O SENTIDO DO MODERNO NO CONTEMPORÂNEO

Edson da Cunha Mahfuz, Arq. PhD
(Prof. Titular, UFRGS)

Para muitos pode parecer um tanto estranho voltar a falar na arquitetura moderna quando ela já foi dada como morta e ultrapassada tantas vezes. Há pouco tempo um amigo, ao comentar um projeto meu, manifestava a sua aprovação ao mesmo tempo em que comentava que o seu conteúdo modernista era "perturbador".v

Então, porque voltar a olhar a arquitetura moderna no século vinte e um? A resposta para mim é clara: porque o estado da arquitetura atual assim o exige. Nunca nossa profissão e seus produtos teve tanta exposição –evidenciada por sua presença constante nos meios de comunicação não especializada–, mas a sua qualidade é geralmente inversamente proporcional à essa visibilidade.

O texto a seguir tentará caracterizar a baixa qualidade da produção contemporânea e apontar algumas características da arquitetura moderna que podem servir ao esforço de recuperação da autenticidade e relevância da arquitetura atual.

O QUE É ARQUITETURA E QUAL A NATUREZA DO ARQUITETO?

Qualquer definição de qualidade arquitetônica será sempre relativa, pois o que a define não é necessariamente o mesmo que para outros colegas e usuários não especializados. No entanto, tentar uma definição não é uma tarefa ociosa pois situa a posição desde a qual reflito sobre a arquitetura.

Podemos tentar caracterizar a situação atual apontando uma série de problemas decorrentes de posturas relacionadas com o papel da arquitetura e a natureza do trabalho do arquiteto. Dois pares de oposições são relevantes para esta discussão.

1. A arquitetura é uma prática a serviço do bem estar da sociedade –o que implica um certo grau de renúncia– ou a serviço do mercado?

2. O arquiteto é um artesão ou um artista?

Quando a arquitetura se propõe a servir a sociedade seus produtos são integrados à cidade, modestos ou neutros na sua expressividade e passam a pertencer à cultura em vez de glorificar seu autor. Ao contrário, quando a arquitetura serve o mercado ela passa a seguir cegamente as suas leis, e a busca de novidade e ruptura com as convenções passa a ser valor primordial. Quanto mais impactante for a forma, melhor. Na arquitetura de melhor está presente uma aplicação equivocada

de conceitos como moda, tendência e valor de impacto a objetos que demoram a ser produzidos e que permanecem no ambiente por décadas, as vezes séculos. A subordinação da arquitetura aos preceitos da publicidade e do marketing é responsável por banalizar setores de muitas cidades em todas as partes do mundo: toda cidade tem o seu setor 'Disneyland/Las Vegas' mas o ápice dessa condição pode ser encontrado na China ou em lugares como Dubai e Abu Dhabi.

Quando um arquiteto se vê como um artesão ou encara sua profissão como um ofício, isso significa trabalhar com base num conhecimento acumulado ao longo da história –depositado principalmente nas cidades–, que evoluiu lentamente e possui relevância cultural. O uso desse conhecimento, adaptado e transformado a cada caso e conforme a necessidade, confere ao arquiteto e às comunidades as quais serve maior segurança, pois contém soluções já comprovadas– e integradas à cultura local. Nesse caso, o arquiteto atua como agente de uma criação coletiva. Nada disso acontece quando se trata de um arquiteto-artista: seus objetivos são auto-expressão, ineditismo e impacto, mesmo quando a situação não justifica esses objetivos.

A pior combinação possível acontece quando um arquiteto-artista serve as forças do mercado: pode-se então esperar o pior para a cidade e sua cultura. Não é surpreendente que algumas características da produção atual sejam a arbitrariedade e a aleatoriedade das soluções, o excesso formal –edifícios que apresentam muito mais componentes do que precisam para resolver problemas simples–, a falta de tectonicidade e uma marcada anti-urbanidade, no sentido de não buscarem integração mas sempre contraste em relação aos seus entornos. (Fig. 1)

1. Edifícios comerciais em Porto Alegre. Fonte: Luciane Kinsel.

Sem desejar fechar a questão, gostaria de ressaltar que os artefatos e episódios arquitetônico que eu considero de alta qualidade possuem as seguintes características:

- Respeito à hierarquia de funções que atendem às necessidades sociais: nem todo edifício precisa ser um monumento. Saber o quanto de arquitetura empregar em um projeto é uma habilidade muito importante.

- A forma é resultado do atendimento à necessidades do programa, de um diálogo com o lugar e da expressão do processo construtivo, e que todas as decisões possam ser entendidas em relação a esses aspectos fundamentais da arquitetura.

- Possuir sistematicidade e universalidade em grau suficiente para que o projeto possa servir de modelo para outras construções.

SEM CRITÉRIOS E MODELOS

Muito do que está acontecendo se deve ao fato de que a produção atual acontece num vazio de critérios de projeto e de avaliação, decorrente do abandono abrupto da arquitetura moderna. Convém lembrar que as arquiteturas clássica e moderna foram as únicas que forneceram sis-

temas completos que permitiam que pessoas de capacidade mediana pudessem produzir trabalhos de grande correção. Com a suposta superação da arquitetura moderna foi rompida a cadeia que relacionava os grandes modelos com os projetos menores, os quais respeitavam os anteriores, os utilizavam e os adaptavam a novas circunstâncias. Esse processo impedia que se pensasse em criar uma obra de arte a cada projeto e assegurava coerência ao longo de períodos de tempo e evitava grandes disparates. No método que prevaleceu até meados do século vinte –herdado do período clássico iniciado no dezesseis– prevaleciam a modéstia e a excelência de um ofício sob a hierarquia dos modelos. Ainda que pareça ter passado, esse tipo de conhecimento baseado em modelos e tipos é uma ferramenta insuperável para entender a arquitetura e a cidade –num primeiro momento– e para projetá-la a seguir.

