

ETAPAS, REFERÊNCIAS E MÉTODOS DE CRIAÇÃO ARQUITETÔNICA

DUARTE, RUI BARREIROS (1); TRIGUEIROS, CONCEIÇÃO (2)

1. FA/UTL – Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa
Departamento de Arquitectura, Urbanismo e Design
Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-055 Lisboa
E-mail: rbd.app@sapo.pt
2. FA/UTL – Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa
Departamento: Arquitectura, Urbanismo e Design
Rua Sá Nogueira, Pólo Universitário, Alto da Ajuda, 1349-055 Lisboa
E-mail: contrig@netcabo.pt

Palavras-chave: Conceptualização, Criatividade, Método

Resumo

Ao se criar uma dissociação entre teóricos académicos e arquitetos profissionais no ensino de projeto, cria-se uma ruptura sobre a didática da própria arquitetura. Quer seja ao nível teórico ou prático, a vertente técnica do projeto também traduz uma idéia, tem de se reportar a um modelo, a um ponto de vista, colocar as questões com pertinência, inovação e oportunidade, criar valor acrescentado. A filosofia, as metáforas que suportam a narrativa, devem traduzir uma estrutura que articule a idéia com a sua resolução física em diversas etapas, referidas ao método de criação arquitetônica. O ato de projetar deve ser culturalmente fundamentado, tecnicamente resolvido, artisticamente aprofundado. A dimensão intelectual é determinante, mas também é essencial a vertente fenomenológica que o articula com o lugar, os ambientes e os detalhes, bem como os aspectos simbólicos que inscrevem a memória coletiva, a territorialidade, os lugares de pertença símbolo de cultura, civismo e identidade.

Steps, references and architectural creation methods

Key words: Conceptualization, Creativity, Method

Abstract

When creating dissociation between academic theorists and architects in professional education project, it creates a disruption in the teaching of architecture itself. Either theoretical or practical level, the technical aspect of the project also represents an idea. It should report to a model, a point of view, putting issues with relevance, innovation and opportunity, creating added value. The philosophy, the

metaphors that support the narrative, should translate the structure that combines with your physical resolution at different stages, referred in the method of architectural creation. The act of designing should be culturally justified, solved technically and artistically depth The intellectual dimension is crucial, but it is also essential that the phenomenological is connected with the place, settings and details as well as symbolic aspects which enter the collective memory, such as territory, places of belonging as a symbol of culture, citizenship and identity.

Etapas, Referencias y Métodos de Creación

Palabras Clave: Conceptualización, Creatividad, Método

Resumen

Al crearse una disociación entre teóricos académicos y arquitectos profesionales en la enseñanza de proyectos, se crea una ruptura sobre la didáctica de la propia arquitectura. Ya sea a nivel teórico o práctico, la vertiente técnica del proyecto también traduce una idea, tiene que reportarse a un modelo, a un punto de vista, plantear las cuestiones pertinente, innovadora y oportunamente, crear valor añadido. La filosofía y las metáforas que soportan la narrativa deben traducir una estructura que articule la idea con su resolución física en diversas etapas, referidas al método de creación arquitectónica. El acto de proyectar debe fundamentarse culturalmente, resolverse técnicamente, profundizarse artísticamente. La dimensión intelectual es determinante, pero también es esencial la vertiente fenomenológica que lo articula con el lugar, los ambientes y los detalles, así como los aspectos simbólicos que inscriben la memoria colectiva, la territorialidad, los lugares de pertenencia símbolo de cultura, civismo e identidad.

1. ETAPAS / MODELO

A caracterização do projeto, envolve opções decorrentes de um modelo e sobre objetivos que se referenciam a quatro aproximações diferenciadas: o programa, o lugar, a idéia e a tectônica. O programa foi desprezado até aos anos 30 do século XX pelas vanguardas artísticas pois consideravam que ele contaminava a arquitetura. O Pavilhão de Barcelona de 1929 de Mies, serviu apenas para assinar um protocolo. Quando a Sr^a Farnsworth reclamava a Mies o exagerado preço da casa e a falta de funcionalidade relativamente aos seus objetivos, Mies respondeu: “estou eu preocupado em revolucionar a arquitetura moderna e tu preocupada com o dinheiro!”.

Contudo, o desenvolvimento da arquitetura foi radicalmente inverso na fase seguinte: acentuou-se a resolução funcional da qual resultou o funcionalismo tirando partido da identidade entre a forma e a função: a forma segue a função. Mas fica no ar a dúvida para além do pragmatismo: a função é física ou simbólica? Lembremo-nos que Duchamp refuncionalizou simbolicamente o urinol. E o que dizer,

quando Deleuze diz que “o espaço é o lugar de todos os acontecimentos”? Há uma abertura às atividades, usos, acontecimentos para além das funções, sendo estas consideradas na sua dimensão física, psicológica e simbólica.

O lugar, decorre duma filosofia de adequabilidade em que a arquitetura acrescenta uma nova qualidade ao lugar, sendo a Casa da Cascata de Frank Lloyd Wright um exemplo dessa interpretação. A aproximação através da idéia parte de uma estrutura conceptual que pode ter vários enquadramentos, é autônoma, feita a partir da teoria. Esta via insiste na representação do conceito, da idéia, criando uma forma explícita - privilegia o desenho icônico -, ou analógico, chegando por vezes a criar percursos conceptuais de estrutura fundamentalista em diversos registos: o fundamentalismo dos materiais de Leon Krier, ou o das formas puras de Aldo Rossi, o urbanismo de Hilberseimer. É de referir que também Aldo Rossi considerava como arquitetura apenas as tumbas e os monumentos, relevando a sua dimensão simbólica.

Hoje há também um deslocamento para o registo das metáforas e para a exploração de efeitos numa vertente que privilegia os signos e a imagem, a par de uma aproximação tectônica. Esta, pode ser enquadrada numa perspectiva dos construtores até ao século XVIII, numa aproximação a um modelo cuja materialidade é um fator apriorístico, decisivo na poética do edifício. O homem é um animal cultural, move-se num universo de símbolos, é metafórico e significa. A arquitetura exprime a sua condição cultural em todas as épocas e lugares, no seu sentido gregário e de luta contra a adversidade, em contextos radicais, na sobrevivência e na festa. O tipo contém os invariantes culturais que estão para além da forma: a sua estrutura, sentido e representação.

