



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

OS DESÍGNIOS DA ARQUITETURA :
sobre a qualificação estética do desenho

Claudia da Conceição Garcia

Brasília,
dezembro de 2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Claudia da Conceição Garcia

OS DESÍGNIOS DA ARQUITETURA:

sobre a qualificação estética do desenho:

Tese de doutoramento apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Orientador: Professor Matheus Gorovitz

Brasília,

dezembro de 2009

Garcia, Claudia da Conceição. Os desígnios da arquitetura:sobre a qualificação estética do desenho/Claudia da Conceição Garcia. – Brasília: PPG/FAU/UnB, 2009. 233 p.: il.

Tese (Doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, 2009.

TERMO DE APROVAÇÃO
CLAUDIA DA CONCEIÇÃO GARCIA

OS DESÍGNIOS DA ARQUITETURA :
sobre a qualificação estética do desenho:

Tese aprovada como requisito parcial à obtenção do *grau de doutor* pelo Programa de Pesquisa e Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília.

Comissão Examinadora:

Prof. Dr Matheus Gorovitz (*Orientador*)

Departamento de Teoria e História em Arquitetura e Urbanismo - FAU/UnB

Prof. Dr Reinaldo Guedes Machado

Departamento de Projeto, Representação e Expressão em Arquitetura e Urbanismo - FAU/UnB

Prof. Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni

Departamento de Filosofia – ICS/UnB

Prof. Dr.. Paulo Julio Valentino Bruna

Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto – FAU/USP

Prof. Dr. Celso Carnos Scaletsky

Escola de Design - Curso de Arquitetura e Urbanismo – UNISINOS/RS

Brasília
dezembro de 2009

Para a minha amada

Carol

Agradeço

Inicialmente a meu orientador Matheus Gorovitz, por ter me permitido aprender tanto nesses anos em que convivemos em sala de aula; pelas leituras atentas a meus textos e pelos diálogos acadêmicos; acima de tudo, por me fazer acreditar que a Arquitetura trilha um caminho que viabiliza a construção da cidadania.

Admiro e me inspiro em sua retidão frente aos princípios que defende, de que Arquitetura é, acima de tudo, arte.

Esse tempo foi um privilégio único que transcende este trabalho; este pequeno parágrafo não permite expor a dimensão que sua contribuição de fato representa na minha jornada acadêmica.

Aos membros da banca do exame de qualificação, Frederico de Holanda e Reinaldo Machado, pelas sugestões pertinentes para a continuidade do trabalho.

À Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UnB, pela dispensa das minhas atividades acadêmicas para a dedicação à tese.

Às equipes das secretarias dos departamentos e da direção da FAU Eliane, Marcos, Ailson, Glorinha e Soemes, que na minha ausência frente à Coordenação de Graduação buscaram caminhos para que tudo pudesse seguir.

Aos amigos do CEPLAN, pelo apoio constante durante toda esta jornada: Alberto, Soninha, Cris, Vanessa, Fátima, Fabiana 1, Fabiana 2, Karine, Paulo, Alexandre.

Aos amigos da UnB/FAU Andrey, Claudia, Cecília, Oscar, Gabi e Rosana, pelas palavras amigas nos momentos de dúvidas e incertezas.

A amiga Dulce Schunck, pelas palavras carinhosas de apoio nessa reta final.

À amiga Marisa, que trilha a mesma jornada.

A Marcia Troncoso, amiga de todas as horas, que sempre me incentivou a enfrentar os percalços deste caminho e me acompanha desde o início. Muito obrigada amiga, por tudo!

À amiga Tânia Lettieri, minha enorme gratidão por seu apoio e carinho para com minha filha, em minhas ausências de mãe.

Às amigas especiais Ana Regina, Raquel e Elda, que comemoraram comigo o ingresso no doutorado e estarão a meu lado no fim desta jornada.

A Irene Lage, pela leitura atenta deste trabalho.

Especialmente a minha família:

A minha querida mãe, meu porto seguro e minha eterna fonte de inspiração, pela determinação e confiança frente às dificuldades da vida.

A meu querido pai, por tudo o que fez e por ter me permitido ser quem sou.

A meus queridos irmãos Zé Carlos, Denise e Mô, minhas referências de vida.

A meu marido Rogério, pelo amor incondicional; sem o seu apoio, este trabalho não teria chegado ao fim.

A minha filha Carol, simplesmente por você existir.

E não me esquecer, ao começar o trabalho, de me preparar para errar. Só quando erro é que saio do que conheço e do que entendo. Se a verdade fosse aquilo que posso entender, terminaria sendo apenas uma verdade pequena, do meu tamanho.

Clarice Lispector

RESUMO

O desenho como desígnio é uma noção que vem se afastando cada vez mais da *praxis* dos acadêmicos de Arquitetura e dos profissionais, seja pela imperiosa adoção de recursos computacionais, utilizados praticamente como fins e não como meios, seja pelo sentido amplo das Diretrizes Curriculares do Ministério da Educação e Cultura (MEC) para o curso de Arquitetura e Urbanismo. Este trabalho se insere nessa perspectiva, tendo como base a idéia de que as escolas de Arquitetura e a própria atividade profissional se distanciaram do fazer artístico. O fundamento da pesquisa recai sobre o reconhecimento do *desenho* como desígnio, aquele que engendra a dimensão estética. Nesses termos, o *desenho* antecipa um significado além da representação do objeto a ser construído, graças aos atributos plásticos que lhe conferem um valor artístico e que são qualificados esteticamente, independente da obra vislumbrada. Resgatar o entendimento do *desenho* como desígnio constitui um caminho que identifica a *praxis* profissional na Arquitetura como *praxis* artística. Desde os mais antigos agrupamentos humanos há um desenho que regula de uma maneira ou de outra, a configuração dos espaços. O confronto entre os períodos da história desvenda como o *desenho* participa do fazer histórico e das relações humanas. Não se trata de estudar o passado como registro dos fatos, mas o reconhecimento da história para a compreensão dos significados de modo a edificar os valores humanos. Da análise da composição depende-se uma análise estética capaz de motivar a sensibilidade do fruidor. O futuro *desenho*, um projeto, nasce de uma reflexão crítica que considera as necessidades do presente e as raízes passadas, com vistas ao futuro. Nosso objetivo é verificar o compromisso da criação arquitetônica com o *desenho*, do ponto de vista da sua dimensão estética. Trata-se de um interesse surgido de nossa experiência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, ao qual associou-se o episódio histórico que marcou o início do século XXI nos Estados Unidos, a destruição das Torres Gêmeas, e os projetos apresentados no concurso para a proposta de revitalização da área. Reconhecemos aí uma oportunidade de identificar como influentes arquitetos, consagrados por alguns como representantes da Arquitetura contemporânea do século XXI, encaram o desafio de devolver à cidade de Nova York a identidade perdida e por outro lado, uma oportunidade, pelo confronto com diferentes projetos.

Palavras-chave: arquitetura, desenho; desígnio; projeto; estética.

ABSTRACT

Drawing or design “as a medium” (*desígnio*) is a concept that has become increasingly separated from the praxis of Architecture’s Academia and its professionals, by the increasing adoption of technology tools, which are used almost as the end rather than means, according to the guidelines in the curricula lines of the Ministry Education and Culture (MEC) for the course on Architecture and Urban Planning. This study fits in this perspective, based on the idea that schools of architecture and the professional activity itself is detaching from “making art”. The fundamentals of the research lies on the recognition of drawing as a medium, the one that creates or devises the aesthetic dimension. Accordingly, the design anticipates significance beyond the representation of the object to be built, thanks to the plastic attributes that give it an artistic value and that are aesthetically qualified, regardless of the work envisioned. Rescuing the understanding of drawing as the medium is a path that identifies the professional praxis in architecture as artistic praxis. Since the earliest human groups it is the drawing that regulates one way or another, the configuration of space. The confrontation between periods in history reveals how drawing is part of the making of history and the establishment of human relations. It is not about studying the past as a record of facts, but the recognition of history as key to the understanding of the meaning that built human values. The analysis of the composition infers into an aesthetic analysis capable of motivating the sensitivity of the spectator. The future drawing or design, a project, created from a critical reflection that considers the needs of present and the past roots, and with a view to the future. Our goal is to verify the commitment of the architecture production with the design or drawing, from its aesthetical dimension point of view. This is an interest which has arisen from our experience at the School of Architecture and Urbanism of the University of Brasilia, which was associated with the historical period that marked the beginning of the 21st century in the United States, the destruction of the Twin Towers, and the projects presented during the context for the selection of a proposal for the revitalization of the area. We recognize it as an opportunity to identify how influential architects, acclaimed by many as representative of the architecture of contemporary twenty-first century face the challenge of returning to New York City a lost identity and secondly, an opportunity, by comparison with different projects.

Keywords: architecture, design, aesthetics

SUMÁRIO

Apresentação	
Introdução	15
POR UMA EDUCAÇÃO ESTÉTICA	
Capítulo 1	29
POIESES: UMA FORMA DE PENSAR O DESENHO	
1.1 Projeto e natureza humana	
1.2 Desenho na infância	
1.3 Infância do desenho	
1.4 Infância da arte	
Capítulo 2	49
QUE CATEDRAIS TENDES EM PENSAMENTO?	
2.1 Arquitetura	
2.2 Desígnio	
2.3 Hipótese	
2.4 Sobre o ensino	
Capítulo 3	65
SOBRE O DESENHO COMO OBRA DE ARTE: PRESSUPOSTOS EPISTEMOLÓGICOS	
3.1 A experiência estética	
3.2 O percurso para reconhecimento, análise e descrição do desenho como de obra de arte	
3.3 Origem da obra de arte	
Capítulo 4	85
UMA POÉTICA SOBRE O ESPAÇO: ENTRE O PASSADO E O FUTURO	
4.1 Dimensão da histórica	
4.2 Do espaço da aldeia ao espaço da cidade	
Capítulo 5	145
A CIDADE MODERNA: UM DESENHO INACABADO	
5.1 O paradigma moderno: do desenho ao conceito	
5.2 O paradigma da “pós-modernidade”: do conceito ao desenho moderno	
Conclusão	186
SOBRE OS DESÍGNIOS DA ARQUITETURA	
BIBLIOGRAFIA	193
ANEXOS	205