O que acontece com a arquitetura dos grandes projetos e das grandes estrelas: ela se deixa copiar e tem vontade de ser copiada? Creio que não, porque seu propósito é publicitário, para o qual é fundamental a autonomia e o distanciamento abrupto e agressivo em relação ao resto da arquitetura que existe ao seu redor. Ela não apenas não quer ser copiada como não pode, pois sua finalidade comumente lhe obriga a usar formas, sistemas construtivos e materiais que não podem ser transpostos a outros temas e talvez nem mesmo a versões mais modestas do mesmo tema. As obras mais emblemáticas da virada de milênio são um pouco como Átila, o Huno –que por onde passava nada florescia–: sua impenetrabilidade impede sua interpretação, reprodução e emulação.

CRÍTICAS PÓS-MODERNAS

O abandono dos princípios da arquitetura moderna se deve em grande parte às críticas publicadas por um período que vai do final dos anos 1960 à primeira metade da década de 80. Um aspecto importante dessas críticas é que raramente eram feitas por arquitetos que se dedicavam ao projeto, mas por críticos e historiadores. Outro é o fato de que a arquitetura moderna, para esses críticos, existia muito mais nos textos e declarações dos arquitetos que nos seus projetos. Tanto uma como outra característica do anti-modernismo do período tiveram consequências negativas para a avaliação da arquitetura moderna. É de lamentar-se a falta de defesa consistente por parte dos praticantes da arquitetura moderna nesse período. As razões dessa omissão não estão claras: esse é um tema em aberto cujo esclarecimento seria muito bem vindo.

As críticas à arquitetura moderna abrangiam vários aspectos mas três eram os pontos fundamentais, que eu gostaria de classificar como mal-entendidos; comentá-los brevemente é importante para o argumento aqui desenvolvido. O primeiro, repetido ad nauseum, apontava um rompimento com a história a partir da segunda década do século vinte. Para entendê-las melhor, é importante ressaltar que a maioria dessa críticas vinha dos EUA, onde a relação com a história é quase sempre literal. O que se reclamava da arquitetura moderna é exatamente a falta de uma relação fisionômica direta com a arquitetura do passado, sem entender que o modo modernista de assumir a história

enfatiza a sua substância e minimiza a importância da sua aparência. Uma grande quantidade de estudos realizados a partir de meados dos 1980 comprovam que tal afirmação não é verdadeira. A conexão da arquitetura de Le Corbusier com Palladio e Schinkel, demonstrada por Colin Rowe, e a continuidade com o século dezenove apontada por Demetri Porphyrios na arquitetura de Alvar Aalto são suficientes para elucidar a verdadeira relação entre arquitetura moderna e história.

O segundo mal-entendido se refere à crença de que a arquitetura moderna seria indiferente ao seu entorno. Novamente nos defrontamos com uma expectativa e desejo de literalidade como base de uma crítica que não se sustenta. O principal argumento contra isso se baseia na noção moderna de forma como sistema de relações internas e externas que configuram qualquer artefato ou episódio arquitetônico, o que torna impossível a suposta indiferença. Tomando como exemplo quem foi talvez o mais criticado por esse 'pecado', Mies van der Rohe, há inúmeros casos na sua obra em que as principais decisões de projeto foram baseadas nas suas relações com o entorno. Essas obras só podem ser realmente entendidas quando essas relações entre projeto e entorno ficam claras.[1]

O terceiro mal-entendido se refere às críticas ao urbanismo modernista. Ao mesmo tempo em que é correto criticar princípios como zoneamento mono-funcional, ênfase no sistema viário como gerador da forma urbana e reducionismo tipo-morfológico, assim como a despersonalização e homogeneização de cidades históricas deve ser repudiada, não se pode atribuir todos os problemas urbanos e arquitetônicos de meados do século vinte à arquitetura moderna.

Para cada projeto urbano empobrecedor da qualidade de vida como Toulouse-le Mirail, de Candilis-Josic-Woods, há um Peabody Terrace, de Jose Luis Sert, em Cambridge. Em contraposição às problemáticas superquadras de Brasília –componentes isolados cujo conjunto não consegue formar um tecido urbano– podemos mencionar vários projetos construídos de van den Broek e Bakema, nos quais é difícil identificar a célula que dá origem a um tecido urbano variado e denso que constitui uma alternativa real à cidade tradicional.

Hoje é possível compreender a natureza da maioria das críticas pós-modernas à arquitetura moderna. A pouca familiaridade dos seus autores com a prática do projeto, a busca de evidências em textos –ignorando o que as obras e projetos podem mostrar– e redução de um fenômeno complexo aos preceitos da Carta de Atenas e à suas aplicações comerciais acabou configurando uma visão limitada, distorcida e por vezes mal intencionada de um fenômeno muito mais complexo do que o representado por seus críticos.

