG. 4c).

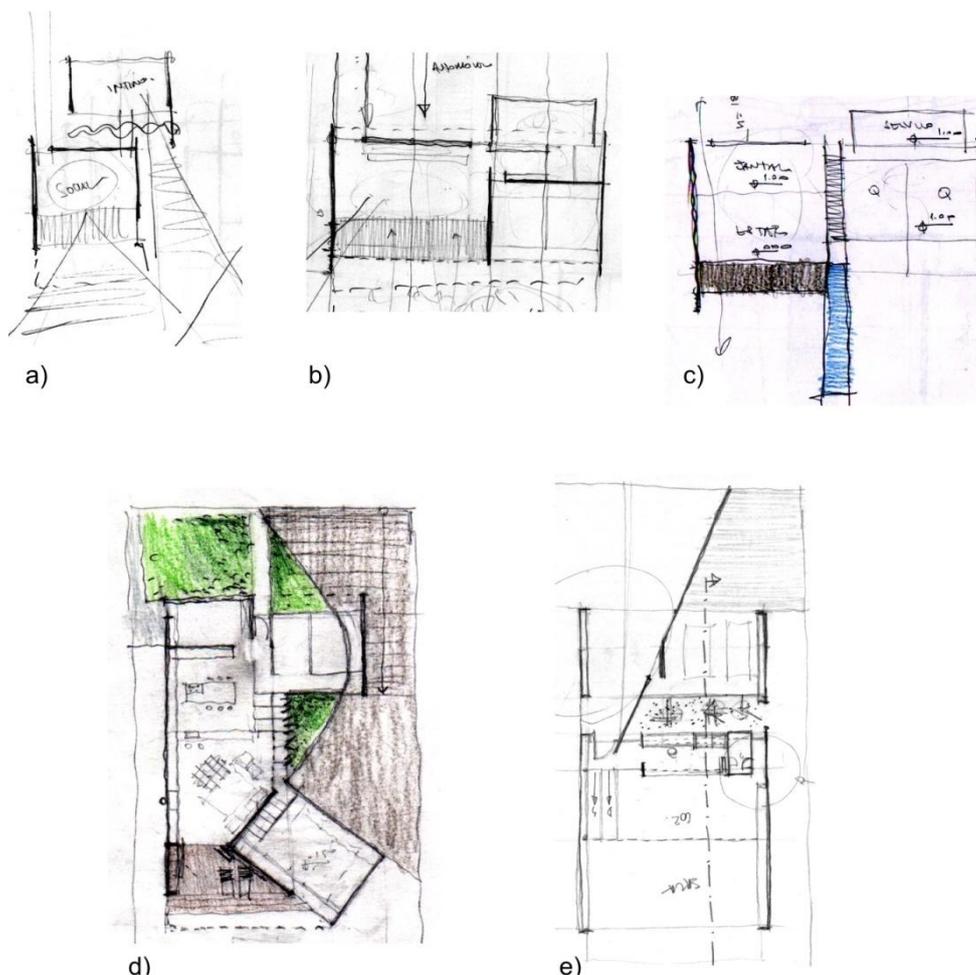


FIGURA 4– Seqüência de imagens
Fonte: Foto do autor.

Provavelmente, os arquitetos possuíam várias idéias genéricas acerca da adoção de um partido em um ou mais blocos, quando do início dos trabalhos. Porém, aos poucos, a necessidade de atender ao conjunto de demandas fez com que, ao se confrontarem com determinados condicionantes de projeto, essas idéias perdessem força e capacidade de atuar como elemento de coordenação dos trabalhos subseqüentes. Durante certo tempo, manteve-se o bloco único, ainda que não mais retangular, mas em forma de C (FIG. 4d). Essa parecia uma solução intermediária, fruto de alguma espécie de síntese entre as duas opções (FIG. 4a e c). Após um conjunto de tentativas de resolução da forma, nas quais a forma de C predominava, o projeto retomou uma conformação cúbica (FIG. 4e). O que era definido numa etapa do projeto não estava imune a revisões.