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Desenho Oscar Niemeyer: Congresso Nacional – Brasília	13
Figura 2: Desenho Oscar Niemeyer: Congresso Nacional – Brasília	17
Figura 3: Desenho Oscar Niemeyer: Palácio do Planalto – Brasília	19
Figura 4: Desenho Oscar Niemeyer: Por um mundo melhor	21
Figura 5: Desenho Oscar Niemeyer: Catedral de Brasília	23
Figura 6: Desenho Oscar Niemeyer	33
Figura 7: Desenho infantil	36
Figura 8: Desenhos Carol 2002	39
Figura 9: Arte paleolítica: Pech Merle, França 20.000 a.C	40
Figura 10: Arte paleolítica: Lascaux, França 15.000 a.C	42
Figura 11: Arte paleolítica: Bisão	44
Figura 12: Desenho Leonardo Da Vinci: 1494	53
Figura 13: Desenho Catedral de Brasília. Oscar Niemeyer, 1950 – 1970	61
Figura 14: Desenho Igreja Firminy de LE Corbusier 1963	62
Figura 15: Desenho Colunas da Alvorada, Oscar Niemeyer, 1957	64
Figura 16: Desenho perspectiva aérea Brasília, Lucio Costa	69
Figura 17: Desenho perspectiva aérea Torre TV Brasília, Lucio Costa	73
Figura 18: Desenho Plano Piloto Brasília, Lucio Costa	75
Figura 19: Desenho Plano Piloto Brasília, Lucio Costa	77
Figura 20: Desenho Plano Piloto Brasília, Lucio Costa	77
Figura 21: Desenho Plano Piloto Brasília, Lucio Costa	78
Figura 22: Desenho Plano Piloto Brasília, Lucio Costa	79
Figura 23: Desenho Plano Piloto Brasília, Lucio Costa	80
Figura 24: Desenho Plano Piloto Brasília, Lucio Costa	81
Figura 25: Croqui Plano Piloto Brasília, Lucio Costa	84
Figura 26: Vênus de Willendorf 22000 a 24000 a.C	85
Figura 27: Desenhos Venus	85
Figura 28: Croqui Le Corbusier - vista acrópoles	89
Figura 29: Pendulo: Lucio Costa (1972 – depoimento para alunos da FAUFRJ)	93
Figura 30: Reconstrução de um assentamento Çatal Huyuk	94
Figura 31: Escultura de um casal abraçado Çatal Huyuk	95
Figura 32: desenho da escultura casal abraçado Çatal Huyuk	95
Figura 33: Pintura parietal Çatal Huyuk	95
Figura 34: Pintura parietal Çatal Huyuk	96
Figura 35: Escultura deusa Mãe Çatal Huyuk	96
Figura 36: Pintura parietal – planta da cidade Çatal Huyuk	96
Figura 37: Pintura parietal Çatal Huyuk	97
Figura 38: Escultura parietal Çatal Huyuk	97
Figura 39: Cidadela Mohenjo-Daro	98
Figura 40: Selo harrapiano 1	99
Figura 41: Selo harrapiano 2	99
Figura 42: Selo harrapiano 3	99
Figura 43: "O Rei Sacerdote" Wearing Sindi Ajruk, 2500 a.C (1)	99
Figura 44: "O Rei Sacerdote" Wearing Sindi Ajruk, 2500 a.C (2)	101
Figura 45: Cidade de Ur e modelo de zigurat	102
Figura 46: Detalhes cidade de Ur e modelo de zigurat	104
Figura 47: Modelo de uma cidade sumeriana. 3000 -2000 a.C	104
Figura 48: A Gerra e a Paz - Estandarte de Ur, c. 3500 a.C	104
Figura 49: Estátua de Gúdea, Tello c. 2000 a.c - Planta de edifício sumério	104
Figura 50: Planta da cidade de Mileto: desenho de Hipodamo	107

Figura 51: Vista Acrópole	108
Figura 52: Planta Acrópole	108
Figura 53: Os templos de Carnac em Tebas; planta e secção do Templo de Khonsu	109
Figura 54: Planta das pirâmides do Egito: Quéops, Miquerinos e Quéfren	109
Figura 55: Baixo relevo do império médio	109
Figura 56: Desenho vista de Priene	110
Figura 57: Desenho planta de Priene	110
Figura 58: Figura corpo humano egípcio	112
Figura 59: Doríforo de Policleto 480 - 323 a.C	112
Figura 60: Desenho Arco de Constantino	114
Figura 61: Diagrama da consagração do lugar - augur romano	115
Figura 62: Planta de Timgad	115
Figura 63: Planta e corte Panteão Romano	116
Figura 64: Vista Interna Santa Constanza – desenho Piranesi	117
Figura 65: Planta e Cortes Santa Constanza	118
Figura 66: Corte Abadia de Cluny	119
Figura 67: Catedral ideal. Viollet-le-Duc	119
Figura 68: Vista interna da Abadia de Cluny	119
Figura 69: Planta de Abadia de Cluny III	119
Figura 70: Desenho Figura humana - Villard de Honnecourt	121
Figura 71: Desenho Figura humana – Leonardo Da Vinci	121
Figura 72: Desenho Figura humana - Villard de Honnecourt	121
Figura 73: Desenho Figura humana – Leonardo Da Vinci	121
Figura 74: Cidade Ideal Renascentista - Piero della Francesca	124
Figura 75: Perspectiva linear Igreja de São Lorenzo – Brunelleschi	126
Figura 76: Basílica do Santo Espírito. Florença, Bruneleschi	126
Figura 77: Desenho Vila Rotonda – Andrea Palladio 1570	129
Figura 78: Vila Rotonda – Andrea Palladio 1570	129
Figura 79: Planta Catedral de São Pedro – Bramante	132
Figura 80: Planta Catedral de São Pedro – Michelangelo	132
Figura 81: Pietá Basílica de São Pedro - Michelangelo	133
Figura 82: Pietá Bandini – Michelangelo 1547 1 1555	133
Figura 83: Pietá Rondamin – Michelangelo 1555 a 1564	133
Figura 84: Plano Regulador para Roma proposto pelo Papa Sisto V, 1585-1590	135
Figura 85: Planta Catedral de São Pedro – Bramante	136
Figura 86: Planta Catedral de São Pedro – Michelangelo	136
Figura 87: Planta Praça de São Pedro – Bernini	136
Figura 88: Bernini, Roma, Praça São Pedro	137
Figura 89: Praça de São Pedro	137
Figura 90: Colunata da Praça de São Pedro – Bernini	138
Figura 91: Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane - Francesco Borromini	138
Figura 92: Olho de Claude-Nicolas Ledoux	140
Figura 93: Maison des Gardes Agricoles - Claude-Nicolas Ledoux	142
Figura 94: Fachada Salinas de Chaux - Claude-Nicolas Ledoux	142
Figura 95: Vista Salinas de Chaux - Claude-Nicolas Ledoux	142
Figura 96: Cenotáfio de Newton Étienne-Louis Boullée	143
Figura 97: Le Corbusier / Chandigarh / Modulor	149
Figura 98: Perspectiva Ville Radieuse - Le Corbusier 1930	150
Figura 99: Planta Ville Radieuse - Le Corbusier 1930	150
Figura 100: Planta Chandigarh - Le Corbusier	150
Figura 101: Estátua da Liberdade e Torres Gêmeas	158

Figura 102: Fotocolagens de Hugh Hardy do skyline de New York, 1930	159
Figura 103: Foto de Hugh Hardy na década de 70	159
Figura 104: Planta dos sete edifícios que formavam o complexo WTC	159
Figura 105: Vista aérea das Torres Gêmeas	159
Figura 106: Vista aérea na Área na década de 60	159
Figura 107: Vista aérea do acesso a praça central do complexo WTC	159
Figura 108: O quarteirão e a forma do quadrado	160
Figura 109: O quarteirão e a malha quadrática	160
Figura 110: A composição dos quadrados	160
Figura 111: A praça e as Duas Torres	160
Figura 112: Cúpula da Catedral de Florença	162
Figura 113: Vista sul da ilha Manhattan	164
Figura 114: Vista sul da ilha Manhattan com as Torres Gêmeas	164
Figura 115: Projeto WTC Daniel Libeskind	165
Figura 116: O quarteirão e o deslocamento do sol - Daniel Libeskind	167
Figura 117: Memorial promenade - Daniel Libeskind	167
Figura 118: O quarteirão e a definição da Torre da Liberdade - Daniel Libeskind	167
Figura 119: Área urbana com edifícios do complexo WTC - Daniel Libeskind	167
Figura 120: Vista memorial - Daniel Libeskind	167
Figura 121: Praça e acesso ao Memorial - Daniel Libeskind	167
Figura 122: Vista do conjunto - Daniel Libeskind	167
Figura 123: Corte longitudinal do Memorial - Daniel Libeskind	167
Figura 124: Corte longitudinal da área - Daniel Libeskind	167
Figura 125: Instituto de medicina Legal, Madrid	176
Figura 126: Instituto de medicina Legal, Madrid	176
Figura 127: The Three Graces – Hotel e Office Tower Duabi	176
Figura 128: Vista aérea Ark of the world Costa Rica	176
Figura 129: Extension of St. Gallen Kunsmuseum	176
Figura 130: Fita de Moebius – Escher	178
Figura 131: Maquetes de estudo - projeto para a Catedral do ano 2000 Roma	178
Figura 132: Diagramas digitais - projeto para a Catedral do ano 2000 Roma	178
Figura 133: Modelos digitais - projeto para a Catedral do ano 2000 Roma	178
Figura 134: Maquete - projeto para a Catedral do ano 2000 Roma	178
Figura 137: Desenho - projeto WTC – Peter Eisemann	178
Figura 138: Maquete digital - projeto WTC – United Architects	178
Figura 139: Maquete digital - Abu Dhabi Performing Arts Centre	181
Figura 139: City of Wine winery, Hotel and SPA in El Ciego, Espanha - Frank Gehry	182
Figura 140: The new Art Museum Strongoli, Calabria - Coop Himmelblau	182
Figura 141: Futuro Skline New York	186
Figura 142: Projeto WTC Daniel Libenskind	186
Figura 143: Projeto WTC Norman Foster	187
Figura 144: Projeto WTC SOM / SANAA	187
Figura 145: Projeto WTC – THINK	187
Figura 146: Projeto WTC – Richard Meyer / Peter Eisemann	187
Figura 147: Projeto WTC – Peterson / Littenberg Architecture and Urban Design	187
Figura 148: Projeto WTC – United Architects / FOA	187

APRESENTAÇÃO



Figura 1: **Desenho Oscar Niemeyer**
Fonte: QUEIROZ, 2008

Este trabalho foi um grande desafio. Nunca antes havia percorrido os caminhos da estética; mas a prática acadêmica me exigiu percorrê-lo e, acima de tudo, instigou-me a explorá-lo. O desenvolvimento da pesquisa foi motivado pela experiência adquirida ao longo de dez anos de prática acadêmica na área de projeto, de representação e de expressão da Arquitetura e Urbanismo na Universidade de Brasília. Nos primeiros anos de vida acadêmica, dediquei-me, exclusivamente, ao ensino do desenho para a representação dos projetos de Arquitetura, do ponto de vista da computação gráfica. A partir do ano 2000, tive a oportunidade de ministrar, pela primeira vez, uma disciplina cujo enfoque era o projeto de Arquitetura, sua linguagem e sua expressão.

Por três anos, dediquei-me a essas duas áreas de ensino, numa experiência que me permitiu vivenciar o “conflito” entre o significado do desenho no fazer arquitetônico e as possibilidades da era digital. O computador como ferramenta de trabalho e como possibilidade de engendrar a dimensão implícita no termo *desenho*, sedimentado pela tradição, foi a motivação deste tese.

Mesmo reconhecendo tantas possibilidades e qualidades do trabalho computacional, aderindo com isso aos requisitos da modernidade, sentia falta de me reportar, com aprofundamento, à matéria-prima humana propriamente dita, ou seja, trabalhar partindo do potencial do aluno e percorrer com ele o caminho da estética, na perspectiva de sua formação abranger essa experiência.

Portanto, trata-se não de modificar o currículo do curso de Arquitetura como definido pelo Ministério da Educação - ele representa, apenas, a estrutura básica prevista para a graduação -, mas sim de ampliar essa estrutura, explorando seus

meandros mais significativos, como por exemplo, implementar vivências que possibilitem ao aluno “ler” o próprio projeto arquitetônico do ponto de vista da estética, como uma obra de arte que também é. Em resumo, busca-se a compreender e se trabalhar um projeto arquitetônico como desígnio.

Baseada nesse ponto de vista é que associo cada capítulo descrito a desenhos, menos como forma meramente ilustrativa, mais como meio de se tentar vislumbrar, neles, aspectos que os traduzam como desígnio, elemento determinante desta pesquisa.

INTRODUÇÃO

Por uma educação estética

O que significa leitura crítica da obra de arte?