Já está mais do que em tempo de voltarmos a olhar para a arquitetura e o urbanismo modernos com outros olhos, não para retomá-los do ponto em foram interrompidos, mas para aprender

1 Uma brilhante exposição sobre o assunto pode ser encontrada em Gaston, C. Mies van der Rohe: el proyecto como revelación del lugar, Barcelona: Fundación Cja de Arquitectos, 2005. Nesse texto a autora mostra os vínculos entre projeto e lugar em quatro projeto importantes de Mies van der Rohe: o pavilhão alemão de Barcelona, e as casas Farnsworth, Hubbe e da montanha.

lições que podem ser de muita utilidade para construir a cidade contemporânea. Nesse esforço se destacam dois arquitetos espanhóis, professores da mesma universidade catalã, Helio Piñón e Carlos Martí Arís. Por meio de sua atividade docente, de textos e de projetos, os dois têm procurado esclarecer o sentido da arquitetura moderna, revelando aquilo que a maioria não via, num autêntico trabalho de 'des-coberta'.[2]

FORMA

Mesmo não sendo o objetivo exclusivo da arquitetura, a forma é seu resultado inevitável. Livres das inibições dos pioneiros modernistas, podemos afirmar o formalismo da concepção arquitetônica, tanto porque a definição formal deve ser uma preocupação central de todo projeto como porque a qualidade essencial de um arquiteto é o sentido da forma.

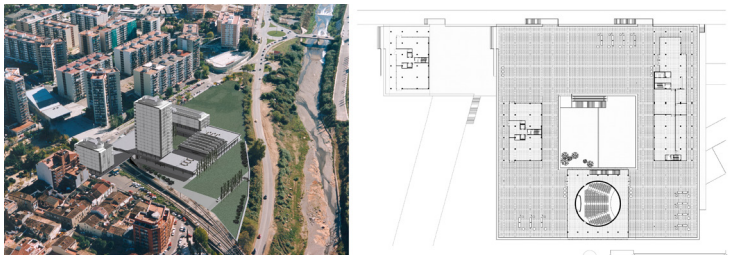
O conceito de forma tem se prestado a muita confusão, pois lhe são atribuídos dois significados de sentido oposto. Enquanto para muitos o termo forma se refere à aparência de um objeto, ao seu aspecto ou conformação externa, tornando-se sinônimo de figura (gestalt, em alemão), na arquitetura moderna forma se identifica com o conceito moderno de estrutura (eidos, em grego). O aspecto formal na arquitetura moderna sempre se refere à estrutura relacional ou sistema de relações internas e externas que configuram um artefato ou episódio arquitetônico e determinam a sua identidade. Esse sentido relacional da forma revela, no âmbito da arquitetura moderna, sua renúncia aos valores de objeto como algo fechado em si mesmo. A idéia de forma como relação entre elementos é válida para todos os níveis ambientais, pois a forma não tem escala, e deveria afastar de vez a crença de que os objetos modernos são indiferentes ao entorno em que se inserem, o que violaria, se fosse verdade, um princípio essencial do pensamento criativo da modernidade. (Figs. 2 e 3)

A ORIGEM DA FORMA

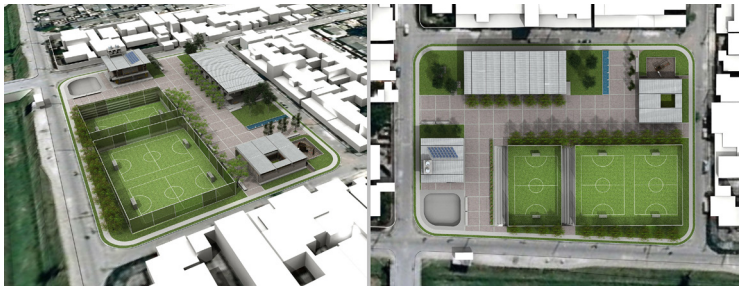
Embora o cenário atual seja dominado pela chamada arquitetura do espetáculo, ainda persiste o que eu chamaria de arquitetura de ofício, para a qual o projeto é uma síntese formal dos requerimentos do programa —em sentido amplo—, das sugestões do lugar e da disciplina construtiva, ao mesmo tempo em que assume a sua plena historicidade.

A resolução de um programa em termos formais é a essência da arquitetura. O programa, além de ser um registro de atividades humanas, é um material estruturado sobre o qual a ação do projeto busca estabelecer uma ordem espacial irredutível às suas condições, mas de nenhum modo

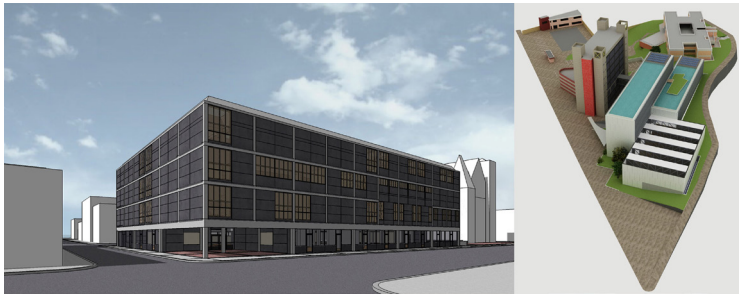
2 De Helio Piñón, sugere-se a leitura de La forma y la mirada, Buenos Aires: Nobuko, 2005, El proyecto como (re)construcción, Barcelona: Edicions UPC, 2005 e Teoria do projeto, Porto Alegre: Livraria do Arquiteto, 2007. De Carlos Martí Arís, Las variaciones de la identidad, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1983 e La cimbra y el arco, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2005.



