

# TRADIÇÃO E INVENÇÃO. UMA DIALÉTICA FUNDAMENTAL.<sup>1</sup>

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

Uma das questões centrais de qualquer discussão sobre o problema do ensino de arquitetura é aquela relativa à transmissibilidade do conhecimento arquitetônico. Ou, por outra, que tipo de conhecimento pode ser transmitido a estudantes de arquitetura. Desde que este ensino foi institucionalizado, o debate tem oscilado entre duas opções extremas. De um lado estão os chamados tratadistas, que delimitam o fazer arquitetônico, encapsulando-o em manuais que cobrem todos os aspectos formais da disciplina, como foi o caso de J.N.L.Durand, no começo do século XIX, e até mesmo de Rob Krier, em anos recentes. No outro extremo, se encontram os que afirmam não ser possível ensinar arquitetura, já que projetar seria um dom quase 'divino' – ou se tem talento ou não se tem – atitude muito comum nas escolas brasileiras nas últimas décadas.

Embora nenhuma das duas posições seja aceitável, pelo seu extremismo, ambas enfatizam dois aspectos fundamentais do processo de projeto arquitetônico: a existência de um corpo de conhecimento objetivo e transmissível, e a importância do componente subjetivo que determina o modo de utilização do repertório da arquitetura em cada situação específica.

Historicamente, o ensino de arquitetura tem estado vinculado a uma ou outra ideologia arquitetônica. Em outras palavras, uma determinada filosofia de projeto sempre tem uma contrapartida didática e metodológica. Tal foi o caso no século XIX, na Escola Politécnica e na Academia de Belas Artes francesas, no início deste século na Bauhaus alemã e suas descendentes americanas e, mais recentemente, em quase todas as escolas de arquitetura do mundo ocidental, devido ao interesse renovado pela história da arquitetura como material de projeto. Assim, qualquer observação a respeito do ensino do projeto deve, necessariamente, considerar o processo de projeto arquitetônico em vários aspectos, como referencial básico para qualquer procedimento metodológico.

Antes de se começar um projeto, há uma fase preliminar em que se busca uma definição do problema, a qual decorre da análise da informação relativa a quatro imperativos de projeto, necessários e suficientes para

<sup>1</sup> Originalmente publicado em *Arquitetura e Urbanismo*, 12, junho-julho, 1987, São Paulo.

essa definição.

Esses quatro imperativos são: as necessidades funcionais, a herança cultural, as características climáticas e do sítio e, por último, os recursos materiais disponíveis. Essa fase analítica e objetiva do processo de projeto lida com os aspectos objetivos do problema, podendo até ser realizada por alguém que não esteja diretamente envolvido no processo de composição de um objeto arquitetônico. A rigor, não se deveria incluir essa fase no processo de projeto propriamente dito, pois ela não oferece nenhuma indicação quanto ao rumo a ser tomado, nem quanto ao peso a ser atribuído a cada aspecto do problema.

O processo de projeto tem início realmente quando a informação obtida na fase preliminar é interpretada e organizada de acordo com uma escala de prioridades que o arquiteto define em relação ao problema. A interpretação dos dados de um problema é um processo seletivo que hierarquiza os vários aspectos envolvidos, visando criar uma estrutura capaz de relacionar esses aspectos entre si, e implica a mudança de uma atitude analítica e objetiva, para uma atitude de seletividade subjetiva, onde a própria personalidade e bagagem cultural do arquiteto desempenham um papel central.

A interpretação e a definição do problema podem se relacionar de duas maneiras: na mais simples, a interpretação é composta dos mesmos elementos da definição, combinados, transformados e estruturados, sem recorrer a nenhum elemento estranho. Esse procedimento é exatamente o mesmo preconizado pelo funcionalismo europeu do início deste século, segundo o qual a solução para qualquer problema arquitetônico seria uma resposta direta aos dados objetivos do mesmo. Os produtos desse tipo de procedimento têm sido, invariavelmente, objetos arquitetônicos que servem somente para a satisfação banal de necessidades imediatas, negando toda a possibilidade de a obra arquitetônica transcender o seu valor pragmático e utilitário. Na relação mais complexa entre definição e interpretação, o 'programa interpretado' contém mais aspectos do que os inicialmente constantes da definição: durante o processo, um fator extra entra em cena e modifica alguns aspectos da definição e, agindo como um catalisador, auxilia na personalização e interpretação do programa. Um exemplo pode ajudar a esclarecer esta última afirmação. No projeto de Louis Kahn para o edifício da Assembléia Nacional de Bangladesh, em Dacca, especialmente em uma de suas partes, a Sala de Orações, nota-