É aquilo que pretendemos fazer quando nos defrontamos com um texto de pintura, de escultura, de arquitetura. Em relação a esse problema há muitos preconceitos. O pior é julgar que a obra de arte é representação de algo (uma figura, um fato, uma ação), e que portanto basta interpretar a ação representada para penetrar o significado da obra. Isso gera leituras esquemáticas, como a que se pode fazer de Dante pelos resumos destinados às escolas secundárias. Sem dúvida, não podemos admitir que a poesia seja apenas a tradução métrica de um conteúdo que poderia igualmente ser comunicado em prosa. O conteúdo não pode ser separado dos elementos poéticos (sílabas, palavras, pontuação), e é ainda mais inseparável dos sons que constituem as palavras daquele poema: uma palavra no lugar de outra, ainda que seja um sinônimo, pode alterar o poema. O significado é determinado também pela escolha das palavras e dos sons num certo contexto, pela etimologia ou pelo valor sonoro (agudo ou grave).

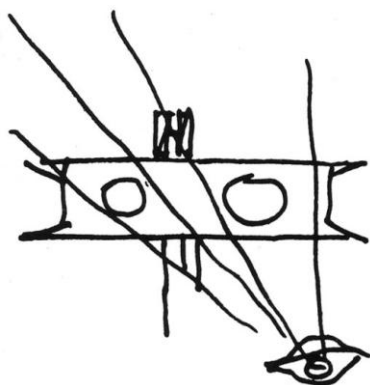
Voltando às artes plásticas, é preciso levar em conta apenas aquilo que vemos, e tudo aquilo que vemos. Os pormenores, portanto, mas também os modos da figuração; uma pincelada pode ser tão ou mais significativa do que a descrição de um objeto. É preciso abordar a obra de um ponto de vista rigorosamente fenomenológico. Num fenômeno, todos os fatos particulares que o constituem possuem um significado; nenhum deles pode ser acrescentado ou esquecido.

Giulio Carlo Argan. "Clássico Anticlássico – O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel

Pensar a estética fora do propósito da educação/formação, ou seja, fora da praxis acadêmica pode significar um risco, representado pela possibilidade de se reduzir sua visão dual, razão e sensibilidade, a uma: a razão computacional. Isso porque a praxis acadêmica pressupõe um espaço teórico e epistemológico no qual o domínio da sensibilidade tende a se tornar ponto de reflexão, com o que se minimiza o papel da intuição e suas consequências.

Enfocar a educação estética nessa perspectiva é oportuno, haja vista a tendência atual de se banir o tradicional diante de novos recursos tecnológicos. O que se espera, na verdade, é a implementação de uma abordagem complementar, que não retire do aluno, ser pensante, sua capacidade mais fundamental de refletir vendo ou de ver reflexivamente.

Uma experiência particular: a FAU UnB



*Quanto mais penso e faço, mais sofro e me regozijo
como arquiteto; mais me sinto eu mesmo, com
volúpia e clareza sempre mais precisas.*

Paul Valery

Figura 2: **Desenho Oscar Niemeyer - Congresso Nacional**
Fonte: QUEIROZ, 2008.

A experiência acadêmica descrita anteriormente ocorreu sob a estrutura curricular da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de Brasília (UnB). Como ponto de partida vale explicitar aspectos relevantes confrontados com diretrizes curriculares do Ministério da Educação e Cultura (MEC)¹ para o curso de Arquitetura e Urbanismo.

¹ Resolução Nº 6, de 2 de Fevereiro de 2006 do Ministério da Educação/ Conselho Nacional de Educação/ Câmara de Educação Superior.

A área de expressão e representação está vinculada à área do ensino de projeto e corresponde a menos de 9% da carga horária total das disciplinas obrigatórias do curso; as disciplinas de projeto representam 32% da carga horária obrigatória. Diferentemente dessas, que são distribuídas ao longo dos dez semestres do curso, as de expressão e representação são ministradas apenas nos três primeiros semestres do curso.

Nos últimos três anos do curso, não consta da grade curricular obrigatória qualquer disciplina relacionada com aspectos da formação artística, que se vincula à área de expressão e representação.

O conteúdo específico relativo à representação e expressão na Arquitetura é ministrado no primeiro, no segundo e no terceiro semestres e não é associada diretamente à disciplina obrigatória da área de computação gráfica. O conteúdo dessa disciplina é abordado do ponto de vista prático, sendo o desenho encarado como uma ferramenta para desenvolvimento das disciplinas de projeto.

A disciplina de computação gráfica dedica-se, na maioria das vezes, ao “treinamento” em determinados *softwares*, cujo objetivo é desenvolver desenhos bi e tridimensionais, como suporte de representação aos projetos de Arquitetura e urbanismo. São três disciplinas nessa área: Computação Gráfica 1, Computação Gráfica 2 e Projeto de Arquitetura Aplicado à Computação Gráfica; apenas a primeira é obrigatória.

O conteúdo dedicado à expressão artística é abordado em duas disciplinas obrigatórias, denominadas: Desenho e Plástica 1 e Desenho e Plástica 2, não relacionadas diretamente com as disciplinas de projeto. Há pré-requisitos das disciplinas Desenho Arquitetônico e Computação Gráfica para cumprimento daquelas, embora não haja interdisciplinaridade entre os conteúdos.

As disciplinas de teoria e história são distribuídas ao longo de sete semestres e representam uma carga horária considerável no currículo geral do curso. Embora conteúdos de estética façam parte das ementas das disciplinas de teoria e história da Arquitetura, segundo as diretrizes curriculares, o tema não é abordado de fato. Essa afirmativa pode ser constatada quando os alunos participam de uma única disciplina que aborda o tema de maneira específica: Estética e História da Arte. Nos últimos quatro anos, ministrei diretamente dessa disciplina.

Apesar de a disciplina Estética e História da Arte constar do currículo do quarto semestre do curso, os alunos que nela se matriculam geralmente se encontram no último ano do curso. Constatamos que a maioria dos alunos não vivenciou outras formas de expressão artística além da Arquitetura. O entendimento do que seja a apreensão estética da obra de arte também não é abordada em sua formação.



Figura 3: **Desenho Oscar Niemeyer: Colunas Palácio do Planalto**
Fonte: QUEIROZ, 2008

essência

1. aquilo que é o mais básico, o mais central, a mais importante característica de um ser ou de algo
2. idéia central, argumento principal; espírito
3. determinada qualidade em seu mais alto grau
4. a existência
5. no *platonismo*, o ser verdadeiro, concebível na medida em que o espírito supera o caráter enganoso e ilusório das impressões sensíveis, tornando-se apto à contemplação das formas eternas e imutáveis da realidade; 6. no *aristotelismo*, o conjunto de qualidades, propriedades e atributos universais que caracterizam a natureza própria de um indivíduo concreto, em oposição às alterações circunstanciais ou características excepcionais que possam eventualmente acometê-lo; 7. na *escolástica*, esp. no *tomismo*, a conceituação universal, captável somente pelo pensamento, e relativamente separada da realidade existencial, particular e concreta [Somente em Deus, essência e existência coincidem inteiramente.] (DICIONÁRIO HOUAISS)

origem

ponto inicial de uma ação ou coisa que tem continuidade no tempo e/ou no espaço; ponto de partida; procedência local de nascimento; naturalidade; nacionalidade
5 o que provoca ou determina uma atitude, um fato, a existência de algo; causa, razão. (DICIONÁRIO HOUAISS)

A forma como a estrutura curricular vigente se encontra, mesmo abrangendo a área de expressão, de representação e de projeto, não contempla o caráter artístico que a consagra como uma possibilidade de realização artística.

Ensinar ao aluno “técnicas” de desenho visando ao desenvolvimento de projetos não é suficiente para a uma formação artística. É necessário reconhecer que desenho e projeto não são “mundos” distintos e dissociáveis. A arte se apresenta como instrumento do projeto, e não esse como instrumento da arte, inversão castradora vocação do projeto como obra de arte.

Devemos incorporar, além das necessidades práticas e programáticas da Arquitetura, o compromisso com a arte e reconhecer o desenho na Arquitetura como um dos caminhos que consagra uma das inúmeras possibilidades artísticas. Para isso importa, antes de mais nada, fazer a distinção entre essência e origem, porque nela reside a chave do problema proposto neste trabalho. Como disse Lucio Costa,

Se é indubitável que a origem da arte é interessada, pois a sua ocorrência depende sempre de fatores que lhe são alheios – o meio físico e econômico social, a época, a técnica utilizada, os recursos disponíveis e o programa escolhido ou imposto –, não é menos verdadeiro que na sua essência, naquilo por que se distingue de todas as demais atividades humanas, é manifestação isenta, porquanto nos sucessivos processos de escolha a que afinal se reduz a elaboração da obra, escolha indefinidamente renovada entre duas cores, duas tonalidades, duas formas, dois partidos

igualmente apropriados ao fim proposto, nessa escolha última, ela tão só – arte pela arte – intervém e opta. Conquanto manifestação natural de vida e, como tal, parte integrante e significativa da obra conjunta elaborada pelo corpo social a que pertence, esse caráter *sui generis* da criação artística dificulta a sua abordagem pelas sistematizações filo científicas e a torna, por vezes, refratária aos enquadramentos filo-partidários. É que, enquanto a criação científica é parcela revelada de uma totalidade sempre maior que se furta às balizas da delimitação inteligível, não passando portanto o cientista de uma espécie de intermediário credenciado do homem com os demais fenômenos naturais, donde o fundo de humildade, afetada ou verdadeira, peculiar à sua atitude, – a criação artística, ou melhor, o conjunto da obra criada, por um determinado artista constitui um todo auto-suficiente, e ele – o próprio artista – é legítimo criador desse mundo à parte e pessoal pois não existia antes, e idêntico não se refará jamais. Daí a vaidade inata, aparente ou velada, que constitui o fundo da personalidade de todo artista autenticamente criador (COSTA, 1995:253)

Escolher é optar por um caminho e não por outro, por um *desenho* e não outro, por um *projeto*. Significa compreender o *desenho* como “proposta de espírito”, como um caminho para a emancipação.

A correlação espírito/emancipação tem, em Hegel, um viés idealista, na medida em que pressupõe o resultado da suprema união de si com o conhecimento do objeto, tornando verdade o que antes era apenas uma certeza subjetiva.

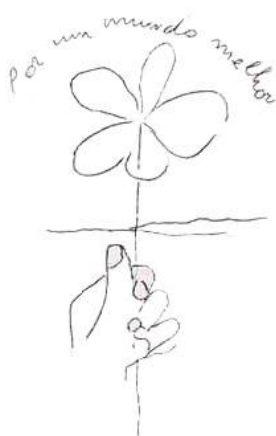
Marx associa a emancipação à transformação, admitindo que, embora as idéias produzidas pelo cérebro e submetidas a determinadas condições não conduzam o mundo por si sós, há uma “ação recíproca na qual o homem, produto da natureza, reciprocamente está em condições de agir sobre a matéria”. De certa forma, essa afirmação sintetizada na 11ª tese contra Feuerbach: “Os filósofos se limitaram a *interpretar* o mundo diferentemente, cabe *transformá-lo*”. Daí a idéia de projeto como estratégia concreta de transformação, consubstanciação de uma idéia; é ação e não reação.

O currículo da FAU tem como base as Diretrizes Curriculares Nacionais do MEC (2006) que apontam como imperiosa a aptidão de o futuro arquiteto para traduzir as necessidades da sociedade, considerando que o projeto deve abranger o urbanismo, a edificação e o paisagismo. Inclusive o arquiteto deve saber sobre conservação e valorização do patrimônio construído e, ainda, sobre a proteção ao equilíbrio do ambiente natural e a utilização racional dos recursos disponíveis. E diz: “O curso de Arquitetura deve ensejar condições para o que futuro arquiteto e urbanista tenha como perfil profissional sólida formação generalista.”

