FORMA E IDENTIDADE[1]

Edson da Cunha Mahfuz

A arquitetura erudita tem adotado, ao longo dos séculos, dois posicionamentos opostos na sua relação com os entornos em que se insere: a integração ou o contraste. Parece óbvio que qualquer uma dessas relações dependerá muito do contexto em que se intervém. No contexto da 5ª Avenida na Nova York dos anos 1950, o Guggenheim de Frank Lloyd Wright estabelece um contraste muito claro, embora não seja indiferente ao que o circunda. O mesmo edifício em Las Vegas quase não atrairia atenção especial pelo fato de estar entre muitos edifícios de configuração aparatosa e espetacular.

Como a grande maioria dos seres humanos vive em meios urbanos, grande parte do nosso trabalho envolve intervenções em cidades de tamanhos variados cujo conjunto é mais frequentemente uma coleção desarmoniosa de objetos díspares do que as totalidades integradas e harmônicas que caracterizam algumas cidades históricas. Por isso, não deixa de ser curioso o fato de que muito do que se vê hoje nas revistas e sites especializados em arquitetura consiste em formas 'orgânicas' as quais, ao invés de integrar-se ou contrastar com o entorno a partir de um diálogo formal, exacerbam o caos visual característico da metrópole contemporânea.

Qualquer que seja nossa intenção projetual − integração ou contraste − é essencial dotar nossos projetos de uma qualidade importante: a identidade formal. Embora esta afirmação possa ser desqualificada como sendo uma "preferência" − e existe alguma reflexão teórica isenta ou imparcial? − convém lembrar que a busca de identidade formal é um aspecto importante dos dois únicos sistemas formais completos que já existiram: o classicismo e a arquitetura moderna, especialmente a sua vertente comumente chamada de Estilo Internacional.

---

[1] Artigo publicado em Arquitetura e Urbanismo, 180, São Paulo, MAR/2009.

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 do atributo aqui discutido 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.

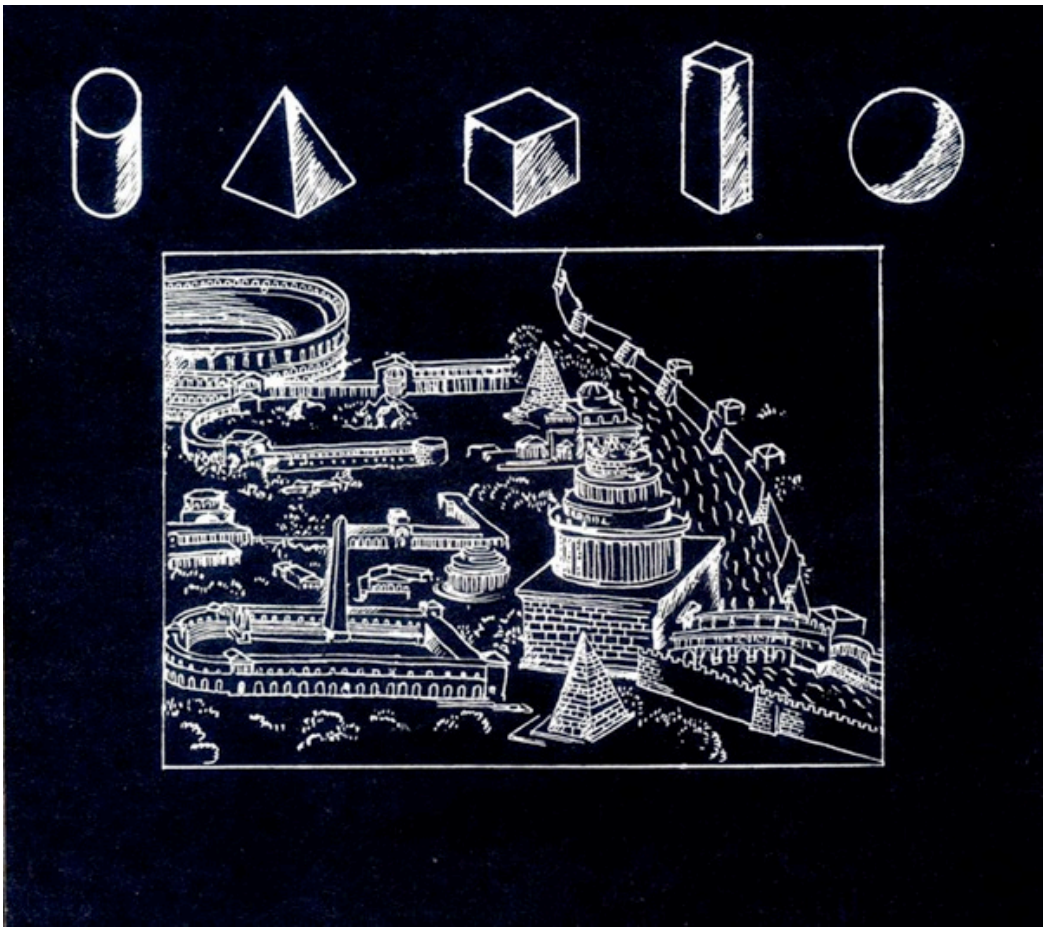
01. Mercado da Barceloneta, Barcelona, Josep Miás, 2001.