Com o fim dos estilos no século XVIII, houve uma mudança de paradigma pelo que Boullée dizia que antes de construir era necessário haver uma idéia do que se iria construir. Esta valorização da idéia, constitui um contraponto à tectônica que enunciava a continuidade vitruviana, referenciava a construção como um fator fundamental. É um discurso que está para além da linguagem, tem códigos próprios, a sua expressão possui uma ciência que advém da prática. Assim, o que poderia parecer uma oposição, representava apenas uma abertura conceptual. São duas faces da mesma realidade, que se vieram progressivamente a dissociar no percurso de intelectualização do ensino artístico. O arquiteto deixou de ser o mestre construtor, aprendeu a fazer composição arquitetônica nas Belas-Artes e a conjugar da três artes, teorizava, fazia sínteses interdisciplinares e, posteriormente, com os computadores, entrava no mundo da simulação. Entretanto perspectivava-se uma vertente científica sobre a arquitetura por imposição cultural de não-arquitetos, representando uma estratégia da teoria arquitetônica dos anos 60 com a teoria dos grafos. Com Geoffrey Broadbent e Christopher Alexander, Leonel March. Leslie Martin entre outros, há um saber derivado do Círculo de Viena que transitou para o Reino Unido através da Escola de Cambridge.

“O que diz ao rei o combatente modelo? Tu podes ser rei, mas não sabes o que é arriscar a vida por tudo e por nada permanentemente, no confronto corpo a corpo, na primeira linha.” (VERNANT, 2011, p.37).

É a diferença entre a prática e a teoria, duas visões completamente diferentes da mesma realidade. O princípio das oposições, uma característica da Civilização Ocidental, gerou pensamentos dialéticos e rupturas epistemológicas, para além dos pares de opostos onde nunca existe complementaridade nem circularidade. Assim, as duas aproximações colocam questões cuja pertinência deve convergir para a definição da qualidade das representações. Há que impor a violência da idéia, como Atena a sair da cabeça de Zeus.

A representação envolve numa primeira etapa uma coisa mental: tem de haver uma narrativa que contém um discurso próprio, ficciona uma realidade possível, cria significado, enquadramento cultural onde se inscreve o imaginário coletivo, os mitos, as utopias e as metáforas.

Alguns mitos foram apropriados pelas utopias. Estas, por sua vez, ideologicamente recuperadas, exprimiram o sentido do progresso social ou tecnológico que, em certas épocas, também é formal - como aconteceu com as vanguardas artísticas do início do século XX -, e que se prolongou pelo segundo quartel desse século.

Brasília, inaugurada em 21 de Abril de 1960, reflete a Ordem e Progresso do Brasil: a ordem, estabilizada no modelo de cidade-metáfora cujo desenho representa um avião. Estruturada funcionalmente em zonamentos bem definidos, tem como corolário a Praça dos Três Poderes onde o signo da balança conota a justiça que deve presidir aos destinos da Nação. Este conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer, remata uma praça rebaixada deixando exprimir um pódio que não ultrapassa a cota do terreno ficando ao longe, a “balança” suspensa na linha do horizonte funcionando a “sandwish de vento” como um ponto de referência. Conquista-se deste modo magistralmente a escala do infinito com a qual se desenha uma axialidade, e se constrói uma metasimbólica do Poder.

É um discurso de esperança, idealizado, que é transversal aos projetos do movimento moderno como os de Le Corbusier, cujos enunciados partem do pressuposto que a arquitetura e o urbanismo iriam salvar o mundo. É a época das boas-intenções que reflete a utopia social higienista do sol oxigênio e saúde, a crença que o esclarecimento elevava a humanidade, e que iria fazer com que visse a luz e o espírito se iluminasse.

O espírito do projeto deveria transmitir através da sua força e exemplo o esclarecimento, pois os cidadãos seriam envolvidos por um ambiente democrático que criaria um homem novo, um

maravilhoso mundo que equacionava o lazer e a disponibilidade do espaço exterior para ser usufruído sem restrições nem violência. As formas legíveis, perseguiram uma grande pureza ou depuração. Predominavam os paralelepípedos com os cinco códigos do movimento moderno – cobertura plana, pilotis, planta livre, fachada livre e rasgos horizontais nas fachadas -, aos quais Le Corbusier adicionou o “brise-soleil” e o modulator. O “brise-soleil” tem uma importância determinante nos projetos de Brasília na qualidade expressiva formal e ambiental dos edifícios.

Contudo, o espírito de progressivas rupturas arrastou valores, levou à separação de princípios que são indissociáveis. Há sempre um limiar entre o que constitui um limite e o que é uma limitação. Cada vez mais, como contraponto, jogam-se referenciais de aberturas, diferenciações e fissuras, o que levou à fragmentação, ao deslocamento, à explosão da caixa pelo neo-plasticismo, mas também ao uso do fragmento como pressuposto conceptual - como na Ópera de Sydney de Jorn Utzon, ou no Imperial Museum of War em Manchester de Daniel Libeskind -, à exploração dos módulos - a partir de Louis Kahn e posteriormente no Habitat de Montreal de Mosche Safdie – e, recentemente, com o infinitésimo (piscinas olímpicas de Pequim).

Entre identidade, fragmentação e dissociação, constroem-se discursos que teorizam os novos tempos enunciando um pluralismo cultural já desreferencializado numa história dialética, conjugando a matemática e a geometria em resoluções topológicas e geometrias pós-euclidianas que expressam a instabilidade das imagens, um pensamento icônico pós-tipológico, o individualismo que emergiu na hipertextualidade da globalização, signos numa sociedade hedonista que potencia o prazer que se traduz em objetos de sedução.

Da forma segue a função (da forma contém a função e da forma acusa a função) passamos à forma-conteúdo, forma-expressão, forma-figura, forma-signo, forma-vazio e forma-ícone. As diferentes manifestações da forma foram-se autonomizando até que a forma se deformou fenomenológica e topologicamente, se fragmentou, metamorfoseou, conceptualizando-se no lugar do tempo através das temporalizações, retenções, deslocamentos, velocidade, circunstâncias inerentes ao seu processo em permanente devir. Assim a forma também se desmaterializou, desconstruiu, descodificou e se diluiu.