se que uma de suas maiores preocupações era como a luz natural seria tratada (figuras 1 e 2). De fato, o tema do controle e admissão da luz se tornou o principal gerador da forma do edifício. Se considerarmos a cultura local e o interesse demonstrado por Kahn pela arquitetura religiosa medieval, fica claro que o tema da luz teria que ser importante nesse projeto. Contudo, essa atitude foi acompanhada por outras idéias, referentes a uso do tijolo e do concreto, que não poderiam ser derivadas dos dados objetivos do projeto. Este exemplo indica as características básicas daquele fator extra, ou modificador, que intervém em todo o processo que leva a obras de arquitetura de qualidade. Esse fator modificador pode ser uma invenção ou pode ser a aplicação fundamentada de alguma convenção. A glorificação da luz na arquitetura religiosa é uma convenção. Os arcos de tijolos com tirantes de concreto, cobrindo vãos de seis metros, são uma invenção de Kahn.

As origens do fator modificador, seja ele uma convenção ou uma invenção, têm profundas raízes na vida interior de quem projeta, assim como na constituição de sua personalidade. Ele pode estar relacionado com suas aspirações, sonhos e experiências privadas. E também se apoiar em imagens e metáforas que são significativas para o arquiteto, ou pode até derivar de uma necessidade, interesse, ou símbolo universal. Aqui chegamos a um ponto importante da discussão sobre o processo de composição arquitetônica, onde nos damos conta de que toda obra de arquitetura deve ter um conceito central ao qual todos os outros elementos permanecem subordinados.

Assim como o significado de uma frase completa é diferente do de um grupo de palavras ou, como uma palavra significa mais do que uma linha de letras do alfabeto, a idéia criativa, ou imagem, é um meio de expressão que permite a percepção de coisas e eventos diferentes como um todo, como algo coerente. Se o projeto é concebido como um processo puramente tecnológico, ou científico, então o resultado estará fadado a ser um formalismo pragmático. Por outro lado, se é exclusivamente a expressão de uma experiência pessoal, facilmente se pode cair em aberrações desenfreadas. Se, ao invés dessas duas opções, o processo de projeto começa com uma imagem conceitual, que forma o princípio básico em torno do qual o todo é organizado, então é possível desenvolver, dentro dessa imagem, extensão total da imaginação.<sup>2</sup>

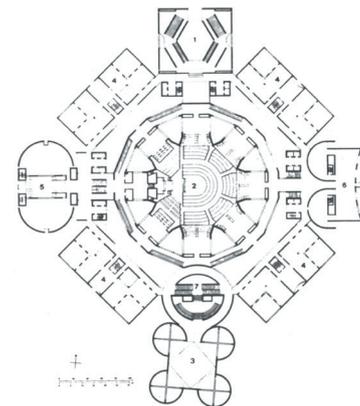


fig. 1: LOUIS KAHN, Assembléia Nacional, Dacca, Bangladesh, 1962, planta do nível principal. A organização da planta por centralização enfatiza o espaço hierarquicamente mais importante, o plenário, dispondo os espaços secundários ao seu redor.

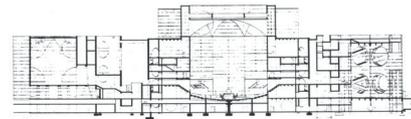


fig. 2: LOUIS KAHN, idem, corte. A luz natural é introduzida indiretamente no grande espaço do plenário através de aberturas colocadas no ponto mais alto das paredes.

2 O uso de imagens está presente tanto na linguagem diária – se fala no ‘pé da montanha’, no ‘braço da lei’, no ‘coração da cidade’ etc. – quanto na arquitetura. Le Corbusier se referia à Unidade de Habitação de Marselha como uma máquina, e a forma das catedrais medievais era descrita – e provavelmente concebida – em relação à imagem do corpo de Cristo. O mundo é portanto, como disse Schopenhauer, “o que imaginamos que seja”.

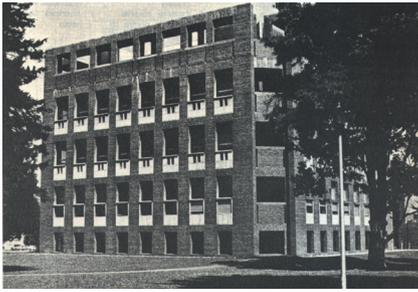


fig. 3: LOUIS KAHN, Academia Phillips Exeter, Exeter, EUA, 1967-72, vista da biblioteca.