Compreender e traduzir as necessidades da sociedade, sem o devido suporte da estética, condena o projeto a ser um reflexo do meramente existente; atrela-o às necessidades, afastando-o das possibilidades proporcionadas pela dimensão criadora, utópica por conferir identidade ao humano. Associar necessidade e suporte também resume a citada 11ª tese contra Feuerbach: “Os filósofos se limitaram a *interpretar* o mundo (tradução de necessidades), cabe transformá-lo” (suporte estético).

Mas voltando ao estabelecido nas Diretrizes Curriculares Nacionais do MEC para a formação do arquiteto, perguntamos: o que vem a ser uma sólida formação generalista do arquiteto?

A formação do arquiteto



A arte é a contemplação: é o prazer do espírito que penetra a natureza e descobre que ela também tem uma alma. É a missão mais sublime do homem, pois é o exercício do pensamento que busca compreender o universo, e fazer com que os outros os compreendam.

Auguste Rodin

Figura 4: **Desenho Oscar Niemeyer - Por um mundo melhor**
Fonte: NIEMEYER, s.d.

O termo generalista refere-se ao indivíduo cujos talentos, conhecimentos e interesses se estendem a vários campos, não se confinando a uma especialização (HOUAISS, 2009). Talvez por isso, do termo generalista se pode ter uma conotação negativa e mal interpretada. Ao termo infere-se a idéia de que devemos saber de tudo um pouco, mas não profundamente de tudo.

Tais termos se referem mais diretamente às atribuições profissionais, aos campos e escalas de atuação do profissional, e não às aspirações propriamente

humanas: desejar, saber, sentir. Essa acepção, de caráter quase utilitarista, distingue-se das noções de Vitruvio (1999), que dizem ser a ciência do arquiteto ornada de muitos conhecimentos e saberes, nascida da prática e da teoria. Segundo ele,

[...] o arquiteto além de ser perito em desenho e erudito em geometria, deve estudar profundamente sobre história, dar atenção aos filósofos, conhecer sobre música, não ser ignorante em medicina, conhecer as repostas dos jurisconsultos, ter conhecimento das regras da astrologia e do céu. Pois sendo a Arquitetura uma disciplina tão ornamentada de saberes variados e diversos, acredita que aquele que não tenha percorrido essa trajetória desde a mais tenra idade não poderá declarar-se. (VITRÚVIO, 1999)

Vitruvio afirma que o arquiteto deve galgar os degraus do conhecimento e, nutrido pela ciência de todas as artes e de tudo que foi escrito, vai atingir a proficiência em Arquitetura.

Não podemos esquecer que o tratado de Vitruvio se pauta no modo romano de construir e busca qualificar a *práxis* como ciência da construção. Já a Arquitetura enquadra-se no âmbito das técnicas já estabelecidas e consagradas, pois relaciona o fazer arquitetônico com os altos desígnios políticos do imperador, com os supremos valores do Estado. (ARGAN, 1998:107)

A observação de Argan não desqualifica a fundamental contribuição e a importância dos escritos de Vitruvio para a história da Arquitetura. Seu tratado se caracteriza como registro de uma tradição e inspirou os futuros tratados de arquitetura.

Particularmente, destacamos a abordagem de Alberti que, ao inspirar-se na tríade vitruviana – *firmitas, utilitas e venustas* –, acrescenta a tratadista o espírito humanista e reconhece a Arquitetura como um modo de fazer intelectual:

A Arquitetura é uma grande empresa, que nem todos podem enfrentar. Ocorre ser provido de grande engenho, de zelo perseverante, de excelente cultura e de uma longa prática, e sobretudo de muita ponderação e juízo agudo, para poder consolidar-se na profissão de arquiteto. Já que em Arquitetura a maior glória entre todas está no avaliar com juízo reto que coisa seja digna. Construir, na verdade, é uma necessidade; construir convenientemente responde seja à necessidade seja à utilidade; mas, construir de modo a obter a aprovação dos homens de costumes esplêndidos, sem do contrário ser reprovado pelos homens frugais, isto somente pode provir da habilidade de um artista dotado, sábio e **judicioso**. (ALBERTI, *apud* LOWEN, 2002: 37)

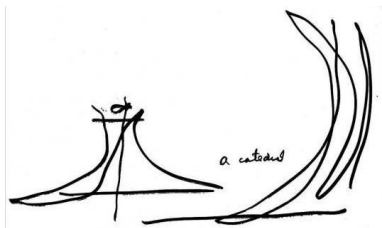


Figura 5: **Desenho Oscar Niemeyer: Catedral de Brasília**
Fonte: QUEIROZ, 2008

gosto

Critério ou cânon para julgar os objetos do sentimento. Visto que só a partir do séc. XVIII o *sentimento* (v.) começou a ser reconhecido como faculdade autônoma, distinta da faculdade teórica e da prática, a noção de gosto foi-se determinando, no mesmo período, em correlação com a noção do critério ao qual essa faculdade, em suas valorações, está adequada ou deve adequar-se. A faculdade do sentimento logo recebeu como atribuição a atividade estética: assim, entende-se por gosto, sobretudo o critério do juízo estético, e foi com esse sentido que essa palavra se incorporou no uso corrente. Em seu sentido mais geral, o G. é definido por *Vauvenargues* como "disposição para julgar corretamente os objetos do sentimento" (*Intr. à la connaissance de l'esprit humain*, 1746, 12); e por Kant, que declara, em *Antropologia* (§ 69): "O G. (enquanto uma espécie de sentido formal) leva a compartilhar com outros os sentimentos de prazer e dor e implica a capacidade — agradável, graças a esse mesmo compartilhar — de sentir satisfação (complacência) em comum com outrem". (ABBAGNANO, 1998. DICIONÁRIO DE FILOSOFIA)

decoro

lat. *decorum*, i 'decência, conveniência'
1 recato no comportamento; decência
2 acatamento das normas morais; dignidade, honradez, pundonor
(DICIONÁRIO HOUAISS)

judicioso

lat. *judicium*, ii 'juízo' + -oso
1 que é perspicaz e justo em seus julgamentos; 2 que demonstra sensatez; acertado 3 sentencioso, crítico.
(DICIONÁRIO HOUAISS)

Brandão (2000:175) situa a Arquitetura entre as "artes que atendem às necessidades e as que se dirigem às vantagens e ao deleite como objeto intermediário em que se conciliam a conveniência prática, o **gosto** e o **decoro** e serve tanto à comunidade quanto ao indivíduo" (figura 5).

A visão humanista de Alberti reconhece a história como fonte de inspiração para o desenho dos futuros edifícios, que já não mais serão entendidos como monumentos isolados no espaço urbano. Também reconhece, na cidade, a expressão de significados históricos, cujos valores ideais se revelam na qualidade da forma arquitetônica. Seu tratado *De Re Aedificatoria* dirige-se a sua concepção de cidade.

Vitruvio e Alberti se diferenciam por visões de mundo distintas: o primeiro reconhece no modo de construir dos romanos o ideal da Arquitetura, enquanto o segundo reconhece na história (inclusive em Vitruvio) um modo de construir para futuro; a Arquitetura enquadra-se no âmbito da cidade, é a interpretação, a comunicação em formas visíveis do seu significado e propõe fundar uma nova Arquitetura. (ARGAN, 1998)

O tratado de Alberti não pereceu no tempo, se verificarmos que o ofício da Arquitetura ainda é reconhecer as necessidades da cidade e do homem, frente às novas condições materiais, técnicas e econômicas de sua época, aos novos anseios expressivos e à dimensão teórica, racional e da arte.

Reconhecer, além das necessidades de adequação da cidade e do homem às novas condições materiais, técnicas e econômicas de sua época, a dimensão artística, é ser capaz de consubstanciar o caráter utópico, os anseios de um viver melhor.

Nesta pesquisa, não pretendemos nos aprofundar no currículo da FAU (em questões curriculares), tampouco nas Diretrizes Curriculares Nacionais do MEC (MEC 2006), mas reconhecer que, além das especificidades técnicas, a formação do arquiteto deve ser alicerçada igualmente na educação estética.

Temos por premissa que as escolas de arquitetura e a própria atividade profissional se distanciaram do fazer artístico. Tendo como objeto de estudo o *desenho* – como *desígnio*, o objetivo da tese foi verificar o compromisso deste na criação arquitetônica sob o ponto de vista da sua dimensão estética. O desenho pressupõe um significado, além da representação do objeto a ser construído, graças aos seus atributos plásticos que lhe conferem valor artístico, independentemente da obra vislumbrada.

No campo das manifestações artísticas, o desenho possui qualidades e características próprias que o diferenciam de outras formas de representação em geral. Assume dimensões que podem estar relacionadas ao objeto que representa, ainda, relacionadas a um objetivo específico que é a transmissão de conceitos arquitetônicos vinculados ao campo das idéias. Desta maneira o desenho possui um significado amplo e geral e inúmeras áreas de conhecimento, pois além de meio de representação e comunicação de idéias é também um meio de expressão artística que tem possibilitado um caminho de transformação e conhecimento para o homem desde os primórdios de nossa existência.

A ação de desenhar, para o homem, significa um caminho de realização, de tornar real e presente uma idéia. O desenho traduz um pensamento, um propósito, um *desígnio*, cujo objetivo é realizar ou simbolizar algo particular. Porém, transformando-a a partir de uma realidade fenomênica traduzida pela imaginação do homem. Toda manifestação fenomênica pode ser considerada sob diferentes modalidades de conhecimento:

Modo de conhecimento moral / prático - ligado ao cotidiano de uma sociedade, lado simbólico e religioso. A linguagem racional/prática vincula-se à necessidade humana de satisfazer uma vontade particular e específica do indivíduo ou do coletivo. Pode estar relacionada a uma natureza individual, subjetiva e prático-utilitária ou, ainda, a interesses de cunho coletivo, como por exemplo, quando relacionada a comportamentos sociais, com um discurso ético, moral ou religioso. Substancia-se na razão e num fim em si mesma.

Modo de conhecimento lógico / histórico - pela sua relação com a história . São informações que se relacionam ao nosso intelecto e nos proporcionam conhecimento sobre um determinado momento histórico. A linguagem teórica/lógica possui caráter objetivo e universal, desprovida da subjetividade, como a linguagem adotada no campo da ciência.

Modo de conhecimento estético - os aspectos que qualificam e dão autonomia ao desenho, ou seja, os elementos da própria imagem em si, com vistas a perceber seus atributos plásticos. Relacionar com a totalidade das diferentes funções sem privilegiar nenhuma delas em particular. A linguagem artística consegue conciliar as linguagens racional/prática e teórica/lógica em função da “singularidade sensível pertinente a linguagem prática e a característica de universalidade do pensamento cognitivo contido na linguagem teórica. Expressa a totalidade dessas dimensões ao conjugar o fenômeno (o que é percebido pelos sentidos) e a essência (o que é percebido pelo intelecto)”.

O reconhecimento da dimensão artística do desenho na arquitetura não desconsidera a existência da obra arquitetônica idealizada pelo modo empírico do fazer, cujas técnicas construtivas e a necessidade do habitar nascem e desenvolvem-se juntas. A questão tratada na tese vincula-se ao ensino nas escolas de arquitetura visando resgatar o entendimento do significado do desenho – como desígnio e como um caminho que viabiliza a formação artística do arquiteto.