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 percebida por um observador interessado. 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.

Quais seriam as características de um artefato dotado de identidade formal? A primeira é o uso de formas elementares, como o quadrado/cubo, o retângulo/paralelepípedo, o círculo/cilindro, o triângulo/pirâmide, etc. Essa prática não tem nada de novo; a arquitetura do passado clássico já era pensada a partir dos sólidos elementares − como bem 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.



02. A Lição de Roma, Le Corbusier, c. 1923.

Na arquitetura dos últimos séculos tem sido tão comum abrigar todo um programa em um único sólido elementar − formando o chamado partido compacto − como dividir o programa em volumes individuais relacionados entre si de algum modo − constituindo uma composição por partes.

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 Sabina – Escola Parque do Conhecimento uma identidade formal muito clara e contundente.

03. Sabina - Escola Parque do Conhecimento, Santo André, 2003.

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 percepção 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.

04. Edifício residencial, Cubelles, Espanha, Carlos Martí Arís.

O mesmo não se pode dizer das subtrações presentes no edifício universitário de Sancho/Madridejos – a sua percepção oscila entre a identificação do prisma original e de uma organização em 'pente'– e na torre de escritórios de Ferrater em Barcelona – o prisma base original já não pode ser reconhecido de alguns pontos de vista.

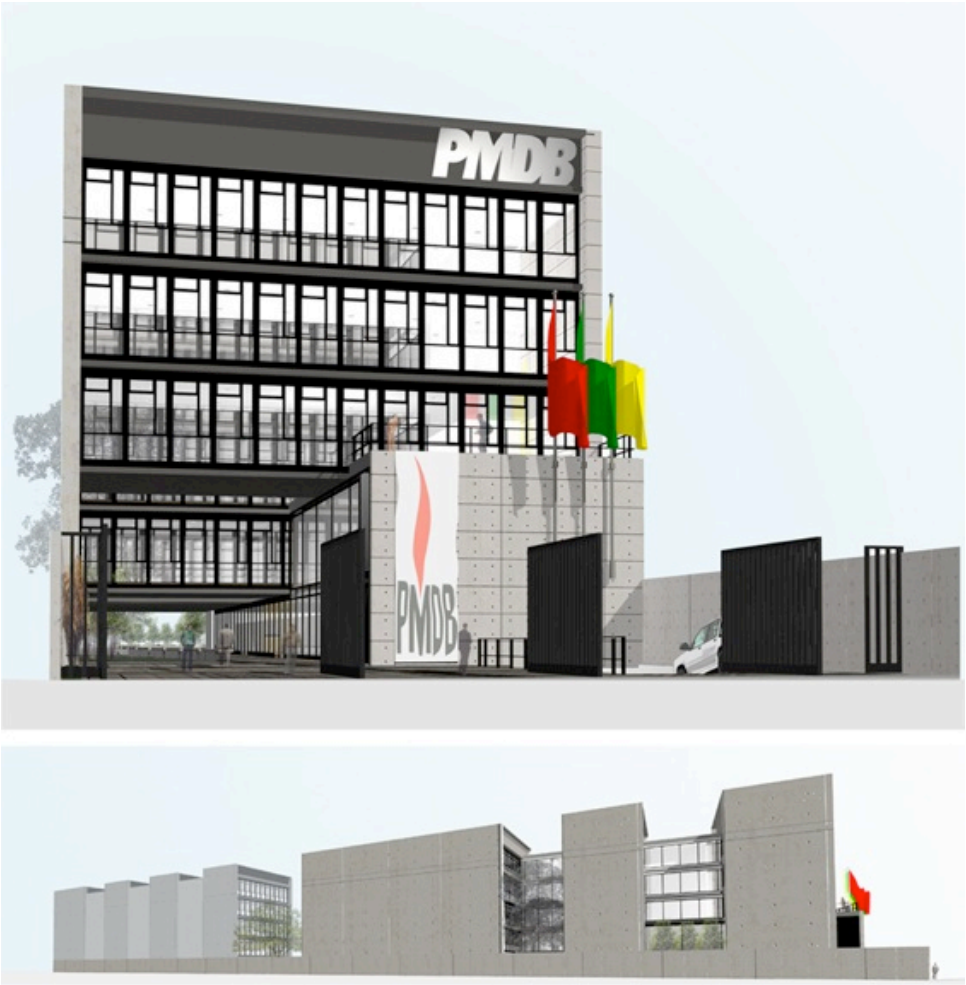
05. Edifício Docente, Universidade de Murcia, Espanha, Sancho/Madridejos, 1996-2001.