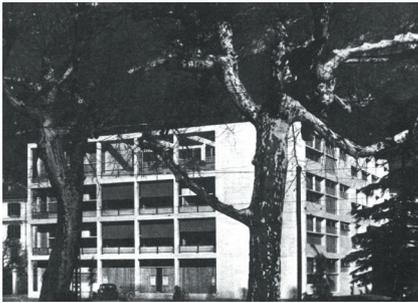


fig. 4: GIUSEPPE TERRAGNI, Casa del Fascio, Como, Itália, 1932-36, vista da fachada principal.

“A paixão intuitiva se une ao espírito intelectual quando um objeto arquitetônico é mais do que um agregado de partes.”<sup>3</sup>

Projetar com imagens conceituais torna possível a passagem do pensamento pragmático para o criativo, do espaço métrico dos números para um espaço visionário de sistemas coerentes. Este é um processo de pensamento que se baseia em valores qualitativos mais do que em quantitativos, e que se concentra mais em síntese do que em análise.

Os conceitos utilizados como catalisadores do processo de composição podem ter raízes arquitetônicas, como o emprego de uma forma como base a priori da solução formal, raízes culturais mais amplas, como o uso da história de um sítio como idéia organizadora ou a adaptação de esquema distributivo ligado à cultura local, assim como podem partir de preocupação filosóficas mais genéricas, como a idéia de fazer com que a arquitetura seja um microcosmos composto de maneira análoga ao macrocosmos, como foi o caso durante o Renascimento (figs. 3, 4, 5).

O primeiro momento de síntese durante o processo de projeto, e em muitos sentidos o mais importante, é o da definição do partido<sup>4</sup>. O partido fixa a concepção básica de um projeto, a sua essência em termos de organização planimétrica e volumétrica, assim como suas possibilidades estruturais e de relação com o contexto. Sendo uma “tomada de posição”, o partido possui uma forte componente subjetiva, não quantificável e tampouco transmissível. No entanto, para que possa gerar um partido, a imagem ou conceito precisa, obrigatoriamente, se apoiar no repertório arquitetônico que configura o aspecto objetivo e transmissível do conhecimento arquitetônico. É através de sua materialização por meio do repertório formal/compositivo/construtivo da arquitetura que um conceito ou imagem pode vir a ser um partido e, ao ser desenvolvido, um projeto.

O partido é uma aproximação, uma síntese dos aspectos mais importantes de um problema arquitetônico. Em benefício de uma clareza conceitual, ao partido faltam articulação e detalhamento, qualidades que lhe serão adicionadas ao longo do seu desenvolvimento, ao mesmo em que aspectos secundários do problema são abordados. Seu desenvolvimento até o estágio final, o projeto, envolve graus de definição cada vez maiores, que possibilitarão a construção de um objeto arquitetônico. (figura 6). Constitui, pois, a essência de um projeto, e nele se encon-

3 O.M. Ungers, *Architecture as Theme*, Electa, Milão, 1982, p. 7.

4 O termo partido vem do francês parti, que significa escolha (de *prendre parti*, fazer uma escolha, tomar uma posição). A etimologia do termo nos dá informações interessantes:

- Dá heráldica: emblema, daí símbolo (como síntese de toda uma organização);
- Parcelar, dividir (de parte: porção): o partido divide e reúne ao mesmo tempo.

tram quase todos os aspectos importantes do processo projetual, exceto sua materialização. No partido estão presentes os imperativos de projeto, interpretados e hierarquizados pelo arquiteto, assim como o repertório arquitetônico, representando o conceito de tradição, e a imagem criativa, representando o conceito de invenção. Esses dois conceitos têm uma importância fundamental para a prática e o ensino da disciplina, já que a tradição é o valor responsável pela continuidade de conexões culturais, enquanto a invenção dá intensidade e vitalidade à arquitetura, no sentido em que possibilita uma relativização e personalização do objeto arquitetônico. A tradição consiste no que é típico e ideal, enquanto a invenção se refere igualmente aos valores conceituais e aos aspectos circunstanciais e contingentes de um projeto.