Ao final dos trabalhos, pode-se observar que a solução obtida apresentou alguma ambivalência quanto à sua divisão em blocos. Enquanto na FIG. 5a a divisão em dois blocos só era perceptível através do lado W (lado direito nas figuras), na FIG. 5b, mais uma vez, ela era perceptível pelos lados E e W. Pode-se considerar tal ambivalência como um enriquecimento do projeto, obtido durante o percurso ao qual ele foi submetido. Se eventuais idéias pré-fixadas, ou definições prematuras acerca de um partido composto por um ou dois blocos, não pretendiam se impor quando do começo dos trabalhos, isso permitiu, por sua vez, que alternativas possíveis fossem avaliadas durante o percurso, levando a uma solução impensável quando do início, dado seu grau de complexidade e atenção a condicionantes não previstos. Na maquete final, pode-se dizer que se trata de dois blocos, ou ainda de um bloco cindido (FIG. 5c). A riqueza da solução era dependente do processo ao qual foi submetida, processo esse que não havia sido predeterminado.

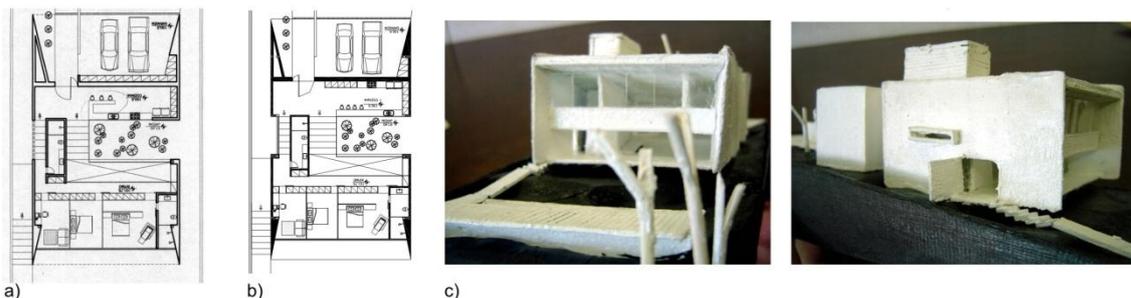


FIGURA 5– Seqüência de imagens
Fonte: Foto do autor.

A flexibilidade das idéias ou intenções iniciais de projeto, ou seja, a disposição em se abrir mão delas, ou de negociá-las com outros condicionantes em favor de uma solução ainda não vislumbrada e eventualmente satisfatória, permitiu que, ao final dos trabalhos, uma solução intermediária fosse obtida, em que a forma não é composta por um bloco único, mas por um corpo duplo. O afastamento pequeno entre suas partes nos leva a uma compreensão unificada dos mesmos. Não um bloco único, nem dois blocos independentes, mas um corpo formado por duas partes interdependentes.

A LINHA EM DIAGONAL

A certa altura do projeto, surge uma linha em diagonal como tentativa de solução para a organização interna de cômodos. Dessa linha, pode-se dizer que é um elemento exógeno, não integrante do conjunto de condicionantes de projeto. Ainda que convocada para propor uma organização geral da disposição interna entre cômodos, ela não surgiu em decorrência da análise direta do problema. Em outras palavras, ela pode ser vista como uma idéia.

Vários estudos foram feitos segundo essa diretriz. Pode-se observar que a linha em diagonal era, por vezes, dominante, e, por outras, secundária. Inicialmente (FIG. 6a), ela atravessava todo o projeto, mas a gradual constatação da incapacidade desse recurso de resolver a questão de organização geral para a qual foi convocado fez com que, gradativamente, ele tomasse posições secundárias (FIG. 6b, d, e e f). Mesmo após ter sido uma vez abandonada, ela retornou ao projeto (FIG. 6c e d), para desaparecer definitivamente após essas aparições. A coreografia de sua aparição não fora projetada.