2. Helio Piñón, Conjunto Multifuncional, Rubi, Espanha, 2002. Fonte: Helio Piñón. A partir de uma plataforma divida em 9 partes iguais pode-se entender a posição e dimensão de todos os componentes do conjunto, inclusive da sua expansão.



3. Edson Mahfuz, Centro de Liderança para Jovens e Mulheres, Santa Cruz, Rio de Janeiro, 2010. As partes se distribuem de modo a definir o espaço aberto e criar vínculos visuais entre si. Fonte: Edson Mahfuz.



4. Esq.: Louis Kahn, Centro de Artes e Estudos Britânicos da Universidade Yale, New Haven, 1969-77. Dir.: Edson Mahfuz, Sebrae/MG, Belo Horizonte, 2008. Fonte: Edson Mahfuz e Matheus Benincá (modelo de Yale)..

alheia a elas. Pode-se dizer que a "arquitetura surge nos momentos em que o sentido da forma incorpora a funcionalidade sem dobrar-se a ela"[3]. A estreita vinculação com o programa e, ao mesmo tempo, a necessidade de transcendê-lo, é o que possibilita a uma obra de arquitetura manter sua qualidade como estrutura espacial intacta mesmo quando o programa já se tornou obsoleto.

Qualquer projeto é, em alguma medida, a espacialização de um programa. Na arquitetura dos últimos séculos tem sido tão comum abrigar todo um programa em um único sólido elementar —formando o chamado partido compacto, resultado de um processo de composição subtrativa— como dividir o programa em volumes individuais relacionados entre si —constituindo uma composição por partes ou aditiva. (Fig. 4)

Projetar é estabelecer relações entre as partes de um todo; isso vale tanto para as relações internas quanto para as que cada edifício estabelece com seu entorno, do qual é uma parte. A relação com o lugar é fundamental para a arquitetura; nenhum projeto de qualidade pode ser indiferente ao seu entorno.

A inserção de um edifício, conjunto de edifícios ou espaço aberto planejado em um sítio qualquer nunca se dá sem consequências importantes, pois a situação anterior é alterada em maior ou menor grau.

Nos anos 1980 surgiu uma atitude em relação ao entorno chamada de 'contextualismo', que para muitos significou uma passividade em relação ao lugar e resultou em edifícios que o mimetizavam, perdendo sua própria identidade.

Porém, por mais força que possua um lugar, o projeto não será nunca determinado por ele, pois os lugares possuem uma formalidade latente aberta à interpretações. Assim como não há relação direta entre programa e forma, as relações entre lugar e forma não envolvem nenhum tipo de determinismo ou relação de causa e efeito.

A atenção ao lugar pode ter como resultado a sugestão de uma estrutura visual/ espacial relacionada a ele porém autônoma, no sentido em que ela possui identidade própria, e cujo reconhecimento é independente da percepção das relações entre objeto e lugar. (Figs. 5 e 6)

A importância da construção para a arquitetura é tanta que se poderia afirmar que não há concepção sem consciência construtiva. Essa consciência separa a verdadeira arquitetura da pura geometria e das tendências que preferem abstrair a realidade física dos artefatos que projetam. Muito relevante do ponto de vista do ensino e da prática da arquitetura é a identificação do problema central da criação arquitetônica na fricção entre estrutura física e estrutura visual, pois o desenvolvimento de um projeto consiste, em grande parte, no ajuste contínuo entre essas duas estruturas. Longe de constituir um entrave à criação arquitetônica, a construção introduz uma disciplina da qual a boa arquitetura tira proveito.

3 Helio Piñón, Teoria do Projeto, op. cit.

5. Helio Piñón, Escola Secundária, Morella, Espanha, 2001. Fonte: Helio Piñón. A imponente presença de um castelo medieval sugeriu uma atitude modesta e vserena que se materializou como uma série de barras paralelas que acompanham a forma e declive do terreno.

6. Edson Mahfuz, Sede Regional do PMDB, Porto Alegre, 2003. Fonte: Edson Mahfuz. A indefinição quanto à vizinhança e o desejo de criar um espaço público no terreno levou à adoção de um partido definido por barras paralelas elevadas.

Uma das características das melhores arquiteturas que conhecemos é o papel importante que a estrutura resistente desempenha na definição da sua estrutura espacial e da configuração dos espaços individuais. Em alguns casos exemplares, a estrutura formal do edifício coincide com a estrutura resistente, como nos Laboratórios Richards e na Casa no Butantã. (Figs. 7 e 8)

A materialidade de uma obra é ainda mais importante quando o seu caráter não é definido a partir do uso de elementos estilísticos extraídos da arquitetura de outros tempos e agregados à estrutura resistente. Em uma arquitetura que aspira a autenticidade, os edifícios são o que são, não o que aparentam ser.

Na definição de projeto acima não aparece de modo explícito aquilo que possibilita a síntese formal: os materiais de projeto, um repertório de elementos e relações (estruturas formais) com os quais os arquitetos têm respondido à necessidade de espacialização e construção de programas ao longo do tempo.