Ao assumirmos a possibilidade de o desenho engendrar o significado de obra de arte, atribui-se a carga de responsabilidade de fazer artístico no trabalho do arquiteto. A arte, como diz Artigas, é uma das formas concretas e necessárias da

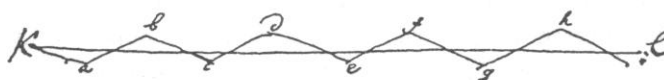
ação do homem na criação de uma natureza propriamente humana (ARTIGAS, 1999). Tendo como origem a existência *histórica e cultural*, a arte promove o anseio de renovação e transformação (COSTA 2002)

O desenho e a própria obra arquitetônica em suas origens estão vinculados a algo que lhe é extrínseco. Porém, como essência constitui-se num sistema plástico, resultado de uma escolha, e esta representa um ato livre e desinteressado, não coagido, e fornece dados necessários e suficientes para embasar um juízo. Penso ser pertinente situar essa questão a partir do questionamento de Schiller em “*Kallias ou Sobre a Beleza*” quando coloca:

Por que a linha sinuosa é tida como a mais bela? Neste que é o mais simples de todos os problemas estéticos, examinei particularmente minha teoria, e tenho esse exame como decisivo, pois nesse simples problema não pode haver através de causas secundárias. (SCHILLER, 2002:98)

Schiller constrói seu discurso a partir da leitura do sistema plástico que configura a linha sinuosa. Confronta dois segmentos de linhas:

Uma linha sinuosa, pode dizer o baumgartiano, é a mais bela porque é sensivelmente perfeita. É uma linha que sempre modifica sua direção (multiplicidade) e sempre retorna a mesma direção (unidade). Mas não fosse ela bela por nenhum motivo melhor, então a seguinte linha também teria de sê-lo:



Desenho Schiller – “*Kallias ou Sobre a Beleza*”- pág. 98.

Mas certamente não é bela. Também aqui está a alteração da direção; um múltiplo, a saber, a, b, c, d, e, f, g, h, i; e a unidade da direção também está aí, a qual o entendimento introduz pensando e é representada pela linha kl. Essa linha não é bela embora seja sensivelmente perfeita. A seguinte linha, no entanto, é uma linha bela, ou poderia sê-lo se a minha pena fosse melhor.



Desenho Schiller – “*Kallias ou Sobre a Beleza*”- pág. 99.

Pois bem, toda diferença entre esta segunda linha e aquela é apenas a de que aquela altera ex abrupto sua direção e esta, porém, imperceptivelmente; a diferença dos seus efeitos sobre o sentimento

estético tem pois de estar fundada nessa única diferença perceptível de suas qualidades. Mas o que é uma direção repentinamente alterada senão uma direção violentamente alterada? A natureza não gosta de saltos. Se a vemos dar um salto, isso mostra que ela sofreu violência. Em contrapartida, só aparece voluntário aquele movimento em que não se pode indicar nenhum ponto determinado no qual ela tenha modificado sua direção. E esse é o caso da linha sinuosa, que se distingue daquela representada acima apenas pela sua liberdade. (SCHILLER, 2002:99)

A abordagem de Schiller ajuda a esclarecer o sentido de escolha abordado por Lucio Costa pois, ambas as linhas possuem o mesmo ponto de partida, mas o partido plástico adotado irá definir o caráter dessa linha, diz Schiller:

Poderia ainda acumular exemplos suficientes para mostrar que tudo o que chamamos de belo adquire predicado apenas pela liberdade em sua técnica.

[...] Porque a beleza não está assim presa a nenhuma matéria, e sim consiste apenas no tratamento; mas como tudo o que é representado pelos sentidos pode aparecer tecnicamente ou não, livremente ou não, segue-se disso que o âmbito do belo se estende para muito longe, pois a razão pode e tem de perguntar pela liberdade em tudo o que a sensibilidade e o entendimento representam imediatamente perante ela. Por isso o reino do gosto é um reino de liberdade – o belo mundo dos sentidos, o símbolo feliz de como o mundo moral deve ser, e todo belo ser natural além de mim, um feliz cidadão que clama para mim: Sê livre como eu. (SCHILLER, 2002:99)

[...] Pela beleza o homem sensível é conduzido à forma e ao pensamento; pela beleza o homem espiritual é reconduzido à matéria e recupera o mundo sensível. Disto segue, aparentemente, que, entre matéria e forma, entre passividade e ação, deva existir um estado intermediário, ao qual a beleza nos daria acesso. [...] contudo, esquecem (os filósofos) que a liberdade em que muito justamente colocam a essência da beleza não é ausência de leis, mas sua harmonia, não é arbítrio, mas máxima necessidade interior; estes esquecem que a determinação, que muito justamente exigem da beleza, não consiste na exclusão de certas realidades, mas na inclusão absoluta de todas, não é limitação, mas infinitude.” (SCHILLER, 1992:100-102)

Consiste assim a dimensão utópica viabilizada pela atividade artística: promove no outro a possibilidade de renovação e transformação. Para a compressão desse entendimento a tese foi estruturada em cinco capítulos:

No capítulo 1 – “*Poieses*: uma forma de pensar o desenho: do desenho na infância à infância do desenho” situa a relação entre projeto e a natureza humana a partir de três elementos fundamentais que dão suporte a ação humana – a consciência, a memória e a percepção –, especialmente no campo da arte. Dos significados possíveis de inferir na ação de “projetar”, diz respeito ao verbo “desenhar”, uma habilidade que faz parte da inteligência humana e surge no alvorecer da infância com os primeiros riscos infantis e, do ponto de vista da história, essa ação pode ser reconhecida desde as representações rupestres (desenhos

parietais). Esses desenhos se revelam como um caminho do homem, desde alvorecer de sua existência humana e na mais tenra idade para se situar na fenda da vida. Os desenhos podem ser reconhecidos além de um meio de comunicação, mas também como um caminho de seu próprio reconhecimento no mundo. Os desenhos, cada um ao seu modo, denunciam que tanto a criança como o homem parietal buscam estruturá-los dentro de princípios de composição. A imaginação, o projeto, a consciência e a vontade (intenção) são, pois atribuições próprias da natureza humana e viabilizam a praxis artística.

No capítulo 2 – Que Cadetrais tendes em pensamento? – inspirado do texto de Artigas “O desenho” é situada a hipótese fundamental da tese de que nas escolas de arquitetura e na própria atividade profissional, o *desenho* na arquitetura se distanciou do sentido de *desígnio*. A intenção é defender uma formação artística, e resgatar o papel fundamental do *desenho* para formação profissional. A formação do arquiteto e a do artista coincide e paralelo ao abandono do entendimento da noção do *desenho* como *desígnio* está, também, o não entendimento de como a dimensão histórica, do ponto de vista da arte e da estética, deixou de ser entendida como um caminho que viabiliza a construção dos novos e futuros desenhos.

No capítulo 3 – “Prolegômenos sobre o desenho como obra de arte: pressupostos epistemológicos” situa os procedimentos metodológicos que dão suporte epistemológico a tese. Esse percurso é ilustrado a partir da leitura dos desenhos de Lucio Costa para Brasília.

O capítulo 4 – “Uma poética sobre o espaço: entre o passado e o futuro” é dedicado a um corte linear na história do ponto de vista da dimensão estética com vista as leituras dos espaços constituídos: reconhecimento do *desenho* intrínseco a ele. A história, do ponto de vista da arte, mostra que não há envelhecimento para a fruição artística. No momento em que há uma educação estética intrínseca nesse olhar somos capazes de nos renovar sempre a cada experiência artística. Desde o desenho mais rudimentar até os mais elaborados desenhos barrocos ainda somos capazes de nos emocionar. A arte não envelhece.

O capítulo 5 – “A cidade moderna: um desenho inacabado” aborda o momento contemporâneo a partir de um olhar sob o desenho da cidade moderna, a

exemplo de Brasília e Chandigarh onde é situado o ideário moderno sob o ponto de vista da arquitetura, e embora sejam participes do mesmo ideário, seus *desenhos*, como ideários, revelam visões de mundo distintas. Como fundamento, cada projeto, ao seu modo, inaugura seu próprio conceito que como composição obedece a uma ordem exclusiva e única, por possuir uma condição constitutiva própria e independente de fatores externos. O desenho se apresenta como um caminho que consagra à obra uma *identidade* artística. A *identidade* é a qualidade que determina a essência da obra. Corrobora-se a hipótese de que a essência da praxis arquitetônica moderna é não renunciar à legitimidade formal imanente ao próprio *desenho*, negando sempre relacioná-lo a uma natureza externa, caso contrário haverá uma perversão do autêntico sentido de modernidade arquitetônica. Desse ponto de vista é apresentada a questão da chamada era pós-moderna.

A abordagem de Schiller que diz: "... a beleza não está assim presa a nenhuma matéria" levanta a seguinte questão: Quais significados estéticos são conferidos atualmente ao desenho cujos vínculos com a técnica digital não podem ser descartados? Aqui referindo-se à presença inexorável do computador como ferramenta para a criação do desenho. A tecnologia digital não determina o desenho; a arte incorpora-o. O ponto de vista é de que o novo desenho não é tributário da técnica, o novo desenho surgirá quando a necessidade de afirmação do homem enquanto homem se torne uma necessidade. Assim sendo "as novas técnicas podem contribuir para um "novo desenho".

A idéia de *identidade* norteia a análise frente às potencialidades das tecnologias digitais ou tecnologias numéricas, que tem o uso do computador por fundamento, aliada a revolução da tecnologia da informação, pois são elementos indissociáveis para entender as mudanças ocorridas a partir da segunda metade do século XX, cujas transformações fizeram eco nos campos da ciência, da tecnologia e da arte. Cabe identificar em que medida a tecnologia digital promove transformações efetivas na arquitetura, principalmente relacionada a condição artística que a atividade do arquiteto engendra, embora tenhamos a consciência de que respostas concretas possam ser, ainda, precoces, devido o curto espaço de tempo em que convivemos com essas transformações.

A problemática é apresentada a partir do episódio histórico que marcou o início do século XXI – a destruição das Torres Gêmeas e dos projetos apresentados no concurso para o projeto de revitalização da área. Identificamos como uma oportunidade de reflexão do ponto de vista artístico, cultural, social e político do futuro da arquitetura. Reconhecemos uma oportunidade de identificar como influentes arquitetos, consagrados por alguns como representantes da arquitetura contemporânea do século XXI, encaram o desafio de devolver à cidade de Nova York a *identidade* perdida e por outro lado, uma oportunidade, pelo confronto com diferentes projetos, que ajudam identificar como encaram a construção da própria *identidade contemporânea*, cujo um dos caminhos possíveis, como defende a tese aqui apresentada, se dá pela proposição de novos *desenhos*.

Capítulo 1

***Poieses: uma forma de pensar o desenho
do desenho na infância à infância do desenho***

A linguagem é tão antiga como a consciência - a linguagem é a consciência real, prática, que existe para os outros homens e, portanto, existe para mim mesmo; e a linguagem nasce, como a consciência, da carência, da necessidade de intercâmbio com outros homens.

MARX

Situar a relação entre a noção de projeto e a natureza humana - consciência, a memória, a percepção e imaginação - é fator de distinção entre o que é simplesmente técnico e o que é atividade humana criativa. Vem daí a noção de *poiesis*, que relaciona pensamento, matéria e tempo com o homem e o mundo.