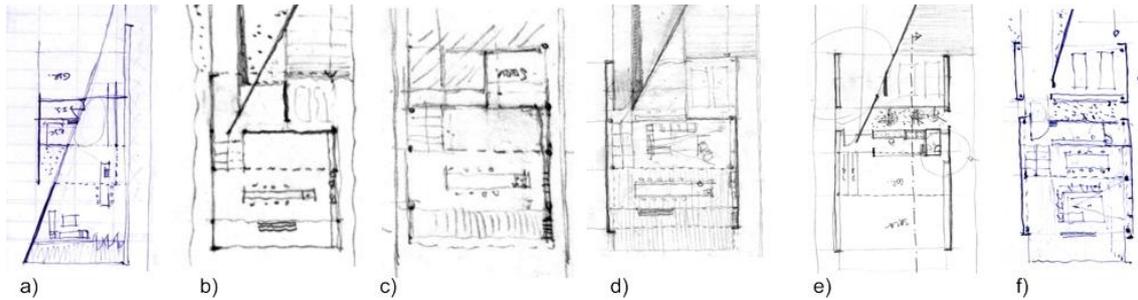


FIGURA 6– Seqüência de etapas de projeto onde pode-se ver a linha em diagonal
 Fonte: Foto do autor.

CONCLUSÕES

Um dos objetivos aqui pretendidos foi o de propor a desvalorização da compreensão do processo criativo como sendo prioritariamente balizado pelo dual idealização vs. representação, como quer nos faz crer o discurso hegemônico a respeito do tema. Os episódios apresentados acima são ricos em exemplos acerca do papel secundário que a idéia pode ter nos processos de projeto, como visto a seguir.

O episódio acerca dos estudos de bloco único/corpo duplo mostra que o projeto sofreu inúmeras variações, a esse respeito, até chegar ao anteprojeto. Se, no início dos trabalhos, os arquitetos podem ter tido idéias de dispor o projeto em um ou dois blocos, à medida que o trabalho amadureceu a decisão sobre esse ponto foi paulatinamente sendo tomada a partir da consideração de um número grande de condicionantes, e, não, apenas daquelas idéias. Sobre esse aspecto, é importante observar que a solução final é muito mais rica em nuances do que eventuais idéias prematuras poderiam sugerir. Assim, ao invés de a solução final do projeto estar disposta em um ou dois blocos, o que surgiu foi algo que poderia ser chamado de um corpo duplo: sob alguns aspectos poder-se-ia dizer que se trata de um único bloco cindido, e, sob outros, que se trata de dois blocos independentes.

No episódio da linha em diagonal, a idéia exógena de colocar uma linha em diagonal para tentar resolver algumas questões de projeto não foi bem-sucedida. E seu uso não parece ter deixado vestígios no projeto. Esses dois episódios mostram que idéias podem ser refutadas, ou ainda amadurecidas, ao entrar em contato com demais condicionantes de projeto. Além disso, o vai-e-vem observado nos casos dos episódios acima mostra que as idéias não são, necessariamente, diretoras exclusivas do projeto, se consideradas como avessas ao jogo de conformação no qual participam os demais condicionantes da forma.

Quanto ao episódio da idéia noturna, é possível observar que, qualquer que tenha sido seu teor, ela causou grandes transformações no projeto (vide as transformações sofridas entre as FIG. 2 e 3). Porém, desde os primeiros traços do primeiro desenho que se sucedeu ao episódio, a idéia foi tão descaracterizada pelo ingresso, no jogo, de considerações acerca dos demais condicionantes, que não tenho como saber o que era essa idéia, restando-me apenas indícios dela. Mesmo em conversas posteriores com a equipe, a tal idéia não se tornou clara. Durante o projeto, à medida que era colocada no papel, nesse mesmo ato ela se moldava para se ajustar às contingências. O episódio, ao contrariar as expectativas em torno de idéias provedoras de soluções rápida e facilmente obtidas, sugere que as idéias podem ter vida curta, se precisam, para sua existência, se manter distantes da mesa de negociações na qual costuma se converter uma prancheta de projeto. Se idéias seduzem pela promessa de trabalho fácil e sucesso instantâneo, ainda assim o projeto precisou de tempo para seu amadurecimento, e esse tempo não era inteiramente previsível, pois em projeto, como visto, questões inesperadas freqüentemente surgem durante os trabalhos. Um projeto enfrenta-se por aproximações sucessivas, uma vez que não temos como prever todos os problemas que aparecerão no percurso. O tempo necessário ao amadurecimento depende mais da forma projetada do que do arquiteto que a projeta, assim como o padeiro não tem como intervir no tempo necessário para que a massa de pão cresça sob o efeito do fermento. É preciso, para