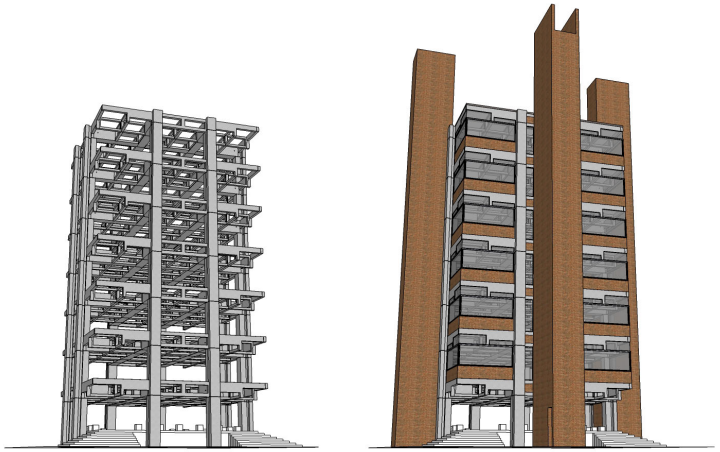
Se fazer arquitetura tem a ver com ordenar, o papel ordenador do arquiteto pressupõe a existência de uma matéria prima — objeto da atividade estruturadora de quem projeta — e alguns critérios de ordem que correspondem a valores estéticos da idéia de arquitetura com que se atua. A matéria prima da arquitetura, o repertório de elementos e relações (estruturas formais) acumulados ao longo da história, é o que chamamos de materiais de projeto.

A noção de material de projeto conduz à idéia de projeto como (re)construção, isto é, construção de uma nova ordem a partir de matéria prima arquitetônica verificada empiricamente. A historicidade inerente à idéia de material de projeto implica a impossibilidade de confundi-la com a imitação e a reprodução pura e simples. A identidade específica do novo artefato — condição que na modernidade adquire um estatuto especial — pressupõe haver transcendido tanto a consistência formal como o sentido histórico característicos da arquitetura de referência, de modo que o resultado — se é arquitetura — é totalmente distinto da realidade tomada no projeto como matéria prima.

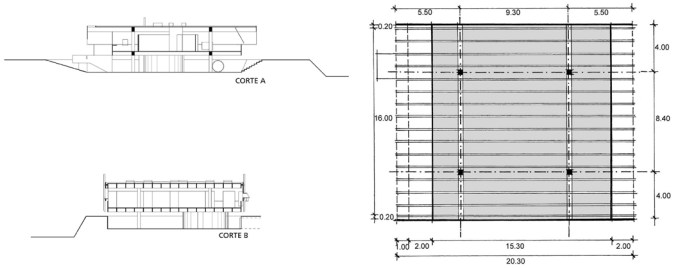
De um modo mais preciso, os materiais de projeto abrangem estratégias de organização de um grupo de edifícios, de relação entre um edifício novo e alguma pré-existência, estruturas formais relativas à organização de um edifício como um todo, soluções estruturais (vistas do ponto de vista formal e construtivo), relações entre partes de edifícios (idem) e soluções construtivas específicas. (Figs. 9 e 10)

IDENTIDADE FORMAL

Qualquer que seja nossa intenção em relação ao entorno no qual um projeto será inserido — integração ou contraste — é essencial dotá-lo de uma qualidade importante: a identidade formal. Embora esta afirmação possa ser desqualificada como sendo uma "preferência", convém lembrar que a busca de identidade formal é um aspecto importante dos dois únicos sistemas formais com-



7. Louis Kahn, Laboratório de Pesquisas Médicas Richards, Un. da Pennsylvania, 1957-61. Fonte: Edson Mahfuz e Mariel Fabris (modelo).



8. Paulo Mendes da Rocha, Casa no Butantã, São Paulo, 1964. Fontes: Ruth Verde Zein (cortes) e Silvia Leão (planta).

pletos que já existiram: o classicismo e a arquitetura moderna, especialmente a sua vertente comumente chamada de Estilo Internacional.

Uma das mais importantes contribuições da cultura artística moderna foi o novo papel que o seu usuário passou a ter a partir do início do século passado. Antes observador passivo, ele passa a ser uma espécie de co-autor: sem a sua participação a obra não se completa, não existe. Para que a obra de arte – e de arquitetura, é claro – possa ser percebida e entendida – em suma, para que o observador possa exercer o seu papel formativo – ela precisa possuir certas características que permitam o seu reconhecimento como forma. Em outras palavras, a obra precisa ter identidade.

A presença ou ausência desse atributo também serve para separar o que é arquitetura daquilo que não é. Organizar espaços de modo que propiciem o desenvolvimento de uma atividade –que sejam, como se diz coloquialmente, 'funcionais'– é tarefa relativamente simples e não é necessariamente arquitetura. O que configura uma edificação como obra de arquitetura é a espacialização de um programa por meio de uma estrutura formal dotada de identidade, que é a ordem específica de cada projeto, aquela estrutura constitutiva que lhe permite 'ser algo', sem necessidade de 'parecer-se a algo'.

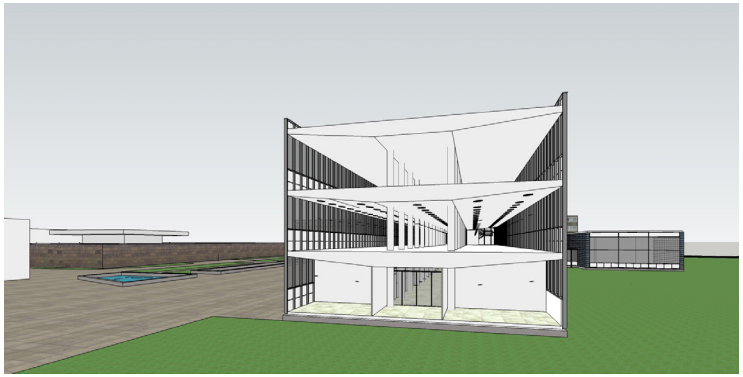
A questão da identidade formal da arquitetura e das cidades não é uma mera questão estética afeita a uma minoria culta e desvinculada da vida prática cotidiana geral. A orientação das pessoas na cidade contemporânea depende de um mínimo de identidade, como bem demonstraram Lynch e outros urbanistas nos anos 1970. A existência de objetos e setores com os quais possamos nos identificar é benéfica e essencial para a nossa orientação nas cidades.