Delinear um “estado da arte” sobre a natureza humana e sua relação com o desenho, mostrando como desde a mais tenra idade o desenho nos situa na fenda da vida, é o que pretendemos ao tratar de *poiesis*. Com isso, abre-se caminho para a idéia de projeto numa perspectiva histórica, enfocando-se o desenho parietal e uma visão dos desenhos infantis no engendramento das respectivas dimensões artísticas, e aborda-se a práxis humana e a criação como caminho de liberdade ou possibilidade de fazer escolhas, fundamentais ao entendimento da relação entre Arquitetura e liberdade.

1.1 Projeto e natureza humana



A imaginação possui a estranha propriedade de poder motivar as ações da alma; os movimentos do cérebro, causados pelos objetos exteriores, embora não contenham semelhança com elas, despertam na alma idéias; as idéias não vem dos movimentos, são inatas ao homem, mas é por ocasião dos movimentos que elas aparecem na consciência.

Jean Paul Sartre

Figura 6: **Desenho Oscar Niemeyer**
Fonte: In GOROVITZ, 2008

O *desenho* entendido como *projeto*, *projeto humano*, além da dimensão prática estabelece um compromisso com a dimensão artística, como algo que há de vir a ser, um porvir, um destino, um futuro (antecipação) e abertura (não-determinação). Nesse sentido, *desenho*, objeto da *imaginação* e origem da ação significa uma antecipação, com base numa experiência e projetado para o futuro. Corbisier explicita o sentido de *projeto* quando diz:

consciência

lat. *conscientia*, ae: senso íntimo', 'conhecimento, consciência. 1 Sentimento/conhecimento que permite vivenciar aspectos ou a totalidade de seu mundo interior; 2. Sentido ou percepção que o ser humano tem do que é moralmente certo ou não em atos individuais; 5. Convicção, compreensão; discernimento; 7. O ser humano, ser pensante/ espiritual; alma, espírito, mente, faculdade por meio da qual o ser humano se apercebe daquilo que se passa dentro dele ou em seu exterior; 9.1 No cartesianismo, a vida espiritual, passível de conhecer a si mesma de modo imediato e integral, estabelecendo evidência de sua própria existência e da realidade do mundo exterior.

memória

1. Faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos

apercepção

1. Ação pela qual a mente amplia, intensifica ou plenifica a consciência de seus próprios estados internos e representações.

percepção:

[Do lat. *perceptione*.] S. f. 1. Ato, efeito ou faculdade de perceber.

Perceber: Do lat. percipere, 'apoderar-se de', 'apreender pelos sentidos'. V. t. d.

1. Adquirir conhecimento de, por meio dos sentidos.
2. Formar idéia de; abranger com a inteligência; entender,
3. Conhecer, distinguir; notar.

A noção de **projeto**, implícita nas noções de **intenção** e de **finalidade**, corresponde a estrutura prospectiva ou antecipadora da conduta humana. As três dimensões do tempo, **passado**, **presente** e **futuro**, correspondem, na **consciência**, a **memória**, a **percepção** e a **preocupação**. Porque é livre, não determinado, o homem se acha compelido a projetar a sua vida, e vive-la antecipadamente na forma do projeto, antes de vivê-la efetivamente, como realização do projeto. Fruto na **imaginação criadora**, o projeto constitui a dimensão *poiética*, no sentido etimológico, da existência humana, pois a capacidade de projetar o futuro coincide com a capacidade de transcender o real, negando inicialmente, pela imaginação e em seguida, efetivamente pelo trabalho. (CORBISIER,1987:161,162)

Corbisier situa acertadamente três elementos fundamentais que dão suporte à ação humana – **consciência**, a **memória**, a **percepção**, abaixo definidos - especialmente no campo da arte e, conseqüentemente, ao *desenho*, que dá origem às primeiras sementes da obra de Arquitetura. A idéia de *memória* situa a importância da história como suporte de conhecimento, como observa Lucio Costa:

(...) A história da arte mostra que a Arquitetura sempre foi parte integrante fundamental no processo da criação artística como manifestação normal de vida. Ela engloba, portanto, a própria história da Arquitetura, constituindo-se, então, por assim dizer, no "álbum de família" da humanidade. É através dela, **através das coisas belas que nos ficaram do passado, que podemos refazer, de testemunho em testemunho, os itinerários percorridos nessa apaixonante caminhada**, não na busca do tempo perdido, mas ao encontro do tempo que ficou vivo para sempre porque entranhado na arte. (COSTA,1980:5-7. grifo nosso)

Ele distingue história como algo além da idéia de registro de fatos; *história* como possibilidade de algo presente (a obra de arte) que propicia abertura para a construção de um futuro e que se dá pela experiência e vivência diante de obras belas. Fazer história como iniciativa humana, no dizer de Corbisier (1987:161, 162), encontra lugar no fazer artístico: " [...] A concepção do homem como *projeto*, já formulada na filosofia de Fichte, e implícita na teoria da práxis, foi retomada pela moderna filosofia da existência que, salientando a importância da imaginação criadora, identifica o homem com a sua

liberdade.

A *imaginação criadora* gera novas realidades e engendra as sementes da transformação, revelando a essência do espírito e desvendando a dialética entre pensamento e sonho.

A faculdade que exerce essa liberdade é a da imaginação. O livre jogo da imaginação traça e projeta as potencialidades do ser total; libertando-o de sua escravidão à matéria dominante e coercitiva – e essas potencialidades revelam-se como ‘formas puras’. Como tal constituem uma ordem *sui generis*: existem ‘de acordo com as leis da beleza’. (MERCUSE *apud* NAVARRO, 2007:3)

Num sentido não restrito à atividade do arquiteto ou ao do artista em geral, a capacidade de elaborar projetos faz parte da natureza humana, e somente o homem é capaz de “projetar” seu próprio destino.

O comportamento livre implica uma escolha, na mesma medida em que um projeto depende da iniciativa do sujeito que, ao decidir-se por um caminho e não por outro, assume a responsabilidade por sua decisão. Responsável por seus atos, o homem se reconhece como agente livre não subjugado ao domínio da natureza ou da necessidade. (CORBISIER, 1987)

Um dos significados possíveis de se inferir à ação de “projetar” é o verbo “desenhar”, habilidade que integra a inteligência humana e surge no início da infância, com os primeiros riscos. Historicamente, essa ação pode ser reconhecida das representações rupestres (desenhos parietais) às realizações vernáculas.

1.2 Desenho na infância



Figura 7: **Desenho infantil**
Fonte: GOROVITZ, 2006

*Eu sempre quis desenhar, desenhar como se pudesse tirar retrato do que eu sinto por dentro.
Do que eu penso e não digo.
Do que eu sonho e não consigo.
Isso para que alguém pudesse ver e dizer:
"Que bonito!"
Ou "Que tristeza!"
Ou "A orelha não ficou grande demais?"
Não precisava nem gostar do meu desenho.
Na verdade eu queria que a pessoa que visse
meu desenho pudesse entender o que eu tenho cá dentro.
Sentir igualzinho tudo o que eu sinto,
só com algumas mudançazinhas por ter
misturado o que eu sinto com tudo
o que a pessoa estivesse sentindo.
E me explicar o que falta.
E completar o que falta.
Mas desenhar é difícil
Não é só querer. Nem é só sentir.
Eu achei que podia fazer pelo menos um pequeno desenho.
Um desenhinho, só para ver o que acontecia.*

Pedro Bandeira

Desde a mais tenra idade, as crianças começam a utilizar os desenhos como uma das primeiras formas de linguagem e expressão. Para a criança, o desenho revela a intenção e o anseio que ela possui de realizar um diálogo entre a realidade, que a circunda, e seu imaginário. É possível arriscar que essas representações se revelam como os primeiros indícios da construção da consciência, pois são expressões do objeto de desejo do universo infantil.

Ao desenhar, a criança quer que seu desenho seja apercebido, o que implica a necessidade de reconhecimento pelo outro como fator da consciência de si. Para psicólogos, pedagogos e educadores, a análise do desenho infantil torna-se reveladora da natureza emocional e psíquica da criança. "O desenho representa a manifestação de uma necessidade vital: agir sobre o mundo que o cerca; intercambiar e comunicar." (DERDYK, 2004:51)

Nesse ponto é que podemos estabelecer um primeiro paralelo do desenho infantil com a arte, pois para um artista adulto sua obra busca, também, a necessidade vital de agir sobre o mundo.

Nas crianças, a "expressão artística" equivale a um experimento direto; ocorre na área do sensível. O fazer não se coloca num plano diferente de qualquer outra

experiência de vida, apenas é feito com materiais que para nós são considerados artísticos. “A criança não se preocupa em alterar o meio ambiente intencionalmente. O adulto altera o mundo que o cerca consciente e intencionalmente, chegando a transformar as referências culturais.” (OSTROWER, 2003:55)

O reconhecimento

Pelo menos nos primeiros dois anos de vida, a criança não é capaz de fazer a distinção das coisas do mundo, pois confunde essa divisão, “promovendo uma fusão contínua entre o dentro e o fora, entre o psíquico e o físico, confirmando a ausência de um dualismo que instrumentalize o recorte de sua figura no mundo”. (DERDYK, 1990:104)

O processo de aquisição da representação da figura humana nos faz pensar na nossa própria constituição como ser no mundo. A representação da figura humana estabelece vínculos de identidades profundos com nós mesmos – estamos ali expressos. A necessidade de capturar a si mesma, definindo sua imagem e sua figura no mundo, se expressa na insistência natural que a criança tem em desenhar figuras humanas. São desejos de se situar na fresta da vida, de sentir o que é vivo o que tem movimento. (DERDYK, 1990:119)

O grafismo infantil permite descobrir como o desenho participa do processo de amadurecimento e de autoconsciência da criança, revelando-se um verdadeiro instrumento de transformação do universo infantil. Segundo Derdyk, por meio do desenho, particularmente da construção da figura humana, podemos observar como a criança toma consciência da existência do mundo interior e do exterior.

O desenho manifesta o desejo da representação, mas antes de tudo, ele representa medo, opressão, alegria e curiosidade; é afirmação e negação. “Ao desenhar, a criança passa por um intenso processo vivencial e existencial.” (DERDYK, 2004:51). Para Vygotsky (2003), a criança não desenha o que vê, mas o que sabe e o que sente. Ela se preocupa extremamente com a identificação de seus desenhos. A consciência reflexiva se constrói tendo como referência a vivência empírica, tanto na vida adulta como na infância.

O outro paralelo que podemos traçar entre a representação infantil e a obra de arte é que, ao analisarmos o processo de “amadurecimento” do grafismo da criança, no caso a figura humana, não é possível negar que há uma “intenção” em conferir

um caráter sistêmico, condição necessária ao processo de construção que, na obra de arte, se consubstancia na composição.

Nos primeiros desenhos, a criança geralmente faz linhas de forma circular, na intenção de representar a cabeça. Em seguida, começa a conectar, nessa forma, as linhas que constituem os braços, as pernas e os cabelos, ignorando por completo a existência dos troncos. “No início, o corpo era único, um bloco indivisível, um todo redondo feito uma mandala, um ovo, um casulo. Desse núcleo, nascem outros elementos gráficos que se alongam para fora: membros, galhos, raios, dedos, pés, as extremidades” (DERDYK, 1990: 119)

Há uma estrutura lógica na organização das partes com o todo, geralmente com a definição de um centro como fator determinante. Como se esse fosse uma “espinha”, um “eixo”, em torno dele todos os elementos gráficos se desenvolvem, se distribuem e se organizam. Muitas vezes, o eixo e o centro não estão explícitos, mas existem como elemento visual estruturador na construção da figura humana.