O entendimento comum do termo tradição se refere a um costume, ou prática, de há muito reconhecido como válido, que tem o efeito de uma lei não escrita ou, mais especificamente, qualquer costume de uma escola artística ou literária, transmitido de geração para geração, e geralmente observado por seus praticantes. Em relação à arquitetura, tradição é um corpo de conhecimento objetivo, que abrange os aspectos formal, compositivo e construtivo. A noção de progresso linear dominante no século XIX, segundo a qual um determinado estágio científico suplanta os anteriores, não é válida no campo da arquitetura. Segundo Alberto Sartoris, um dos expoentes do racionalismo italiano na primeira metade deste século,

“O conceito de evolução não se aplica à arquitetura; em nossa profissão só existe metamorfose.”<sup>5</sup>

Realmente, o que acontece é uma acumulação de conhecimentos ao longo do tempo, o que permite utilizar simultaneamente, se assim o quisermos, elementos derivados da arquitetura romana e do modernismo do século XX.

Neste ponto, duas perguntas se impõem: de que forma esse conhecimento arquitetônico chega até nós, e de que maneira poderíamos utilizá-lo sem correremos o risco de criar uma arquitetura irrelevante e sem autenticidade? A resposta às duas perguntas é a mesma: através da aplicação do conceito de tipo, tanto ao estudo quanto à utilização da história da arquitetura como material de projeto.

“Pela primeira vez os arquitetos podem utilizar a história sem se confundirem, já que podem dirigir seus interesses para a natureza conceitual do

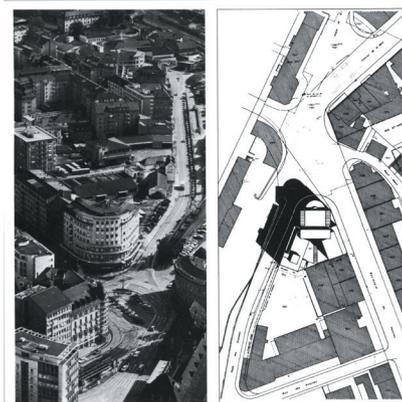


fig. 5: MARIO BOTTA, Banco do Estado, Friburgo, Suíça, 1977-82, vista aérea da situação anterior e planta geral da proposta de intervenção. O novo edifício é proposto como uma reconstituição do tecido urbano do séc. 19, enfatizando certos aspectos como a marcação da esquina, e a presença de corpos laterais alinhados com o tecido existente.

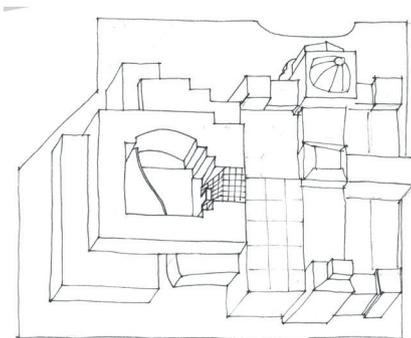


fig. 6: EDSON MAHFUZ, Tate Gallery, Londres, 1980, projeto para concurso. Croquis do partido geral. O desenho não entra em detalhes, concentrando-se nos aspectos essenciais da proposta: a ligação direta e axial com o edifício neoclássico existente, a criação de um anel de espaços de exposição em torno de um pátio semi-público, a disposição dos serviços junto ao lado externo desse anel e, por último, a criação de um caminho público que atravessaria a massa construída do museu e o pátio.

5 Alberto Sartoris, citado em “Architecture and Morality: an Interview with Mario Botta”, em *Perspecta*, nº 20, MIT Press, Cambridge, Mass, 1983, p. 120.

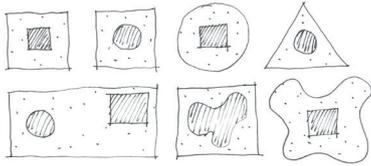


fig. 7: Diagrama referente ao tipo 'pátio', mostrando que a mesma relação entre massa construída e vazio continua existindo qualquer que seja a configuração do exterior e do pátio interior.

problema descobrindo invariantes, problemas compositivos e princípios espaciais, através do estudo de elementos efêmeros, ou determinados historicamente.”<sup>6</sup>

A definição canônica de tipo é ainda a de Quatremère de Quincy:

“A palavra tipo representa não a imagem de uma coisa a ser copiada ou perfeitamente imitada, mas a idéia de um elemento que devera servir de regra ao modelo... O modelo, entendido em termos de execução prática da arquitetura, é um objeto que deve ser repetido como é um princípio que pode reger a criação de vários objetos totalmente diferentes. No modelo, tudo é preciso e dado; no tipo, tudo é vago.”<sup>7</sup>

O tipo, então, é algo que não pode ser mais reduzido do que já é. Deve ser entendido como a estrutura interior de uma forma, ou princípio que contém a possibilidade de variação formal infinita, e até de sua própria modificação estrutural. Para ilustrar essa definição, podemos pensar no tipo 'casa-pátio' o qual, grosso modo, pode ser imaginado como um volume de qualquer forma, com um vazio no seu interior, também de qualquer forma. O importante aqui é essa relação entre o volume e o vazio que ele contém, a qual pode tomar qualquer forma quando materializada (figura 7).