que se faça um projeto do qual possa se dizer maduro, reservar tempo e espaço para o que não temos como prever hoje. E a idéia não sabe fazer isso.

Mesmo sem ter como avaliar a totalidade da inflexão que a idéia noturna proporcionou ao projeto, uma participação, ainda que paradoxal, pôde ser apreendida: contrariamente ao esperado, ela tirou o projeto de uma situação de cristalização prematura. Longe de querer implicar que a capacidade que a idéia noturna teve de levar o projeto da ordem ao caos seja uma regra geral, o episódio pode ser visto como um exemplo da ação dos imprevisíveis.

Se a idéia tem existência na mente, ela não tem existência física. Sua existência é metafísica, no sentido literal do termo: ela se situa para além da física. Assim, não é razoável considerar que o projeto em questão é uma representação de uma idéia, pois mesmo que essa tenha existido em um primeiro momento do projeto, este é um desdobramento de inúmeras questões que entraram em jogo não apenas após a coleta inicial de dados, mas de questões que só surgiram quando do andamento dos trabalhos. Se, ao início dos trabalhos, os arquitetos tinham algumas idéias a respeito da forma desejada para o projeto, a comparação dos desenhos iniciais (FIG. 2) com o resultado final do projeto (FIG. 5) evidencia o fato de que muitos outros fatores, não considerados no início dos trabalhos, foram também responsáveis pela forma final que o projeto atingiu.

Suspendendo a hipótese do recurso à metafísica como modo de compreender as relações que se dão num projeto, isto é, abandonando-se a crença na existência de alguma perfeição a ser alcançada pelo projeto, a forma arquitetônica (que de outro modo é compreendida como anterior, exterior ou independente da azáfama do projeto) deixa de existir como dado prefigurado, e o devir do projeto passa a ser o responsável por trazê-la à existência. Em alternativa à compreensão do projeto como produção de idéias, a observação empírica levada a cabo mostra que ele pode ser pensado como um jogo de conformação no qual as diversas limitações às quais um projeto está sujeito são as principais responsáveis pela obtenção da forma, retirando da idéia essa atribuição. Assim, em alternativa ao raciocínio que pensa a idéia como propulsora do projeto e origem da criatividade, na prática observada não ela, mas os limites tomam esse lugar. Assim, as limitações, e não o ilimitado metafísico, uma vez incomensurável, é dado necessário à criatividade.

Se uma idéia é coisa instantânea, coisa não distendida no tempo, impossibilitando-se assim quaisquer modos para seu aprendizado, então falar a respeito do surgimento de um projeto a partir do operador da idéia impede que ele seja compreendido como investigação. Por outro lado, o mesmo não ocorre quando opera-se o projeto a partir da pesquisa das possibilidades de articulação entre os diversos condicionantes da forma.

Não pretendo implicar, com a argumentação acima, que uma idéia não possa ser um condicionante expressivo num projeto, ou mesmo o principal: o episódio da idéia noturna me impede de fazê-lo. Reformulando, é possível afirmar que elas podem surgir aqui e ali durante um processo de projeto, e podem ser utilizadas ou não, como qualquer condicionante da forma, conforme a necessidade do momento. Operacionalizadas e negociadas no conjunto de condicionantes, elas perdem uma eventual caracterização como determinantes exclusivas da forma. A idéia pode ser um fio condutor inicial, mas, tanto quanto ela, qualquer outro dado do projeto pode conduzir um projeto a desenvolvimentos não previsíveis. Porém, para que uma idéia atue como condicionante, é necessário que ela seja instrumentalizada, ou seja, desenhada, escrita, falada etc. Enquanto existente no reino platônico das idéias, ela não é operante. Assim que ela deixa esse lugar, uma vez presente no mesmo mundo no qual as demais contingências (condicionantes da forma) também se encontram, ela está, forçosamente, sujeita a moldar e se deixar moldar por eles.