A forma circular, ou seja, “a cabeça” é determinante (figura 8) e, de certa maneira, as outras partes dos desenhos estão associadas a ela. Além disso, os desenhos mostram que existe uma “intenção” no fato de a “cabeça” estar posicionada no centro do papel, reforçando esse elemento como parte principal e estruturadora do desenho. Derdyk (1990:119) explica que, quando a criança busca “organizar” a construção dos desenhos, ela objetiva sua relação com o mundo; tem início “uma conversa entre o centro e as extremidades: aquilo que existe de mais interno, de mais íntimo e nuclear relaciona-se com aquilo de mais de fora, de mais desejoso de toque.” São “tentáculos, flores estendendo-se ao encontro de algo que justifique sua presença, seu lugar, seu território.”

Com o amadurecimento, a criança adquire consciência de suas ações no mundo, e o desenho da figura humana começa a ser representado com todas as partes do corpo: cabeça, tronco, braços e pernas. Numa etapa posterior, as figuras começam a fazer parte de uma cena, num determinado contexto; o desenho passa a estabelecer um elo de participação entre a criança e o mundo, evocando e despertando formas, imagens, significados, por meio de seus recursos gráficos.



Figura 8: **Desenhos de Carol**
 Fonte: Acervo da pesquisadora

A diferença entre a criança e um artista adulto é que esse tem um domínio maior sobre os recursos de conectividade – artifícios artísticos da composição. Mas a busca é sempre a mesma para ambos: a objetivação. O artista educou seu olhar, possui uma experiência e uma vivência que permitem considerar um universo mais amplo, o que lhe dá mais recursos para a criação de um artefato que permite o distanciamento necessário à objetivação do sujeito e à subjetivação do objeto. Já a criança, como afirma Lucio Costa (2007), em seu desenho existe “pureza de imaginação, o dom de criar, o lirismo próprio da infância.”

O desenho revela-se um importante caminho para percebermos o processo de transformação da natureza humana, pois é fonte de inspiração e motivação desde a pré-história. O homem é o ponto comum de todos os tempos, e o desenho que o representa traduz, como diz Derdyk, uma assinatura visível de cada sociedade.

1.3 A infância do desenho



Figura 9: **Arte paleolítica: Pech Merle**, França
 Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Caverna_de_Pech_Merle

O verdadeiro limite do desenho não implica de forma alguma o limite do papel, nem mesmo pressupondo margens. Na verdade o desenho é ilimitado, pois que nem mesmo o traço, esta convenção eminentemente desenhística, que não existe no fenômeno da visão, nem deve existir na pintura verdadeira ou na escultura, e colocamos entre o corpo e o ar, como diz Da Vinci, nem mesmo o traço o delimita. Desenha-se um perfil, por exemplo, e o traço pára em meio, ao chegar no colo, ou na raiz da cabeleira. Risca-se a expressão de uma mão, a que um braço não continua; ou o movimento que fez agora este cabrito. E o cabrito não se apóia num chão.

Mário de Andrade

Para Adorno (2003), uma prova de que a dominação da natureza não é “um acidente da arte” é o fato de as práticas mágicas dos povos primitivos trazerem, em si, indiferenciadamente, o elemento representativo da dominação da natureza. Nessa perspectiva, o efeito da imagem do animal entre aqueles povos, por exemplo, é explicado no fato de a imagem exercer, psicologicamente, o efeito que o próprio objeto. Tanto que o homem, em sua metamorfose psicológica, julga estar participando de uma ação mágica. Mas essa imagem também gera outro aspecto: o fato de ela se submeter ao poder do homem faz com que se desenvolva uma crença na dominação do animal representado. A imagem aparece como meio de exercer seu poder sobre o animal. (ADORNO, 2003)

Desde o alvorecer, o homem buscou o desenho como meio de produção cultural. O grafismo parietal pré-histórico significa muito mais que história e memória. Constitui-se nas primeiras formas de manifestação artística do homem; denota os primeiros indícios da construção de uma consciência propriamente humana, cujo ato de reproduzir um mundo de representação por meio de desenhos foi fundamental para o desenvolvimento do pensamento.

Supõe-se que ele fazia parte de rituais mágicos, por meio dos quais se procurava interferir na captura de animais; o homem pré-histórico pensava ter poder sobre o animal desde que possuísse sua imagem. Pelos desenhos, formulava idéias

e propósitos que permitiam o respectivo compartilhamento, talvez como alternativa na busca por um futuro melhor.

Pode-se considerar a hipótese de que, do ponto de vista da apreensão estética, alguns desenhos parietais pré-históricos revelam uma composição rigorosamente elaborada, cuja organização das partes entre si configura um conjunto coerente, ou seja, uma composição passível de decodificação e capaz, portanto, de fundamentar um juízo autônomo, um juízo de gosto .

Na “cena de caça” da Gruta de Lascaux (figura 10), é possível perceber que alguns desenhos revelam “racionalidade”, e essa cria um vínculo com a idéia de *projeto*, um desígnio e as disposições concretas que o consubstanciam.

Da racionalidade à sensibilidade: emoção estética

A presença de um eixo virtual (figura 10) estabelece uma relação de “simetria” entre o desenho da figura humana e a lança, tendo como centro o animal. Ao mesmo tempo em que a imagem do homem se relaciona com a do animal por esse eixo, o tratamento plástico dado a cada um deles é diferenciado.

A figura humana recebe tratamento esquemático (linhas num único segmento) comparado ao desenho do animal (linhas em direções variadas e manchas) e possui uma representação minuciosa. O corpo do animal é representado de lado; porém, sua cabeça está numa posição frontal. A lança que representa o objeto de domínio do homem evidencia os despojos do animal.

No desenho da figura humana está o órgão sexual representado numa condição erétil e sugere uma sensação de prazer, não no sentido de uma satisfação sexual em si, mas que engendra um significado erótico – do grego *erótikós* e significa que tem amor, paixão e desejo intenso. (HOUAISS, 2009)

Trata-se da idéia de erotismo como desejo do desejo, a condição de não esgotar o desejo pela satisfação de uma necessidade biológica (a libido), mas a consciência da necessidade do desejo. Já afirmava Hegel que a consciência da necessidade tem a ver com a liberdade, o que corrobora o aspecto libertário implícito na cena de caça e que a distingue esteticamente.

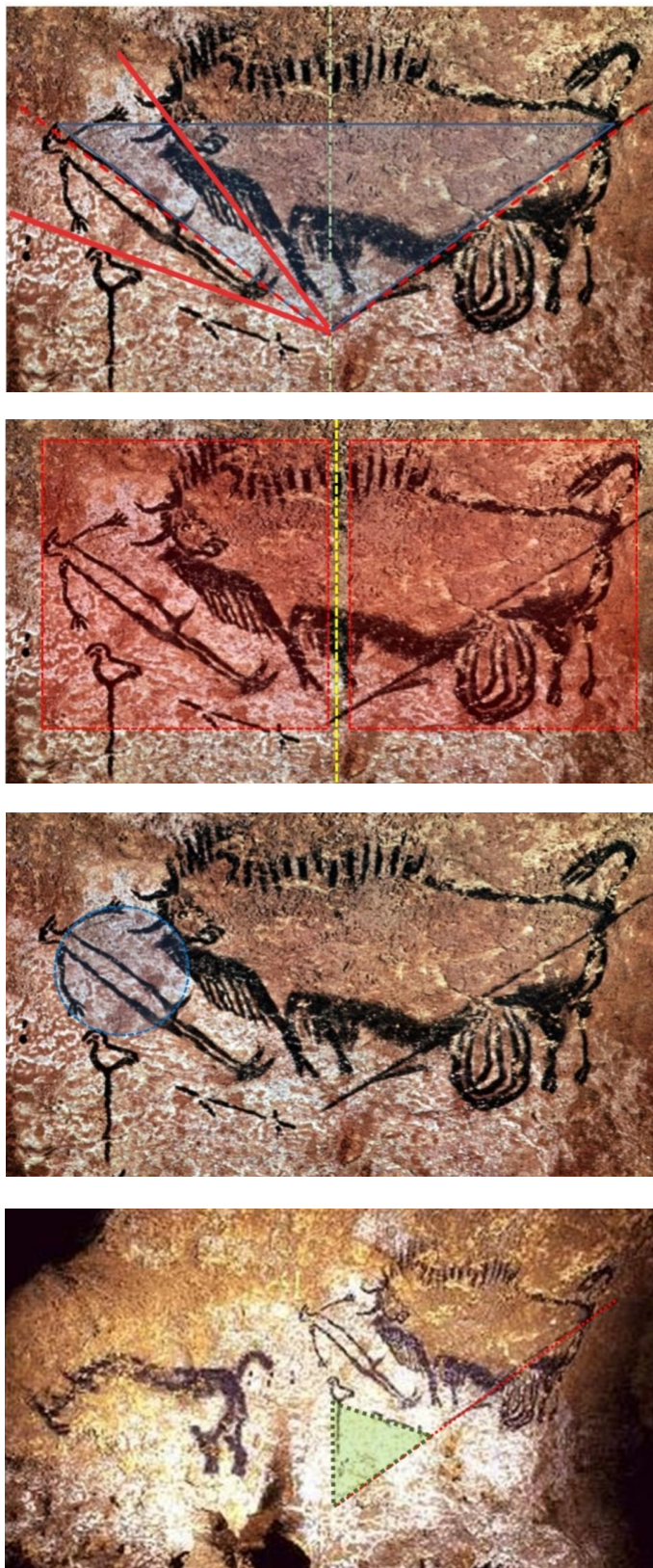


Figura 10: Arte paleolítica: Lascaux, França 15.000 a.C
Fonte: http://www.lascaux.culture.fr/#/en/03_01.xml

A cena representada tem um caráter de sacramento, isto é, a caça como *sacrifício* é manifestação de soberania e desejo de domínio sobre o imponderável. A imagem representa a crença dominação do animal representado; aparece, pois, como um meio de o homem exercer seu poder sobre o animal, segundo Gorovitz:

O desenho revela desejo do desejo, consciência do desejo consubstanciada graças à representação do desejo, ou seja, representação do objeto de desejo do homem pré-histórico em um estado conforme à este desejo. Desejo de erradicar o perigo e psicologicamente se apropriar de sua coragem. Os autores desses desenhos estimavam a presa em cuja força poderosa mensurava seu heroísmo – a deliberação (livre) de enfrentar o perigo. A imagem evocada (é uma aparição) é sempre a negação da coisa. Significativamente, o objeto de evocação é explicitamente a redução da coisa real à condição de coisa possuída. (GOROVITZ, 2006:2).

Quando atentamos para o fato histórico, sabemos que, naquela época, tanto o homem quanto o animal viviam quase sob a mesma condição, com a luta pela sobrevivência residindo na conquista sua caça.

Dessa forma, ao nos atermos à imagem, reconhecemos que o divisor de águas entre aquilo que é humano e o que é animal é a lança – instrumento que viabiliza o desejo sobre a caça e que irá transformar o animal em coisa. O desenho do animal é mais “elaborado”, ao tempo em que retira sua dignidade como semelhante e dá, ao homem, o poder da lança que penetra sua carne.

A cena de caça (*o sacrifício*) reúne o *profano*, aquilo que é submetido ao racional e ao labor (BATAILLE, *apud* DUROZOI, 2005) e dá acesso àquilo que chamamos de *sagrado*. O desenho revela a consciência do homem, de sua alteridade, de reconhecer-se diferente do animal, edificando a identidade humana.

O desejo do desejo: consciência do desejo

A representação elaborada do animal demonstra o domínio de uma técnica, significando dizer que o desenho esquemático da figura humana, cuja cabeça é transfigurada em forma de pássaro, foi motivado pela imaginação e determinado por uma escolha – *partido* – no modo de compor. Revela o propósito de estabelecer um confronto entre as partes.