O tipo é o princípio estrutural da arquitetura, não podendo ser confundido com uma forma passível de descrição detalhada.<sup>8</sup> Todo edifício pode ser reduzido conceitualmente a um tipo, ou seja, é possível abstrair-se a composição de uma edificação até o ponto em que se vêem apenas as relações existentes entre as partes, deixando-se de lado as partes propriamente ditas.

Não é a toa que hoje a idéia de tipo não é tão importante para a arquitetura. Sua recuperação, por parte de Argan e Rossi<sup>9</sup>, além de outros, está ligada à busca de uma alternativa para a situação de crise em que se encontrava a arquitetura de meados do século XX. A idéia de tipo representa um incitamento a redescobrir um “centro” para a disciplina arquitetônica. De fato, a idéia de tipo promove um reordenamento da experiência em torno da disciplina da arquitetura e, conseqüentemente, uma reconquista de inteligibilidade.

6 Augusto Romano Burelli, “Unearthing the Type”, em *Architectural Design*, Maio/Junho, 1983, p. 48.

7 Antonine. C. Quatremère de Quincy, *Dictionaire Historique d'Architecture*, vol. II, 1832, p. 629.

8 Para entender que o tipo é um princípio e não uma forma, pode-se pensar na distinção entre “colher e “uma colher”. O termo colher refere-se a uma forma genérica composta de duas partes: cabo e receptáculo côncavo. Por outro lado, uma colher implica um objeto específico, que tem um tamanho, uma forma e é feita de um material. Com base na idéia genérica de colher, pode-se construir colheres bastante diferentes entre si, mas todas carregando o mesmo tipo.

9 Giulio Carlo Argan, “On the Typology of Architecture”, em *Architectural Design*, julho, 1963, pp. 564-65.

Aldo Rossi, *A Arquitetura da Cidade*, Cosmos, Lisboa, 1977, edição original em italiano, 1966.

“Se a função com sua herança cultural não existe, então qualquer solução arquitetônica será tão somente individualista e fútil.”<sup>10</sup>

Durante quase vinte anos de desenvolvimento, os estudos tipológicos realizados nos Estados Unidos, Europa e América Latina têm tido dois objetivos básicos: o estudo da arquitetura como fenômeno autônomo, e o estudo da arquitetura como fenômeno urbano. Desses dois interesses resultaram dois procedimentos:

1. classificação por tipos formais – tipologia independente – a qual oferece um método crítico para a análise e comparação dos fenômenos arquitetônicos;
2. classificação por tipos funcionais – tipologia aplicada – a qual oferece uma análise dos fenômenos que compõem um todo, independente de qualquer julgamento de valor estético, e permite que se estabeleça uma relação entre o edifício e forma urbana num sentido dialético.

No primeiro caso as classificações são arranjadas de acordo com certas constantes formais; no segundo, de acordo com constantes organizacionais e estruturais.<sup>11</sup>

As duas categorias sugerem a existência de dois repertórios tipológicos: um que se refere diretamente à arquitetura propriamente dita, não ao seu uso, muito embora esse repertório seja extraído da história da arquitetura; e um segundo que vincula cada tipo a uma definição histórica determinada pelas noções de tempo e lugar.

As implicações dessa afirmação para o ensino de projeto são claras. Em primeiro lugar, há um corpo de conhecimento genérico, derivado da classificação de tipos formais, que serve de base teórica para o desenvolvimento de projetos específicos, e sem o qual não se pode projetar nem ensinar. Para se chegar a uma tipologia abrangente, o conceito de tipo deve ser desdobrado para acolher cada modo de existência da obra arquitetônica (estrutural, distributivo, geométrico, espacial, plástico, estilístico-iconográfico etc.). Desse desdobramento resultam as seguintes categorias<sup>12</sup>:

- Forma arquitetônica;
- Definição e articulação do espaço;
- Relações espaciais;
- Circulação e percurso;
- Princípios de organização espacial;

10 Rob Krier, “Ten opinions on the Type”, em Casabella, janeiro/fevereiro, 1985, p. 109.

11 Estrutura é usada aqui no sentido de princípio de organização, o que significa que um objeto é mais do que um agregado de partes.