As metáforas deixam em aberto várias leituras aos observadores; estes vacilam entre um olhar do espírito, fenomenológico e as visibilidades, criam estímulos de comunicação e de sedução, ampliam e aprofundam, focalizam e alteram a visão do mundo, induzem um imaginário de interpretação, fccionam mundos quiméricos ou registros antropológicos, reinventam e reatualizam códigos sociais, mas circunscrevem o seu domínio de influência. É um campo alargado com muitas direções onde se inscrevem arquitetos como Frank Gehry com o Museu Guggenheim de Bilbao introduzindo a fantasia

e o encantamento, ou Renzo Piano e o Centro Cultural da Caledônia numa perspectiva antropológica e etnográfica. No fundo, os dois - e cada um na sua linha -, vão estabelecendo o fio condutor dos invariantes utópicos referenciados por Gianni Vattimo quando refere que o campo residual da utopia se manifesta na linha de Adorno que privilegia a estética do design; outra, na linha de Marcuse, "sintetiza na sua utopia outros aspectos significativos das vanguardas" (VATTIMO, 1992, p.68), que se refletiram no Maio de 68.

Nestas duas direções, há o espetáculo do acontecimento com a sua própria estetização consubstanciada pela moda, pelo modo de vida quotidiana, no design, nos objetos que foram integrados na arquitetura depois de emergir a estrutura dum pensamento por imagens e da destruição dadaísta do valor que abriu múltiplos campos polireferenciais de respostas e de sentido, consubstanciando a matéria todos os sonhos.

Os efeitos constituem o resultado do que emana. Frank Gehry, com o uso do titânio e do aço polido, cria uma arquitetura que vibra ao entardecer, tornando-se resplandescente e por vezes feérica, com fulgores que ressaltam na tempestade potenciando a irradiação do seu brilho. É um princípio contrário do enunciado de Le Corbusier quando se refere à arquitetura como "esse equilibrado jogo de volumes posto sapientemente em equilíbrio debaixo do sol." Agora, as formas não são puras, o equilíbrio foi substituído pelas tensões, mas manteve-se a emoção da arquitetura. A sua capacidade de surpreender e comunicar.

Referenciado inicialmente pela narrativa, o acaso controlado e a exploração da aura do projeto reatualiza a mensagem de autenticidade da obra de arte: objetos únicos, icônicos, relacionados com um lugar, irrepetíveis na era da todas as reproduzibilidades: no *kitsch* de Las Vegas ou na China, na hiper-realidade em que o simulacro pretende rivalizar com o autêntico, ser mais verdadeiro que o original, como refere Baudrillard, pois há uma substituição do real pelos seus signos.

Confrontamo-nos com sistemas de representação da arquitetura de uma época em que a imagem é essencial na comunicação. Há sistemas de relações que se transferiram dos conteúdos do projeto para as relações com o cliente, para a apreciação de júris em tempo recorde. O impacto da imagem na sociedade atual parte do princípio que todos são capazes de funcionar neste registro e depois, é uma questão de sedução.

A topologia dos enunciados ultrapassa largamente a dimensão matemática de Poincaré, para englobar a topologia sensível de Deleuze ou a topologia do sub-consciente com Lacan em que a gramática das formas toma contornos de reversibilidade como acontece com a Fita de Moebius pondo definitivamente em causa as relações interior-exterior.

Há outra linha ancorada no lugar - topológico, fenomenológico e também semiológico -, que privilegia o pensamento pelo desenho, dá importância ao esquisso como processo de investigação, à testabilidade ao lugar e o contexto; as perspectivas e maquetas são usadas como simulação, processo utilizado por Siza Vieira ou Niemeyer, representantes duma época em que o desenho ancorado numa visão do mundo do autor transmitia os signos sociais, e a experiência da comunidade era real.

A vida do homem, descaracterizada pelo excesso de funcionalismo, pelos zonamentos urbanos que dissociam a vida em funções separadas, criou o homem dimensional de Le Corbusier: um homem sem cultura, igual em Dacia, Marselha, Argel ou no Rio de Janeiro, deu lugar ao homem virtual, utente duma arquitetura e urbanismo algorítmico com que se pretende construir um mundo que parte de representações 3D por computador com animações, sem contar com outros valores antropológicos, de sacralização do território.

Questionamos sempre a maneira como se utilizam os materiais no projeto e se coloca a matéria da invenção ao deus dispor articulando poeticamente a materialidade com a criação de ambientes, as diferentes atmosferas que se pretendem transmitir de acordo com os acontecimentos que se enunciam.

1.1. ETAPAS DE CLARIFICAÇÃO DO PROJETO

1. Podemos referir quatro etapas essenciais para a clarificação e apreciação do projeto urbano e de arquitetura: a primeira, diz respeito às essências, decorre das condições do lugar em termos físicos e das qualidades ambientais, das opções técnicas que se têm de assumir para adequar o projeto ao sítio salvaguardando o leito de cheia e as linhas de água, os elementos significativos existentes a preservar que dão identidade ao lugar e que constituem valores patrimoniais, bem como os pontos e ângulos de vista.

2. Numa segunda etapa, consideramos a existência de uma estrutura lógica, a definição de princípios estruturantes do projeto de intervenção no lugar, mas também as regras a que ele tem de se submeter. É aqui que se joga a dimensão pragmática do desenho, onde se explicita todo o desempenho técnico e se cumprem os determinantes legais. Estes dois níveis podem exprimir a competência técnica do autor, o que é essencial e, que de algum modo, podem responder a uma das vertentes do projeto. Constitui-se assim a vertente quantitativa mas que não confere necessariamente qualidade cultural ou ambiental à intervenção. Em geral, as intervenções ficam por aqui com uma deficiente garantia dos parâmetros essenciais que proporcionavam qualidade de vida. Não significa que se cumpram as relações segurança / violência que, sendo uma questão social premente, deve ter

um contributo significativo no desenho introduzindo fatores dissuasores e de controlo espacial. Também não sustenta nenhum parâmetro que relacione simbolicamente e vivencialmente o indivíduo à comunidade criando espaços de apropriação e de pertença induzindo o civismo.