06. Edifício MediaPro, Barcelona, Espanha, Carlos Ferrater, 2004.

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.

07. Casa RAC, São Paulo, Edson Mahfuz, 2002. Dois blocos retangulares deslizados.

08. Sede Nacional do IPHAN, Brasília, Edson Mahfuz, 2006. Três barras paralelas definindo um quadrado, ligadas transversalmente pelo foyer.



09. Sede Regional do PMDB, Porto Alegre, Edson Mahfuz, 2003. Uma série de blocos paralelos elevados conectados pela circulação horizontal.

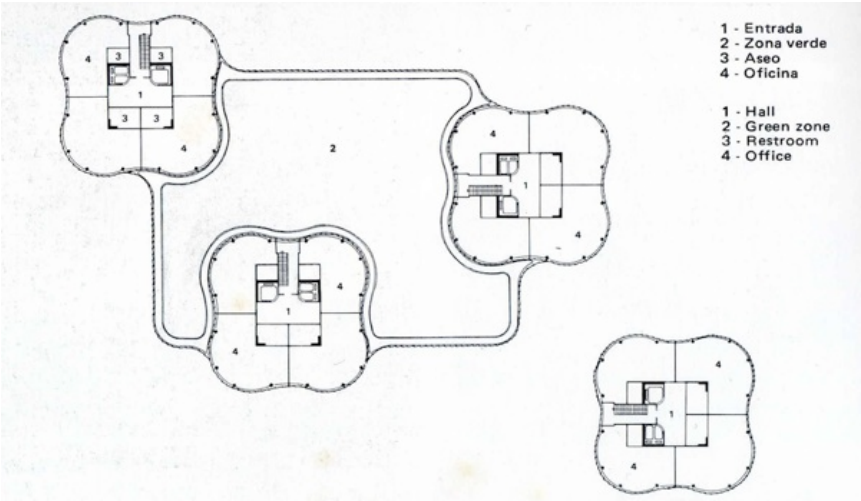
10. SEBRAE/MG, Belo Horizonte, Edson Mahfuz, 2008. Três blocos de tamanhos diferentes abrigam setores diferentes do programa e encaixam o edifício ao difícil terreno.

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).

11. Conjunto Residencial Pedregulho, Affonso Eduardo Reidy, Rio de Janeiro, 1946.

12. Ampliação da Embaixada do Chile, Buenos Aires, Edson Mahfuz e Helio Piñón, 2008.

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.



13. Edifícios de escritórios Trade, Barcelona, Espanha, José Antonio Coderch, 1965. Planta tipo.

14. Edifícios de escritórios Trade, Barcelona, Espanha, José Antonio Coderch, 1965.

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.

16. Edifício Veles e Vents, David Chipperfield e B720, Valencia, Espanha, 2005-06.

Um último 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.

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”.

Edson Mahfuz
Fevereiro 2009