12 Essas categorias se referem a edificações. No campo do desenho urbano também é possível desenvolver trabalho semelhante. Rob e Leon Krier definem a rua, a praça, e a quadra como tipos urbanos básicos.

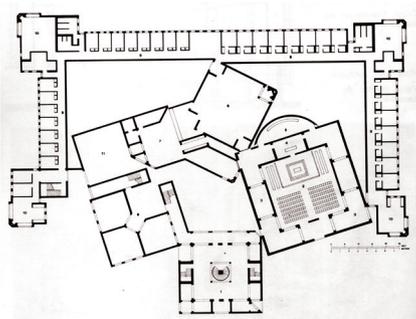


fig. 8: LOUIS KAHN, Convento Dominicano, Media, PA, EUA, 1965-68, planta. Uma planta complexa na qual um elemento linear em forma de 'U' cria uma borda e define um espaço aberto (princípio de fechamento) no qual estão dispostos vários volumes que se relacionam por adjacência. Cada um desses volumes, por sua vez, é composto a partir de um volume elementar, no caso o cubo e o paralelepípedo.

- Princípios de ordenação;
- Grandes elementos construtivos;
- Elementos decorativos;
- Relações entre edifício e contexto.

Aspectos importantes desse repertório são a sua generalidade, sua recorrência através dos tempos – o que confere aos tipos formais um caráter arquetípico – e sua finitude. O número de tipos formais é bastante limitado, servindo como exemplo disso a categoria 'princípios de organização espacial', na qual se incluem tão somente seis possibilidades de organização das partes do edifício<sup>13</sup>, ou seja, toda edificação, em qualquer tempo ou cultura, apresenta um ou mais desses princípios como meio de organização, e nenhum outro além desses. O número de combinações possíveis entre tipos dessa categoria e das demais é que pode ser muito elevado, sendo talvez a maior responsabilidade de quem ensina projeto estimular o desenvolvimento, por parte do aluno, da capacidade de escolha, combinação, transformação e materialização dos tipos apropriados a uma determinada série de circunstâncias (figuras 8 e 9).

Enquanto a transmissão de tipos formais pode ocorrer de uma forma desvinculada de um tema específico, a investigação sobre tipos funcionais normalmente ocorre em conexão com temas reais desenvolvidos no ateliê de projeto. Esta espécie de estudo serve para mostrar a metamorfose de um tipo através da comparação de casos concretos. Desses se examinam não só os aspectos referentes à planta – que é a marca registrada do tipo<sup>14</sup> – mas também a volumetria, geometria, elementos secundários, relações com o contexto etc., assim como dados históricos relativos a cada caso. Esse procedimento nos possibilita ter uma idéia aproximada sobre as causas concomitantes, os atritos, os condicionamentos e as sinergias entre os vários tipos.

Duas décadas de investigações tipológica serviram para demonstrar, sem sombra de dúvida, sua utilidade não só como método de classificação e descrição do fenômeno arquitetônico, mas também como a própria possibilidade de operação arquitetônica. Ao mesmo tempo, nesses últimos anos ficou patente que a idéia de tipo pode ser utilizada de uma forma regressiva e bastante negativa, que tende a uma 'tipificação do tipo'<sup>15</sup>, implicando o desencorajamento ao surgimento de novas estruturas formais, porque aceita implicitamente que os tipos já formulados histori-

13 Existem duas categorias de princípios de organização planimétrica: princípios geométricos e princípios topológicos. Os princípios geométricos são quatro.

- Organizações em relação a um ponto;
- Organizações em relação a uma linha;
- Organizações em relação a uma malha;
- Organizações em relação a um volume elementar.

Os princípios topológicos são dois:

- Proximidade;
- Fechamento.