3. É necessário introduzir duas outras condições essenciais que são de índole qualitativa: assim, a terceira etapa diz respeito à fenomenologia, decorre das emoções e da sensibilidade, diz respeito ao modo como o projetista intervém valorizando ambientalmente o espaço da intervenção, conferindo-lhe uma interpretação poética e valor acrescentado. É o caso da Casa da Cascata de Frank Lloyd Wright, da ópera de Sydney de Jorn Utzon, das Termas de Valls de Peter Zumthor e das piscinas de Leça de Siza Vieira. É nesta perspectiva que se define a vertente fenomenológica e se cria uma forte relação com o lugar. Questões de bom ambiente, adequabilidade, integração, escala humana, são fatores de interpretação sensível através das quais os arquitetos acrescentam valor à qualidade do sítio pré-existente.

Alberto Campos Baeza, num pequeno texto intitulado “Aprendendo com Mies sobre a casa de Magdeburgo, de Mies van der Rohe, refere este mestre quando diz “Era um lugar invulgarmente belo para se construir” num texto de 7 de Agosto de 1935. (BAEZA, 2004, p.101).

Mas os verdadeiros arquitetos, têm um olhar que transforma qualquer espaço em lugares poéticos, acrescentam-lhe mais-valia cultural, uma visão harmoniosa do mundo e das coisas que só se consegue transmitir pela arquitetura. A maneira de olhar é uma qualidade sensível que têm os artistas como os pintores, cineastas, fotógrafos, dos que trabalham com a imagem, as coisas, os lugares, as pessoas e todas as relações que daí advêm.

4. Num quarto nível, podemos considerar o processo de ritualização: as metáforas que se utilizam, o imaginário que se acrescenta, as narrativas que reatualizam os mitos, os processos analógicos que nos fazem pensar por imagens. É nesta dimensão que se inscrevem as grandes obras de arquitetura como as acima referenciadas, pois conjugam estas duas dimensões qualitativas e acrescentam novas qualidades à representação da narrativa.

2. REFERÊNCIAS / POSICIONAMENTOS CULTURAIS

Há que considerar uma outra vertente subjacente a estes princípios e que decorre do enquadramento cultural dos arquitetos: razões ideológicas, científico-metodológicas, filosóficas, modos de interpretar a História e os contextos, fatores determinados pelo sub-consciente, questões de significado, de integração antropológica, a dimensão artística e o desejo. Com as novas visualidades, para além da visão ou da cinética, somam-se outras duas vertentes: uma dada pela passagem do objeto enquanto um todo à fragmentação, atualmente com maior incidência no infinitésimo, e outra, traduzindo as

metamorfoses permitidas pelo *software* do computador.

Encontramo-nos perante uma questão de identidade e de dissociação. A unidade começa a ser desconstruída, fragmenta-se, mas também de distorce e metamorfoseia, correspondendo a duas maneiras de entender o tempo: como sequências temporalizadas tal como foi expresso no cubismo, ou como fluxos como fazem vários arquitetos como Zaha Hadid, em que o tempo é um contínuo processo em devir. A manifestação destes dois princípios traduz-se na desmultiplicação de sequências que assinalam etapas do movimento que, por sua vez, depende da rapidez das temporalizações, da sua relação com a linha compositiva e com o centro; ou numa fluidez do próprio movimento, situação metaforicamente conceptualizada pelo grupo NOX no pavilhão H2O na Holanda, cujo tema é a água. Fica em aberto a sobreposição de layers que introduzem complexidade no discurso, interpretações espaciais que se complexificam em contínuos desdobramentos na idade neo-barroca de Omar Calabrese.

2.1. HISTÓRIA / MATEMÁTICA

Encontramo-nos novamente no lugar de intersecção dado pelo cruzamento da História com a matemática, criando uma visão mais profunda e objetivada dentro do objeto: depois dos historicismos, dos relativismos culturais e dos ecletismos, das interpretações livres dadas pela Arte Nova e pela Secessão Vienense do início do século XX, a intencionalidade no projeto foi fortemente abalada. A seguir as interpretações pessoais que tinham tido o corolário do relativismo pessoal e dos ecletismos e o lugar da história passou a ser ideologicamente determinado. Criava-se uma ruptura com a história que foi substituída por um projeto teórico na tentativa de validar pressupostos ideológicos, até se confrontar com a história fragmentada de Foucault, com a descodificação, com a matemática, com o design, com as estratégias conceptuais da mais diversa índole, polariza-se a estrutura tripartida do sucesso arquitectónico: ter uma assinatura de autor, uma marca e constituir um ícone.

Mas a matemática que constitui um princípio ordenador de toda a natureza e do cosmos, implantou-se como princípio regridor e as séries substituíram o número de ouro que ainda coexistem em projetos de Le Corbusier. Criaram-se matrizes, sistemas generativos e topologias, dobras de Leibniz e reversibilidades que introduzem sistemas de complexidade altamente criativos, que interagem num processo de experimentação e testabilidade com o autor. Zaha Hadid, é um exemplo de experimentação neste domínio, fato a que não é estranho o seu doutoramento em matemática.

2.2. IDEOLOGIA

Tafuri referia que no século XX não havia História da Arquitetura mas um “projeto teórico de

arquitetura que era coincidente com o Movimento Moderno”. Ideologia passou a ser igual a idéia, criando uma identidade de projeto que exclui todos os outros sistemas de pensamento. Era essa a sua mensagem e assim tomava o lugar da ciência e induzia a arte a um percurso determinado como aconteceu nos regimes totalitários.

O branqueamento cultural de outros contributos reforçava a linha do movimento moderno que, apesar de tudo, não constituía uma entidade homogênea. Há uma grande variedade de enunciados, identificando-se uma linha do aço e do vidro com Mies van der Rohe, dos muros brancos com Le Corbusier e da plasticidade do concreto com Felix Candella ou Oscar Niemeyer.

“O percurso seguido pela linguística contemporânea, pelo menos do ponto de vista do desenvolvimento capitalista, vai portanto da análise da ideologia da inovação para a intervenção direta nos processos reais de inovação. O que corresponde a um processo análogo, mas de sinal contrário, ao seguido pela arte de vanguarda. (...)”. (TAFURI, 1985, p. 107).