Pensa-se e fala-se sobre o projeto de um determinado modo, balizado pelo dual, mas, na prática, o que ocorre é diferente. Existe um lapso entre, de um lado, o pensamento e o discurso sobre projeto e, por outro, a sua prática. A prática não corresponde exatamente ao modo tradicionalmente veiculado pelo discurso. Isso porque os materiais do pensamento e do

discurso são diferentes dos materiais do projeto. Após argumentarem efusivamente a favor da idéia ilimitada como geradora da forma, é comum que arquitetos com experiência, ao refletirem sobre a prática cotidiana, se apercebam que a forma é mais produto do trabalho do que da idéia. A exposição desse lapso pretende, por sua vez, procurar abrir o campo para novos discursos a respeito dos modos da criação. Fazer projeto é uma atividade que existe em registro distinto daquele no qual existem as atividades de pensar sobre projeto e discorrer a seu respeito. Assim, seus modos de existência são distintos. As regras do jogo de quem projeta são diferentes das regras que regem discursos e pensamentos. Mais que isso, não tem sentido supor que essas regras devam ser as mesmas para ambos os casos, pois não se trata de escolher entre registros. Em projeto, como no discurso, há juízos a serem feitos, mas não de ordem moral: são juízos da ordem do encaixe possível do vidro com a madeira e os metais.

Por fim, se hoje os mais velhos criticam a falta de idealismo das gerações mais novas, cabe mais uma observação: a falta de idealismo, por si só, não é, necessariamente, demérito algum. Pelo exposto acima, a falta de idealismo pode ensejar a produção de pesquisas que se situem em outro registro, que não aquele vetorizado por qualquer coisa idealizada de antemão, deixando o futuro no seu devido lugar, isto é, o de coisa não presente.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRANDÃO, Otavio. *Sobre fazer projeto e aprender a fazer projeto*. 2009. 271 f. Tese (Doutorado em arquitetura, área de concentração Projeto de arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

GIACÓIA JÚNIOR, Osvaldo. *O Platão de Nietzsche, o Nietzsche de Platão*. São Paulo: Cadernos Nietzsche, nº 3, p. 23–26, 1997. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/gen/pdf/cn_03_02.pdf>. Acesso em: 06 mai. 2009.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MORA, José Ferrater. *Diccionario de filosofia de bolsillo*. Madrid: Alianza, 1985. 2 v.

NIETZSCHE, Friedrich. *O anti-cristo*. Mira Sintra - Mem Martins: Europa-América, 1977.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia de bolso, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. (Col. Conexões).

NIETZSCHE, Friedrich. *Fragmentos finais*. Seleção, tradução e prefácio de Flávio R. Kothe. Brasília: Ed. UNB, 2002.

NORBERG-SCHULZ, Christian; DIGERUD, Jan Georg (Ed.). *Louis I. Kahn: idea e imagen*. Madrid: Xarait, 1981.

ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1990.

PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ROCHA, Silvia Pimenta Velloso. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

WRIGHT, Frank Lloyd. En el reino de las ideas. In: *El futuro de la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidon, 1957.

LISTAGEM DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 7– Boulée, projeto de Cenotáfio

Fonte: Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

FIGURA 8– a) dados do terreno e b) solução final do primeiro dia

Fonte: Foto do autor.

FIGURA 9– Representação/apresentação da idéia, no segundo dia

Fonte: Foto do autor.

FIGURA 10– Seqüência de imagens

Fonte: Foto do autor.

FIGURA 11– Seqüência de imagens

Fonte: Foto do autor.

FIGURA 12– Seqüência de etapas de projeto onde pode-se ver a linha em diagonal

Fonte: Foto do autor.