14 Burelli, op. cit., p. 48.

15 Oriol Bohigas, "Ten Opinions on the Type", op. cit., p. 97.

camente possam fornecer soluções para todas as situações presentes, a despeito de transformações de conteúdo ou de sistema produtivo. Exemplo claro disso é o aparecimento de um repertório formal ‘congelado’, oriundo do neo-racionalismo italiano –também chamado de Tendenda– que é muito fácil de ser repetido, sem qualquer valor cultural novo, como vem acontecendo em várias partes do mundo, tanto na prática profissional como nas escolas de arquitetura, resultando em um maneirismo fácil e em uma homogeneidade formal que tende a configurar um novo “Estilo Internacional”. Convém lembrar que o neo-racionalismo justifica o seu uso de tipologias como forma de superar a mesmice formal característica do Estilo Internacional original, e sua desvinculação da história da arquitetura (figs. 10 e 11).

A crise atual por que passa a utilização dos conceitos de tipo e tipologia é uma decorrência da redução da classificação de tipos formais ao status de técnica de projeto. O que parece ter havido foi um esquecimento de que o tipo não pode servir como uma formulação direta de repertórios estruturais e formais. O tipo puro ideal só tem significado como ponto de partida para a composição. Ele não pode ser confundido com a realidade, já que é sua abstração. Da maneira como é empregado pelos neo-racionalistas, o conhecimento tipológico é de uso muito limitado, pois sua aplicação tem sido redutiva, usando o tipo em sua pureza, impedindo-o de ser ‘contaminado’ por nuances culturais.

Tipologias implicam não só uma estrutura irreduzível, mas também transformação contínua. O próprio conceito de tipo, formulado por Quatremère de Quincy, contém em si a essência de suas várias manifestações. Nenhuma obra de arquitetura importante corresponde inteiramente a um tipo: há sempre um grau de invenção envolvido em sua criação. Em outras palavras, se poderia dizer que em um projeto arquitetônico há um componente tradicional, representado pela presença de tipos em sua constituição, assim como há também uma componente de invenção, representada pela transformação desses tipos e sua adaptação circunstancial (figura 12).

O uso corrente do termo invenção está ligado ao sentido do verbo inventar, que significa originar, inovar, ser o primeiro a ter uma idéia. Por outro lado, o conceito de invenção aplicado à arquitetura tem o sentido de modificar, de adequar o material advindo da tradição, os tipos, a situações temporais, espaciais e culturais específicas. Transformação, imagina-

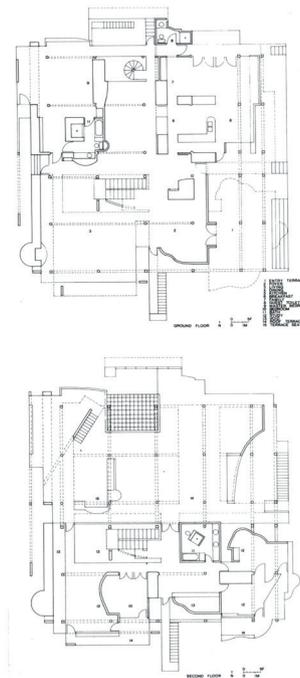


fig. 9: MICHAEL GRAVES, Casa Snyderman, Fort Wayne, Indiana, EUA, 1972. Plantas. Em um trabalho derivativo da obra de Le Corbusier nos anos 20 e 30, um volume basicamente cúbico, definido por uma malha estrutural tridimensional, serve de referência para uma série de operações de transgressão do caráter monolítico dos seus precedentes. Objetos culturais de forma livre se relacionam entre si e com a malha estrutural, que serve de elemento de controle e medida das operações de transformação a que são submetidos os espaços contidos dentro e fora dela.



fig. 10: YAGO BONET, residência em Barcelona, Espanha, vista exterior.



fig. 11: DUANY & PLATER-ZYBERK, Casa Vilanova, Flórida, 1986, vista exterior. Arquiteturas realizadas em culturas tão diferentes como as da Flórida e da Catalunha tem em comum o uso de uma figura universal durante os anos 80, o volume retangular coberto por um telhado de duas águas, um dos elementos redutivos popularizados pela obra de Aldo Rossi e Leon Krier.

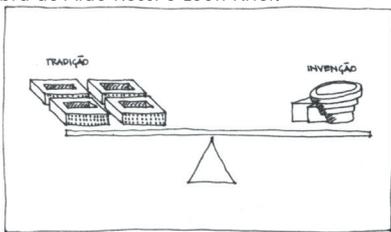


fig. 12: Essas categorias se referem a edificações. No campo do desenho urbano também é possível desenvolver trabalho semelhante. Rob e Leon Krier definem a rua, a praça, e a quadra como tipos urbanos básicos.



fig. 13: ROBERT VENTURI, Clínica Varga-Brigio, Bridgeton, NJ, EUA, 1965, vista do exterior. O edifício é uma simples caixa 'funcional' à qual é agregado um elemento (ou 'signo', na linguagem semiótica) que tem a função de indicar a entrada por associação com precedentes neoclássicos.