Todo o pensamento tenta fazer submergir o pensamento por imagens que têm uma flutuação que não pode ser aprioristicamente determinadas, utiliza mal os signos que constituem referências que substituíram os elementos da arquitetura e estão para além da depuração abstrata. É um sistema codificado, que se instala no lugar da “linguagem” segundo Pignatari.

2.3. QUERELAS ANTIGOS / MODERNOS

Mas o choque das ideologias traduziu-se em querelas sobre a verdade na arquitetura, o que correspondia a um falso enunciado pois o que se pretendia era fazer prevalecer uma ideologia que, por definição representa uma verdade. “A minha ideologia é melhor do que a tua” foi uma discussão decorrente de uma conferência em Harvard entre Leon Krier e Peter Eisenman. Procurava-se a fundamentação ideológica para criar um sistema de valor-verdade, posição contrariada pelo espírito científico de Popper que se baseia na falsificabilidade e refutabilidade das teorias.

Estamos perante um sistema dual, uma dialética de opostos que cria rupturas validando as teorias prevalecentes referenciadas ao poder: entre antigos e modernos, entre modernos e pós-modernos. Enunciam-se alterações de paradigma que correspondem a três alterações dos meios e modos de produção. Mas a noção de verdade em arquitetura decorre de outros parâmetros: da estrutura atômica dos materiais; dos signos que refletem a memória coletiva e dão identidade trans-histórica à arquitetura; a expressão arquitetônica isenta de ironia e de representações falsas e epidérmicas.

Em causa está um equívoco que decorre de uma ambivalência entre a noção de progresso e de superação. A noção de progresso - social ou tecnológico -, deriva de resquícios dum pensamento

utópico ideologicamente enquadrado. Le Corbusier era um socialista utópico porque a vertente social dos seus projetos veiculavam um ideal de transformação da sociedade através da arquitetura e do urbanismo em vez da alteração dos meios e modos de produção. O desenvolvimento tecnológico corresponde a outra vertente menorizada por partir da produção industrial, que ideologicamente enunciava o poder da burguesia. Inicialmente, este princípio assumiu uma vertente de representação teatralizada como a expressa no Cristal Palace, Torre Eiffel, no imaginário Futurista, Archigram, Metabolismo japonês. Esta vertente atualmente liderada por Norman Foster que introduziu a vertente Eco-Tech, é amiga do ambiente. Também em contextos radicais, no caminho das estrelas, o imaginário mítico e utópico projeta-se nas torres sem fim, que superam os limites como no Dubai. Da ideologia ao simulacro, permanece o espírito fora da realidade e de criar imaginários sociais de sonhos coletivos só para alguns.

2.4. FILOSOFIA

A identificação das posições duma filosofia do eu, do sujeito (Descartes), do ser (Sartre) e do “dasein” (Heidegger) são determinantes para uma visão posicional do mundo. O sujeito é uma variável que se desdobra em várias posições, constitui apenas um elo de ligação cultural até ser um sujeito em formação como em Lacan. Entre o individualismo hedonista pós-moderno, a fenomenologia, o existencialismo e o lugar, jogam-se fragmentos de memórias e agora citações, encontram-se equivalentes ao verdadeiro, há uma reprodutibilidade técnica que agora também eletrônica, de efeitos.

A filosofia - assim como outras disciplinas -, tentara controlar o pensamento da arquitetura, chegando alguns arquitetos a ter filósofos de serviço como foi o caso de Peter Eisenman com Derrida. Mas há uma autonomia do pensamento arquitetônico que, sendo um pensamento de síntese, é agregador de várias regiões do real, da antropologia, do lugar, dos signos, das ideologias, da matemática, das regiões da individualidade do sub-consciente, da Arte, a sua filosofia não é ir de costas para o futuro como o anjo da História de Klee, mas enfrentar o incógnito devir e as suas ficções como na ancestral Odisséia. O futuro faz-se construindo uma idéia de futuro para além do niilismo europeu, da hipertextualidade e da descodificação atual que constrói o lugar vazio do sentido. É interessante analisar na filosofia a forma como se implantam os enunciados para se construir um discurso teórico sobre razões de validação que são ficcionadas, que estão ao dispor de poderes específicos. Os enunciados são enunciados do poder e a relação saber-poder colocada desde sempre, foi uma vertente questionada a partir de 1927 pela Escola de Frankfurt com Adorno e Horkheimer no sentido de desmontar o preconceito. Este espírito (des) continua em arquitetura em três etapas desde o início do século XX até à atualidade: desmaterialização, desconstrução e descodificação. Representa uma atitude de incerteza, pesquisa, metamorfose, impermanência diáspora, desrealizar o mundo das

certezas.

2.5. LEGADO CULTURAL

Há fatores de agregação histórica, cultural e geracional que caracterizam as diferentes épocas, o legado, a memória cultural, o patrimônio. Esta posição, ao ser assumida em termos urbanos no Plano de recuperação urbana de Bolonha em 1969 por uma prefeitura comunista, criou uma adaptação vivencial das populações numa estrutura urbana e arquitetônica tradicional sem estabelecer rupturas, acentuando a identidade cultural numa Europa em crise de identidade.

A *mimesis* foi também sempre um fator determinante na história da arquitetura que permitiu lidar com a questão tipológica, com o legado histórico para inovar. Faz parte do processo de analogia que informou o ensino de arquitetura durante a História. A componente tipológica das aulas de Durand no Politécnico de Paris, fundamentava um discurso que aprofundava as variáveis numa questão.

2.6. DETERMINANTE LÓGICA

Podemos encontrar duas linhas fundamentais na aproximação à concepção arquitetônica: uma vem da lógica e corresponde a metodologias que aprofundam uma determinada visão do mundo através de processos sistemáticos de desconstrução e de variáveis como faz Peter Eisenman.