Um edifício dotado de identidade formal integra-se ao seu entorno sem mimetizá-lo. O que acontece pode ser comparado a uma imagem fora de foco, na qual não podemos identificar nenhum detalhe, mas que possui uma única área bem focada, que pode ser vista em todos os seus pormenores.

Um teste rápido de identidade é tentar descrever um edifício verbalmente. Se ele possuir identidade clara poderá ser descrito sucintamente, como o prédio do antigo Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro, um dos objetos fundadores da nossa arquitetura moderna. Quanto mais palavras se necessita para descrever um edifício, menos identidade ele possui, como se pode constatar no caso do Mercado da Barceloneta, em Barcelona. (Figs. 11 e 12)

Alguns teóricos contemporâneos argumentam que até pouco tempo atrás a arquitetura se caracterizava por uma ordem formal simples e que a partir do uso da informática aplicada à arquitetura não estamos mais limitados por nada: se abre ante nós um universo de formas complexas que pode também ser empregado em nossos projetos. Em tese, isso é correto. Mas se esquecem de duas coisas importantes. A primeira é que nem sempre o que se pode fazer é o que se deve fazer. A segunda é que para que um artefato possua identidade sua ordem formal tem que poder ser perce-

9. Edson Mahfuz, Casa PV_1, Bento Gonçalves, RS, 2011. Fonte: Edson Mahfuz. A organização se baseia em um estrutura formal recorrente na arquitetura moderna: dois retângulos deslizados.



10. Arne Jacobsen, Prefeitura de Rodovre, Dinamarca, 1954. Fonte: Edson Mahfuz e Gabriel Carpes (modelo). Solução estrutural de tipo 'arbóreo', que concentra os apoios no centro e libera as fachadas.

bida por um observador interessado, ou seja, tem que ser inteligível. Há muitos objetos na natureza —assim como muitos edifícios contemporâneos— cuja ordem formal é tão complexa que não pode ser entendida. Do ponto de vista aqui exposto a esses objetos falta identidade.

Nunca é demais salientar que possuir identidade formal por si só não garante a qualidade e relevância de um projeto. Esse atributo só terá valor caso a obra como um todo seja consistente, isto é, que consiga captar e revelar a estrutura do programa, e que estabeleça algum tipo de diálogo com o seu contexto.

Como pode ser definido o conceito de identidade formal? Na verdade, identidade formal é um conceito amplo que abrange um grupo de características presentes na melhor arquitetura que conhecemos: universalidade, sistematicidade e economia de meios.

IDENTIDADE FORMAL E UNIVERSALIDADE

A universalidade de um objeto determina, por um lado, a possibilidade do seu reconhecimento como forma e, por outro, a possibilidade de ser utilizado para outros fins. O fato de que a concepção de um artefato arquitetônico seja baseada em formas elementares, como o quadrado/cubo, o retângulo/paralelepípedo, o círculo/cilindro, o triângulo/pirâmide, etc. Facilita o seu reconhecimento como forma. Essa prática não tem nada de novo: a arquitetura do passado clássico já era pensada a partir dos sólidos elementares —como percebeu Le Corbusier—, o que foi retomado pelo classicismo humanista, persistindo até os dias atuais. Se no Renascimento o uso dos sólidos elementares era um meio de relacionar o microcosmo com o macrocosmo —acreditava-se que o universo era estruturado geometricamente—, no início do século vinte a psicologia da gestalt descobriu que a percepção do mundo visual se dá por meio da redução das formas complexas a componentes elementares. Ou seja, há argumentos vindos da tradição e da ciência em apoio do uso de formas elementares.

Parece evidente que utilizar volumes elementares na arquitetura favorece o seu reconhecimento como forma. No entanto, isso não é suficiente para garantir identidade formal: é preciso que a sua materialização —no caso de um volume compacto— e que a relação entre as partes —no caso de uma composição elementar— não dilua o potencial de identidade que a formas elementares possuem por natureza. Por exemplo, uma relação de interpenetração entre volumes poderá confundir a leitura dos componentes individuais, dependendo de quanto se interpenetrem e da orientação de cada um.

O modo como Paulo Mendes da Rocha utilizou um paralelepípedo elevado com fachadas completamente lisas dá ao edifício da Escola Parque do Conhecimento uma identidade formal muito clara e contundente. Mas é muito comum que projetos realizados sobre uma base inicial prismática recebam adições e subtrações. É o grau em que essas alterações reforçam ou dificultam a per-

11. Josep Miás, Mercado da Barceloneta, Barcelona, Espanha, 2005. Fonte: Edson Mahfuz.

12. SOM/Gordon Bunshaft, Lever House, New York, EUA, 1951-52. Fonte: Edson Mahfuz.

cepção daquela forma base que determina o grau de identidade formal de um edifício compacto. A adição de sacadas no edifício residencial de Carlos Martí Arís não prejudica a leitura da sua volumetria. O mesmo não se pode dizer das subtrações presentes na torre de escritórios de Ferrater em Barcelona – o prisma base original já não pode ser reconhecido de certos pontos de vista. (Figs. 13 e 14)

A ordenação formal/espacial de um programa por meio da combinação de volumes claramente identificáveis tem sido comum pelo menos desde o período barroco. A sua maior ou menor identidade dependerá da identidade dos seus componentes e das relações formais que as definem como grupo.