ção e fantasia se alimentam da contradição e correlação entre abstração e realidade.

“A primeira idéia de um processo de projeto não pode ser outra senão uma opção tipológica, porque só dessa maneira a experiência histórica é introduzida em sua estrutura real e não em sua aparência estilística. A hipótese é testada em relação às circunstâncias do projeto, e novas hipóteses são testadas até que uma solução seja encontrada. Este é um método através do qual se formulam novos tipos, começando por uma hipótese baseada na experiência histórica, servindo novos conteúdos e nunca adotando atitudes regressivas: o tipo é uma referência metodológica e não formal.”<sup>16</sup>

A arquitetura do século XX tem apresentado uma alternância de idéias antitéticas que têm tido o efeito de sempre anular algum aspecto importante de um fenômeno arquitetônico em favor de outro. A primeira dessas idéias é a que afirma que “a forma segue a função”, cuja aceitação resultou inicialmente em um pragmatismo indiscriminado e, mais tarde, em um formalismo inconsciente e irrelevante. A segunda se refere à arquitetura como ‘abrigo decorado’, como uma caixa neutra que atende às necessidades pragmáticas enquanto o ornamento aplicado sobre ela atenderia às funções simbólicas de uma edificação (figura 13). O efeito desta idéia é ainda pior, pois determina o fim da cultura arquitetônica que conhecemos, reduzindo a arquitetura a um problema de moda, de humor instantâneo, cuja materialização se limita a apenas duas dimensões. A elevação do tipo ao status de modelo pode ser mais uma idéia com efeitos negativos, pois impede a arquitetura de se impor como um artefato cultural que, em sua especificidade como objeto, ajuda a dar significado à existência humana.

Se a opção tipológica é necessária, ela não é suficiente. Os elementos inconfundíveis e insubstituíveis em cada projeto são a divergência quanto ao tipo que lhe é subjacente e o caráter que é fundido à ele (figuras 14 e 15)<sup>17</sup>. Enquanto o uso da tradição tem o efeito de estabelecer conexões culturais, é através da invenção que os valores contingentes são absorvidos em um projeto. Enquanto a essência da tradição é sua dimensão mítica e atemporal, a essência da invenção é sua preocupação com o aqui e agora.

“A arquitetura de uma cultura específica depende de uma dialética entre forças históricas e contemporâneas – entre arquitetura como uma

afirmação da cultura existente e arquitetura como arte inventiva.”<sup>18</sup>



Fig. 14 JAMES STIRLING e MICHAEL WILFORD, Galeria Nacional de Artes, Stuttgart, Alemanha, 1977-85: vista aérea. Aqui a solução utilizada na antiga galeria (à esquerda na foto) serve como ponto de partida para a extensão. No entanto, a configuração tradicional em ‘U’ é transformada, recebendo uma série de adições que dão ao novo prédio um caráter totalmente distinto do que foi usado como precedente.

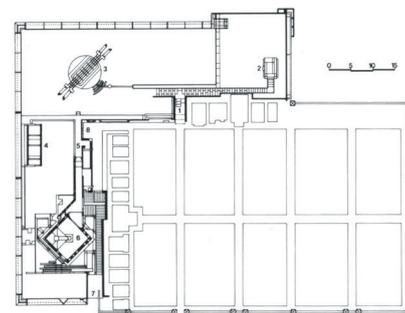


fig. 15: CARLO SCARPA, Cemitério Brion-Vega, Treviso, Itália, 1970-72, planta geral. Scarpa usa dois tipos presentes na arquitetura religiosa italiana: o claustro aberto em um lado e a capela que representa uma cúpula sobre o altar. Estes são materializados através de elementos e materiais modernos, mantendo as relações fundamentais que lhes são características. A capela, de planta quadrada girada, coberta por uma cúpula abstrata, situa-se na parte inferior da planta. Acima, está o claustro que a conecta com o acesso ao cemitério.

16 Idem.

17 O caráter é uma função do modo em que um edifício é construído, envolvendo aspectos construtivos, detalhes arquitetônicos, materiais, relações com o contexto etc.

18 Steven Holl, “Teeter Totter Architecture”, em *Perspecta*, nº 21. MIT Press, Cambridge, Mass., 1984. p. 32.