A lógica tentou implantar-se como testabilidade dos processos conceptuais, tirando partido da *ratio*, implantada desde os romanos. Assim a razão, constituía a clarificação dos processos conceptuais cuja arregimentação foi feita pelo funcionalismo com a dupla relação forma-função em que a forma segue a função. Os paralelepípedos miesianos da Escola de Chicago, criaram condições de otimização dos procedimentos lógicos na construção cuja sistematização foi importante na influência que tiveram no mundo das idéias. A pré-fabricação com que se tentou responder às necessidades de realojamento na Europa do pós-guerra, constituiu um princípio de produção racionalizada cujo pragmatismo teve em Bruno Zevi a enunciação da “metodologia do catálogo”. Este princípio, continua hoje, através do uso de algoritmos, a construir sistemas generativos cada vez mais viabilizados pelo uso do computador. Assim o processo de otimização teve também no Reino Unido o conceito de “JIT / Just in time” cuja aplicação numa fábrica de automóveis, fez que a construção fosse feita como a produção de automóveis: sem estaleiro, em que os materiais chegavam “na hora”, sequencialmente e eram logo aplicados. Assim, para além de todas as razões – positivas e negativas -, que se queiram aplicar, há que entender um espírito de operacionalidade que em tempos foi estiolador de um imaginário mais estimulante, mas que hoje constitui um desafio com novos contornos: o Museu Guggenheim de Frank Gehry em Bilbao, não tem nenhum elemento metálico igual ao outro, fato que não impediu que o processo de construção não fosse eficaz. Os programas computacionais

decorrentes dum software utilizado na aviação, permitiu que a interação de ações de fizesse em tempo numa forma eficaz.

A questão é que a lógica Aristotélica que presidiu ao pensamento até ao fim do século XIX, foi confrontada com outras lógicas abrindo-se o campo de um novo imaginário e formas de pensar.

2.7. ANALOGIAS

Outra, partindo da vertente analógica, - que vai desde a *mimesis* às metáforas -, explora um imaginário que nos remete para um pensamento tipológico uma vez que cria variações sobre um princípio secularmente sedimentado.

Mas as analogias também se estruturam a partir de um pensamento por imagens, em que na conceptualização da arquitetura se assume uma atitude Pop: descontextualiza-se e faz-se uma variação das dimensões do objeto. Abre-se o campo dum pensamento objetual para além das tipologias com influência do design. Foi na Feira Mundial de Nova Iorque em 1939 que pela primeira vez os designers industriais substituíram os engenheiros: uma máquina registadora-edifício antecipava os binóculos de Gehry – Edifício Chiat-Day, Main Street Venice, Califórnia (1986 / 91) -, ou o edifício-anúncio de Venturi dizendo “I’m a Monument” e Las Vegas.

O pormenor, corresponde hoje a fragmentos sobre-dimensionados conjugados entre si de modo a obterem-se resultados inovadores tal como se fosse uma dadaísta colagem de imagens. Assim, a transposição de elementos para outros contextos, constitui um universo de referências que estão disponíveis para uma leitura poética do quotidiano. De algum modo, há uma analogia com os “objects trouvés” ou os “objets de reaction poetique” de Le Corbusier.

Outra frente de desenvolvimento corresponde a uma via abstrata que explora uma valência op(tical) que Herzog & de Meuron utilizou no edifício dos caminhos de ferro em Basileia.

Abre-se o caminho para uma reinterpretação de registros gráficos que tinham sido explorados através de regras matriciais e que agora introduzem o acaso, o aleatório como sistema de probabilidades num contexto da incerteza, a que os matemáticos chamam probabilidade.

A transposição de princípios dum as áreas disciplinares para outras, corresponde também ao estatuto da analogia. Hoje a exploração estabelece-se também no domínio da infinitésimo, de pequenos elementos - radiolários, estrutura óssea -, que ampliados criam estruturas de edifícios, módulos ampliados que configuram novas possibilidades de resolução como aconteceu na piscina olímpica de Pequim, em que uma analogia aquosa faz parte estruturante dos módulos ampliados.

Geoffrey Broadbent referia o método de desenho analógico como um dos quatro princípios do desenho ao qual somava o icônico, o pragmático e o canônico.

São referentes sólidos que configuram e identificam posições diferenciadas tomadas por arquitetos de referência. Basta referir como a vertente icônica adquiriu uma importância determinante na construção do imaginário arquitetônico da globalização, constituindo uma das vertentes em que a arquitetura aparece identificada com o ícone, a marca e a assinatura de autor numa identidade referencial de exceção: Zaha Hadid, Frank Gehry, Peter Eisenman, Siza Vieira, Oscar Niemeyer, são alguns dos arquitetos de referência dum domínio que é coincidente com os Prémios Pritzker em arquitetura.

2.8. DESLOCAMENTO / REFERENTES

A deslocação de referentes que se movem da forma-função para a forma-ícone, explícita como a representação assume um papel determinante na linguagem arquitetônica. A primeira deslocação refere que a forma segue a função. Quando o enunciado referia que a forma contém a função, viabilizou existir uma multiplicidade de formas para a mesma função. Em termos de reutilização do património, nada mais natural do que dizer “buildings are alive”, pois o carácter dos edifícios permitia receberem várias funções diferenciadas. São pressupostos diferentes entre o que representa e o que é representado.

Também as formas gestálticas são substituídas pelo princípio fenomenológico e, este, pelo discurso semiológico, mas também pela ação dos computadores com toda a linguagem que viabiliza.

3. MÉTODOS DE CRIAÇÃO ARQUITETÔNICA / FIGURAS EMBLEMÁTICAS

Hoje, perante a diversidade de hipóteses de concepção numa sociedade global, numa era pós-tipológica que privilegia a comunicação, os arquitetos de referência mundialmente reconhecidos, criam as suas próprias figuras emblemáticas.

É uma alternativa aos estilos que acabaram no século XVIII com Boullée, com o relativismo cultural da época, e cujo nome ressurgiu no século XX em duas etapas: com *De Stijl* - o estilo para acabar com todos os estilos -, e com o “International Style” proposto por Philip Johnson na exposição no MoMA em Nova Iorque em 1929. Este estilo de paralelepípedos, repetia à exaustão os referentes ao alto, deitados e ao baixo (conforme fossem escritórios, unidades de habitação ou escolas). Os paralelepípedos substituíram as colunas e os ancestrais códigos arquitetônicos. Há uma alteração dos enunciados de valor, ética, estética, autenticidade, que corresponde à modernidade, a uma alteração de paradigma. O que tinha sido enunciado por Carl Marx: “tudo tinha mudado na ordem

social, também mudava em termos estéticos”, significa que a modernidade corresponde a etapas da história em que também mudam as condições de produção.