Embora seja óbvio, convém ressaltar que o tema da identidade formal de um artefato não depende do uso de volumes prismáticas e relações de ortogonalidade. Edifícios cuja geratriz é uma curva podem também apresentar esta qualidade, não importando o seu tamanho — como é o caso do Conjunto Pedregulho — ou sua fragmentação em segmentos individualizados (ampliação da Embaixada do Chile em Buenos Aires). (Figs. 15 e 16)

Um certo grau de complexidade também não pode nem deve ser descartado. José Antonio Coderch resolve os edifícios Trade como um grupo de torres cuja sinuosidade encobre o fato de que sua planta não é mais do que um quadrado cujos lados retilíneos foram substituídos por curvas côncavas e convexas. O edifício Veles e Vents, de Chipperfield, não é um bloco compacto nem uma composição elementar ortodoxa mas possui uma ordem formal muito clara — uma série de planos horizontais não coincidentes ancorados por quatro núcleos verticais interiores — o que lhe confere clara identidade. (Figs. 17 e 18)t

A universalidade de um projeto ou edifício é a condição de que possa servir para outros propósitos sem perder sua qualidade intrínseca. Objetos dotados de universalidade adquirem uma qualidade de permanência que permite que atravessem os tempos com dignidade e utilidade. Sua generalidade como solução espacial lhes confere a possibilidade de servirem de base para muitos outros projetos, aceitando mudanças de escala, material e cultura. Aqui me refiro tanto à adaptação de edifícios existentes à outras funções –caso bastante comum em qualquer lugar que possua alguma cultura material– como da transposição de uma estrutura formal à situações diferentes tanto do ponto de vista funcional como cultural e até mesmo de escala.

IDENTIDADE FORMAL E SISTEMATICIDADE

Segundo os dicionários, um sistema é “um conjunto de coisas ou partes formando um todo complexo” assim como “uma série de princípios ou procedimentos de acordo com os quais algo é feito”. Aplicando essas definições à arquitetura podemos dizer que um sistema é um conjunto de elementos heterogêneos que cobre diversas escalas e cuja organização interna se adapta à com-

13. Carlos Martí Arís, Edifício Residencial, Cubelles, Espanha. Fonte: C. M. Arís.

14. Carlos Ferrater, Edifício Mediapro, Barcelona, Espanha. Fonte: Edson Mahfuz.

plexidade do programa e do contexto específicos de cada caso.

O envolvimento dos usuários com a obra de arquitetura é muito importante e deve ir além do estranhamento ou da empatia; ele só é realmente frutífero quando o processo criativo pode ser reconstruído por um observador, o que não é possível quando os critérios formativos da obra não são claros e visíveis a um olhar atento. Não obstante, a presença de sistematicidade na arquitetura não é uma exigência do seu aspecto comunicativo, mas um atributo essencial à sua natureza. A partir de um certo tamanho e nível de complexidade se torna muito difícil, senão impossível, chegar a bom termo em um projeto sem a presença de um sistema ordenador abrangente e flexível. (Fig. 19)

O procedimento sistemático tem pelo menos duas outras vantagens claras. Do ponto de vista mais geral, permite resolver vários problemas arquitetônicos com a mesma estrutura formal. Mais especificamente, ajuda a reduzir a margem de arbitrariedade das decisões de projeto pois, a partir de uma primeira decisão global, define critérios ordenadores que orientam tanto a definição das partes maiores como das partes menores de um projeto.

Uma das razões pelas quais há uma resistência ao uso de sistemas ordenadores é o medo de que isso tolha a criatividade e leve a resultados sempre iguais. A realidade da prática mostra de modo definitivo que isso não acontece: o encontro de um sistema com situações programáticas e contextuais concretas sempre resulta em obras singulares. (Fig. 20)

O oposto da sistematicidade é o procedimento sintomático que caracteriza a grande maioria das construções cotidianas e comerciais no Brasil. Nesses projetos, problemas setoriais são resolvidos sem que sejam integrados a um sistema global ou estrutura formal superior. O resultado são edifícios sem identidade formal, conjuntos amorfos de soluções parciais e efeitos isolados.

O uso de sistemas formais em projetos de arquitetura revela uma característica fascinante da atividade formativa própria da nossa profissão: cada projeto é como um jogo, com regras bem definidas que regulam as relações entre as suas partes e entre o artefato e o seu contexto. Essas regras nunca são definidas a priori e se tornam claras apenas no final do processo, momento em que podem ser finalmente percebidas como estruturas formais ou sistemas ordenadores. (Fig. 21)

IDENTIDADE FORMAL E ECONOMIA

O terceiro critério de projeto influente na identidade de um edifício ou espaço aberto é o da economia de meios: o uso do menor número de elementos possível, deixando de fora tudo o que não for rigorosamente necessário. Possível é o termo chave aqui: não me refiro à redução arbitrária do número de elementos mas do uso apenas daqueles que forem indispensáveis ao projeto, considerando todas as suas dimensões e envolvimentos.