A flutuação de razões que levam os arquitetos a exprimir a sua artisticidade, deve ser avaliada com a sua capacidade em ler a época em que se inscrevem, qual a sua visão de futuro, a correta apropriação do léxico arquitetônico. Fala-se do fim da arquitetura quando se deveria referir o fim dum ciclo de produzir a arquitetura de uma determinada maneira. A crise corresponde sempre a uma incapacidade de não vermos a estrutura da mudança e de nos posicionarmos antecipadamente perante essa mudança dando-lhe um novo sentido, antecipando o futuro, teorizando o futuro. Foi este um dos papéis das vanguardas quando enunciavam radiosos amanhã de progresso.

O errado decorre quando não existem perspectivas, quando não se enunciam saídas e se tenta aglutinar sinais, procedimentos, materiais, formas, e outros componentes numa amálgama compósita sob o errôneo propósito de ser inovador tentando captar o sentido arcaico de genialidade.

Assim, muitos arquitetos procuram erroneamente e erraticamente criar “linguagens”, pretendendo afirmar-se culturalmente mas, sem sólidas referências culturais, sem poética ou com projetos que não são sedutores, acabam por introduzir ruído no contexto urbano e na paisagem.

Os métodos de criação começaram a ser questionados como estrutura capaz de identificar padrões de referência para além das formalizações. A estrutura da forma adquire significado e a idéia decorre de um pensamento lógico. O “regionalismo crítico” de Kenneth Frampton, define uma unidade que se estabelece não a partir das formas produzidas pelos arquitetos – Siza Vieira, Mario Botta, Francesco Venezia -, que, apesar de tão diversos, constituem um sistema de referências em relação ao lugar e aos materiais que utilizam. Aqui assenta uma unidade plural que decorre dos procedimentos, do uso de materiais e de signos identificados com cada arquiteto. Para isso, há uma investigação em projecto em que vão aprofundando.

Os arquitetos de referência, utilizam processos de concepção que envolvem quatro etapas: a primeira decorre do que Platão considerou como a primeira imagem: o modelo. É aqui que se joga a razão, as razões que a razão desconhece, a lógica sensível, se cria uma narrativa na conceptualização do projeto que também pode ser fantasiosa e imaginativa como faz Frank Gehry. Assim, desde o projeto icônico do cubo de La Défense em Paris de Johan Otto von Spreckelsen, à fragmentação da esfera de Jorn Utzon na Ópera de Sydney, aos micro-elementos de Moshe Safdie para o Habitat de Montreal, ao infinitésimo ampliado da piscina Olímpica de Pequim, há uma decomposição conceitual da arquitetura que abre um campo de investigação sobre vários tipos de vazio (subtração, angústia, ausência).

Assim, nesta segunda etapa, utilizam-se várias maneiras de desconstruir que envolvem a desmaterialização e a fragmentação. Mas tem tanta importância a massa como o vazio e a interação entre os dois, o processo de diferenciação faz emergir o diferencial, a fissura, cria condições de uma dissociação que constitui o fator de exploração conceptual ou, quando se acentua a vertente hegeliana, o projeto tende a desmaterializar-se. Desde o neo-plasticismo à Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, a matéria constitui algo se impuro que pertence ao domínio do não-inteligível, pelo que o discurso da abstração tomou conta do modo de ser do indivíduo.

Numa terceira etapa, enunciam-se os signos específicos da forma como cada arquiteto projeta: Siza Vieira utiliza signos específicos – palas, pátios como signos do encontro, referências a arquiteturas históricas, como grande intuição. A intuição é o fator que permite fazer uma síntese de conhecimentos, modos de ver, de estar, permite agir acrescentando valor. Mas a ponderação dos signos que se utilizam é fundamental, e aqui a História tem uma importância referencial forte porque tem soluções testadas secularmente que fazem parte da memória coletiva: o templo, o stoa e o tholos, correspondem segundo Chueca Garcia Goitia a três invariantes da arquitetura.

A quarta vertente refere-se aos materiais utilizados: cada arquiteto utiliza um conjunto de materiais adaptados ao lugar, ou que fazem parte do seu discurso dominante. Neste aspecto, são conhecidos os reflexos e as imanências do titânio e do aço polido nas obras de Frank Gehry, as superfícies brancas das arquiteturas de Siza, o tijolo que constrói a tectónica fenomenológica de Mário Botta.

Estas quatro vertentes criam figuras emblemáticas, referenciam culturalmente os arquitetos, são determinantes conceptuais que vieram a ocupar o lugar vazio deixado pelos estilos que perspectivavam formas totalizantes de criar um mundo estetizado, cada qual à sua maneira. A utopia era de que a forma podia redimir o mundo através da estetização da vida. Cada um na sua vertente, Adorno e Marcuse representam a vertente do objeto e da dimensão social na tentativa frustrada de estetização da vida.

Também se implantou o método, os princípios matriciais generativos, referentes das mais variadas proveniências, a partir dos quais se questiona a validade da inovação.

4. CONCLUSÃO

Pelo referido, manifestam-se várias vertentes posicionais que inscrevem as ficções projetuais essenciais porque existe um referente cultural que questiona o estado da arte, estabelece posições críticas perante uma época – que no início do século XX se expressou através das vanguardas artísticas.

4.1. PROTO-MODERNISMO

Os vitalismos e os expressionismos que contemplavam interpretações telúricas, gestuais ou simbólico-cristalinas são minorizados, pois não expressavam as qualidades da abstração do discurso dominante, os seus conteúdos ideológicos. É uma fase em que há uma interpretação individual das referências da época que conjugava no início do século XX a moda, a joalheria, o mobiliário, a arquitetura, no mesmo processo de estetização da sociedade, e esse foi o seu crime.

Depois dos relativismos culturais do século XVIII, do ecletismo do século XIX, o início do século XX com a Arte Nova e a Secessão Vienense, abriram-se as possibilidades de interpretação da Natureza através da livre expressão da curva, da estetização do quotidiano.