15. Affonso E. Reidy, Conjunto Residencial Pedregulho, Rio de Janeiro, 1946. Fonte: Edson Mahfuz.

16. Edson Mahfuz e Helio Piñón, Centro Cultural, Embaixado do Chile, Buenos Aires, Argentina, 2008. Fonte: Edson Mahfuz.

A economia de meios contribui para a intensidade formal de artefatos e episódios arquitetônicos em que um reduzido número de elementos se relaciona de modo claro. Embora à primeira vista pareça fácil projetar com economia, nada exige maior esforço intelectual que criar um projeto consistente com poucos elementos.

O critério de economia está sempre acompanhado de outros dois –precisão e rigor– sem os quais seria impossível. Ser rigoroso significa concentrar-se na essência de um projeto e eliminar tudo o que é acessório. Ser preciso acentua a identidade formal de um objeto, assim como facilita sua própria construção e o entendimento da sua estrutura formal.

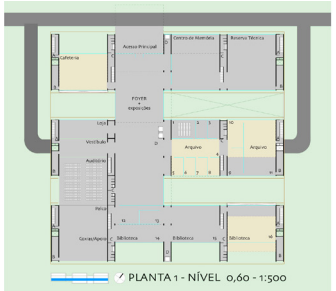
Um edifício que possua identidade formal nos termos aqui definidos terá encontrado sua medida justa, e se encaixará na regra ditada por Michelangelo para a escultura, mas também válida para a arquitetura —e recuperada por Giorgio Grassi em um de seus textos—: "uma bela estátua tem que poder rolar morro abaixo sem perder nada importante". (Fig. 22)

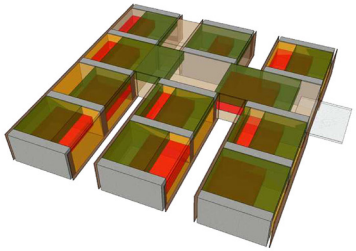
VIGÊNCIA DA ARQUITETURA MODERNA

Como conclusão, é importante deixar claro que o objetivo deste texto não reivindica a retomada da arquitetura moderna como estilo. Hoje há muita arquitetura parecida com a moderna sem sê-lo: o 'modernoso' peca pela falta de entendimento do sentido daquilo que imita. O que me parece essencial ressaltar é que muitos projetos modernos oferecem lições de projeto que só podemos ignorar à custa de perder critérios de projeto que podem ajudar a criar uma arquitetura adequada e correta, nossa maior necessidade atual.

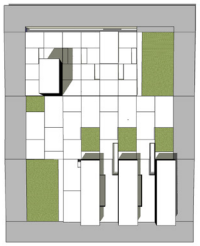
17. José Antonio Coderch, Conjunto Comercial Trade, Barcelona, Espanha. Fonte: Edson Mahfuz.

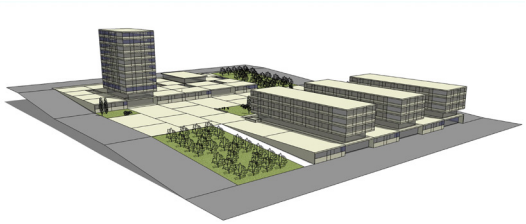
18. David Chipperfield, Edifício Copa América, Valencia, Espanha, 2005. Fonte: Edson Mahfuz.



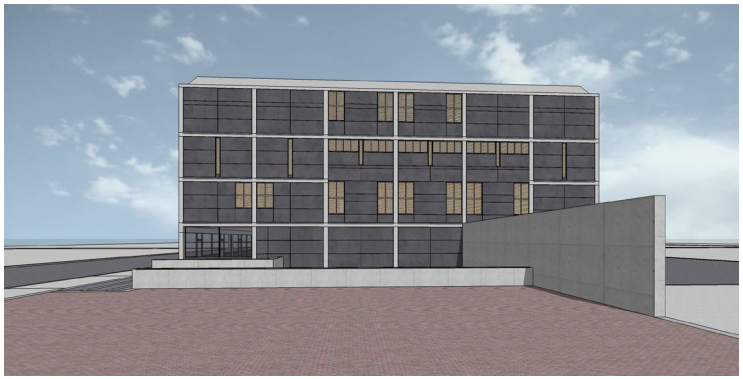


19. Edson Mahfuz, Sede Nacional do IPHAN, Brasília, DF, 2006. Fonte: Edson Mahfuz. Estrutura formal genérica de 'pente' em que as barras transversais são os espaços públicos principais e cada barra é formada por unidades espaciais definidas por blocos de serviço.





20. Helio Piñón, Centro Universitário, Barcelona, 2007. Fonte: Helio Piñón. Um sistema formal que consiste em dividir a quadra em 3 partes num sentido e 8 no outro ajuda a definir tamanho e posição tanto de edifícios como dos elementos do paisagismo.



21. Louis Kahn, Centro de Artes e Estudos Britânicos da Universidade Yale, New Haven, 1969-77. Fonte: Edson Mahfuz e Matheus Benincá (modelo). O sistema global de fachada absorve as exceções impedindo que pareçam alterações posteriores e não relacionadas ao projeto original.

22. Edson Mahfuz, Sede do CREA/PR, Curitiba, PR, 2009. Fonte: Edson Mahfuz. Quanto menos elementos constituem um projeto mais difícil a sua resolução formal e mais importante a precisão com que se relacionam.