A estética que se pretendia impor era de ruptura com o passado, assentava no materialismo dialético e os padrões de continuidade deviam ser abolidos.

4.2. METODOLOGIAS

O método, foi inventado pelos judeus e corresponde a um pensamento estruturado, a uma forma de clarificar o sentido da produção referenciando as várias etapas do seu percurso, questionando o processo, o sentido e o objetivo. Assim, enunciar o estado da questão, identificou a problemática, referenciar o modelo de análise, as hipóteses de trabalho e os objetivos com as suas qualidades fortes e fracas, ameaças e oportunidades, são razões mais do que suficientes para equacionar o método para além dos processos utilizados. Não existe um sentido coercivo, arregimentador de procedimentos, mas criam-se etapas que clarificam o processo, permitem definir vários processos, testam a sua validação.

É um determinante conceptual diferente das ideologias que pretendem vender um sistema de verdade, enquanto que o método verifica, experimenta, redireciona, perspectiva, induz e está aberto a sugestões. É interessante ver o modo como hoje vários arquitetos apresentam os seus procedimentos como enunciação de etapas conceptuais, mas são apenas as suas etapas, não são o sentido do pensamento, mas a sua forma de pensar.

Também as metodologias de concepção se socorrem de relações entre tradição e modernidade como na tradição judaica -, para aprofundarem maneiras seguras de questionar o projeto evidenciando as etapas de evolução, assegurando a possibilidade de uma crítica em cada fase. São modelos da tenacidade que, como faz Peter Eisenman, articulam a prática projetual com a componente teórica. São sistemas auto-referenciados, estruturas abstratas que equacionam diagramas, tensões deslocamentos e rotações, desmaterializações e referentes arquitetónicos conjugados com processos

gestálticos, um modo de ver as formas, as deformações e as fragmentações. Posteriormente introduzem-se metamorfoses temporalizadas ou líquidas, o informe, mas fundamentam através dum discurso coerente a lógica interna dos discursos que estabelecem.

4.3. EXPERIMENTAÇÃO

Passamos da era da experiência para a experimentação, mas as duas vertentes constituem uma unidade indissociável. Com o atual estado da questão, podemos agir criativamente reequacionando a componente ecológica e energética da arquitetura e do urbanismo.

As peles responsivas interagem dinamicamente com o meio ambiente, e a ecologia substituiu a vertente do higienismo do início do século XX. Novas materialidades, novos processos de concepção, novos métodos, criam rupturas através da descodificação com o passado arquitetónico, tal como fizeram as vanguardas no início do século XX com a desmaterialização e posteriormente com a desconstrução. Hoje, a nanotecnologia trás uma revolução profunda nas materialidades. Habituada a um estatismo secular, a arquitetura teve no século XX três fases significativas de evolução dos materiais: o concreto armado no início do século, os plásticos, os insufláveis e os polímeros nos anos 60 e a nanotecnologia a partir de 1991. Hoje, materiais compósitos da mais diferente proveniência, cria novas condições de resposta, processo liderado pela medicina, indústria espacial e design. Hoje, já não estamos dependentes dos materiais para desenhar em função das suas condições. Podemos propor as qualidades que desejamos e investigar a partir daí pois a imaginação é o limite.

4.4. MITOS / LOGOS

O informe constitui uma nova dimensão da arquitetura. Articula-se com a paisagem humanizada, criam-se temas que repõem ancestrais mitos, o mundo não deixa de se referenciar às dinâmicas entre *mitos* e *logos* onde se conjugam as referências culturais, a antropologia do simbólico, as grandes narrativas e o imaginário coletivo. Este sobrepõe-se às formas do design objetual que configuram os macro edifícios-escultura de forte impacto mediático.

Permanece o idealismo formal das vanguardas que, em nome do progresso desenhavam representações ideológicas, recuperavam o ideal das utopias que se fundamentavam nos mitos. A analogia transporta-nos para a fabulação imaginária que persiste em todos os tempos, onde a magia e a sedução pairam sobre a abstração, e a materialidade corporifica os mais ambiciosos desígnios do sublime.

4.5. INVESTIGAÇÃO EM PROJETO

Há uma investigação em projeto quando se pesquisa um sentido inovador que conjuga a ciência e a arte equacionando a epistémica dum novo paradigma como o da sustentabilidade. Outra coisa são os procedimentos inovadores do projeto que representam a dimensão técnica de quem faz sem estar culturalmente referenciado ao questionamento da sociedade, às grandes ideias, à poética que transfigura o olhar de quem vê para além do visível.

As arquiteturas de referência jogam metáforas significativas que deixam no ar a comunicação através da multiplicidade de leituras possíveis parametrizadas por um sistema de referências controlado. A imaginação é sempre controlada, o imaginário pode voar dentro de uma criatividade que questiona os outros lados da razão, liberta as fantasias que a todos pertencem: a *psiche* e o *eros* contra *thanatos*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAEZA, Alberto Campos – Trad. portuguesa: *A Idéia Construída*, Caleidoscópico, Casal de Cambra, 2004.

BAUDRILLARD, Jean – *Simulacres et simulation*, Éditions Galilée, 1981 - Trad. portuguesa: *Simulacros e Simulação*, Relógio d'Água, Santa Maria da Feira, 1991.

PIGNATARI, Décio – *Semiótica da Arte e da Arquitetura*, Editora Cultrix, São Paulo, s.d..

TAFURI, Manfredo – *Projetto e Utopia*, Gius, Laterza & Figli Spa, Roma – Bari. Trad. portuguesa: *Projetou e Utopia*, Editorial Presença, Lda., Lisboa, 1985.

VERNANT, Jean-Pierre, *La Belle Mort Une étique de l'existence*, p37. In: Philosophie Magazine Hors-Série N°11 Agosto-Setembro 2011 - *L'Iliade et L'Odyssee de La guerre perpétuelle au Voyage initiatique*.

VATTIMO, Gianni – *La Societá Transparente*, Garzanti Editire, 1989. Trad. portuguesa: *A Sociedade Transparente*, Relógio D'Água, Lisboa, 1992.