A consciência do ser como humano é também reforçada pela representação do órgão sexual de forma erétil, demonstração de prazer traduzido como erotismo, desejo do desejo (não excesso de prazer, mas sim prazer do excesso), domínio e,

ao mesmo tempo, reverência ao objeto dominado. O sacrifício do animal refere-se à condição do homem pré-histórico, à necessidade de sobrevivência. O confronto se dá no modo de apropriação da natureza, na relação de respeito e também na necessidade de domínio dessa mesma natureza.

Vale trazer à luz o significado da palavra *consciência*, originária do latim *conscire*, que é conhecer, ter cognição de (*Con*: com, juntamente de – *Scire* – saber, ver); infere-se a idéia de “conscientização”, que denota, antes de qualquer coisa, a presença vivida do indivíduo em si mesmo e com relação ao outro e ao mundo.

A conscientização é a ação pela qual o sujeito realiza a descoberta de si, ou seja, transforma a *doxa*, o conhecimento intuitivo, pré-reflexivo e empírico em conhecimento epistêmico. A conscientização é inseparável da reflexão filosófica, distinta da descoberta científica do mundo dos objetos - conhecimento. (DUROZOI, 2005)

Conhecimento e consciência e se distinguem: o primeiro está ligado à idéia de algo verdadeiro (medida objetiva do real), e o segundo permite diferenciar a consciência prática (volitiva - técnica) e consciência lógica (científica) da consciência sensível – senciente (estética)

1.4 Infância da arte



Figura 11: **Arte paleolítica: Bisão**
Fonte: GOROVITZ, 2005

Aquilo por que haverá de sobreviver no tempo, quando funcionalmente já não for mais útil. Sobrevivência não apenas como exemplar didático de uma técnica construtiva ultrapassada, ou como testemunho de uma civilização perempta, mas num sentido mais profundo e permanente, – como criação plástica válida, porque capaz de comover
Costa 1995, 245.

Bataille (*apud* CAYGILL, 2004), a partir da interpretação dos desenhos da gruta de *Lascaux*, reconhece que as origens da arte constituem as origens do humano. Ele afirma que os desenhos de Lascaux têm lugar decisivo “na história da

arte e de modo mais geral na história da humanidade, pois a obra de arte estava intimamente relacionada à formação da humanidade”.

(Ele) sustenta essa afirmação acerca das origens estéticas do humano pelo recurso ao conceito de uma ruptura histórica entre o animal e o humano que ele descreve repetida e consistentemente como um ‘milagre’. O ‘momento milagroso da história’, o ‘momento decisivo’ não foi a Grécia Antiga, mas o Lascaux pré-histórico, pelo menos vinte mil anos antes da Grécia... O momento de Lascaux ou a invenção da arte também ‘é a aurora da espécie humana’ (Ibid., p. 11). Essa aurora, a transição para o humano, necessariamente retém traços de uma ‘estranha inumanidade’ – a origem do humano traz consigo a marca do inumano, ou, para Bataille, do animal, cuja marca nas paredes de Lascaux é um atestado e um ‘sinal sensível de nossa presença no universo’ (Ibid., p. 12). Para Bataille, a origem estética do humano reside na inscrição da imagem do animal, através da qual o humano delimita sua distância da animalidade inumana. (CAYGILL, 2004: 12)

É a infância do desenho, o surgimento da arte, praxis humana. O uso das mãos instrumentadas pelas ferramentas, pelas quais vislumbra a possibilidade de agir sobre o imponderável. (Observe-se, na cena de caça, a presença da lança) A arte é uma das formas e não hegemônica de ação de construção da identidade humana.

A idéia do social reside e é engendrada na e pela dimensão sagrada do sacrifício presente na representação da cena de caça. Conforme Gorovitz (2009), a representação do sagrado cumpre a vocação de conferir identidade ao grupo. Citando Goethe, ele complementa que a vocação do sagrado

“É o que une as almas”. Distingue-se da arte, cuja identidade visa ainda a dimensão coletiva, porém pela afirmação do indivíduo como ele mesmo, como ente em si – único, distinto dos demais e indivisível, ou seja, sem reprimir sua dimensão sensível. Hölderlin resume: “O sujeito quer sentir-se a si próprio, por isso se defronta com a beleza na arte”. Identidade e diferença se conjugam na obra de arte, e neste sentido Hölderlin retoma o fragmento de Heráclito: “A identidade na diferença é a essência da beleza”. (GOROVITZ, 2009, notas de aula)

Tal pressuposto revela uma “razão” demonstrada a partir dos artifícios de conectividade entre as partes. Objetiva uma determinação no modo de representar e, com isso, se estabelece como linguagem e forma de conhecimento sensível. A linguagem é facultada pela objetividade decorrente da mais rigorosa objetividade, passível de leitura por todos.

O imaginário é motivado por um propósito, por um desígnio, por uma *intenção*. Gorovitz destaca que o fator de transformação que engendra a condição humana é a ação de transformação monitorada pelo desejo, o desejo de uma condição melhor. A *intenção* é um ato da *vontade*, não somente do movimento direcionado a um

objetivo, mas a adoção de uma estratégia que permite atingi-lo, o que nos conduz a *projetos*. (GOROVITZ, s.d.)

Ao se revelar como conhecimento sensível à nossa imaginação e ao sentimento e não à razão de caráter lógico, a obra toma-se objeto estético por excelência, provocando o compartilhamento do sensível.

Práxis e criação artística

A *imaginação*, o *projeto*, a *consciência* e a *vontade* (intenção) são atribuições próprias da natureza humana. A imaginação do artista se distingue da do louco e da do amante, por se alicerçar na realidade concreta; por isso, trata-se sempre de transformar algo pré-existente.

O processo de produção humana apontado por Marx auxilia a compreensão da abordagem aqui tratada:

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colméia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que **ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade**. No fim do processo do trabalho aparece um resultado que já existia antes idealmente na **imaginação** do trabalhador. Ele não transforma apenas o material sobre o qual opera; ele imprime ao material o **projeto** que tinha **conscientemente** em mira, o qual constitui a lei determinante do seu modo de operar e ao qual tem de subordinar sua vontade. (MARX , 1980: 202)

O que distingue o fazer humano da “perfeição” formal da colméia produzida por uma abelha? Para Marx (s.d.), o homem, ao agir sobre a natureza externa, modificando-a, ao mesmo tempo modifica sua própria natureza. Tanto o animal como homem interferem na natureza, transformando-a para garantir sua necessidade. Isso, porém, na condição humana, constitui um processo dialético.

À produção humana infere-se, inicialmente, a necessidade de, num primeiro plano, imaginar em pensamento as “coisas” (imaginação) a serem realizadas e que irão se traduzir em projetos.

O animal, diz Marx (1978), “identifica-se com sua atividade vital. Não se distingue dela. É a própria atividade vital. O homem faz de sua própria atividade vital o objeto de sua vontade e da sua consciência. Tem uma atividade consciente”. A condição da consciência é que determina o gênero humano e o distingue do animal. Não há entre o animal e o objeto a idéia de “distanciamento”.

A idéia do “distanciamento” é engendrada pela obra de arte, na medida em que essa se qualifica por sua objetividade e pode se revelar graças à construção disciplinada na mais alta racionalidade. A objetivação da obra é promovida pelo caráter sistêmico da formulação plástica, como técnica de objetivação de um sentido geral. Por sua vez, sentido conota sentimento e direcionamento. Sendo assim reconhecível, o caráter sistêmico cria uma identidade – a obra é o que é –; como objeto em si, permite a consciência dessa em sua exterioridade objetiva, e a consciência da exterioridade elabora a consciência do sujeito – a consciência de si. (GOROVITZ, s.d.)

Liberdade e imaginação

Percebemos linhas que definem formas, manchas que definem volumes e que, por fim, definem uma imagem, que objetiva a ação humana. Reunimos cada uma das partes da composição e desenhamos, em nossa mente, uma “nova imagem”.

Essa “reconstrução” é viabilizada pela racionalidade que confere *identidade* à obra e se distancia do entendimento de que a cena de caça representada busca *imitar* apenas uma condição concreta da vida precária do homem pré-histórico. Lavaud descreve:

A essência da imagem se define pela liberdade do sujeito em relação ao dado perceptivo, a ação de distanciamento em relação a este último [...] Uma imagem semelhante ao modelo, uma imitação muito perfeita produz uma duplicata, não uma imagem. A identidade não respeita a distância necessária do original. É no afastamento, na lacuna, que a imagem encontra seu modo próprio de funcionamento. (LAVAUD 1999: 26).

Na relação entre os acontecimentos da vida e a arte e como resultado da obra em si, podemos situar o conceito de *mimesis*. Conforme Gebauer (2004), *mimesis* não é somente a reprodução do existente, mas também sua transformação:

Imitação e configuração parecem excluir-se de forma recíproca. Mas isso não é o caso nas ações miméticas. Quando uma figura humana é formada de uma argila, esta ação refere-se a um homem que dá ensejo ao ato figurativo. Mas nenhum homem vivo possui as formas plásticas de um modelo de argila. Somente quando houver uma imagem do homem de argila queimada, muda e sem movimento, a criação do escultor valerá como imitação de uma forma. O ato mimético produz a junção do modelo com o figurado. O fato de que o homem representado vale como padrão e a figura de argila como imitação, surge por meio de uma relação mimética criada entre os dois. O modelo só se torna padrão porque ele cede o retrato ao configurante. Na argila é criada uma forma que vai além do homem

representado, na medida em que dá ao homem uma forma definida e permanente. Esta também tem existência sem o padrão: mesmo se ninguém conhece o modelo, a figura de argila representa um homem. Ela enriquece com uma forma humana o repertório figurativo dos homens que se relacionam com ela. Ela atenua no observador, não de forma causal, mas simbólica. Nas ações miméticas abre-se caminho a um mundo que não existe apenas na forma material, mas também simbólica. (GEBAUER, 2004:23)

A relação entre juízo lógico, juízo prático e juízo de gosto pode estabelecer um compromisso com a verdade/realidade, do ponto de vista da dimensão lógica ou histórica, podendo as proposições ser falsas ou verdadeiras. Por meio delas, emitem-se juízos de valor sobre o bem e o mal, o certo ou o errado. Entretanto, do ponto de vista da estética, a linguagem artística não significa imitação do mundo exterior, mas afirma-se como a representação do que poderia ser, e é exatamente esse aspecto que garante autonomia à arte mimética.

Como a natureza, o artista também cria o novo e o outro com ajuda da mimese; ele é capaz de uma expansão da realidade. “Na apropriação mimética do existente, o imaginário do contemplador dá forma ao processo mimético de maneira que, ao imitável, crescem-se novas qualidades.” (GEBAUER, 2004:23)

A função da imaginação é pensar nas coisas do mundo de uma maneira diferente daquilo que é percebido. Na “apercepção” – forma distinta da percepção empírica –, as coisas, as pessoas e as situações vão sendo constantemente articuladas umas às outras e podem enriquecer o conhecimento. Esse conhecimento faz com que se percebam aspectos novos que vão “completando” o percebido com outros elementos.

O que se conserva, a coisa ou obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos. Os perceptos não são mais percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. (DELEUZE; GUATTARI, 2005:213)

A prerrogativa de construir imagens do mundo existe desde Platão, pensada como modalidade de conhecimento. A imaginação é um modo de pensar por imagens, não pela lógica (GOROVITZ, 2005)

Impulsionada pela imaginação, a relação mimética na obra de arte não se resume em representar servilmente ‘a coisa’, seu fundamento é o

distanciamento – a liberdade do sujeito imaginativo em relação ao dado original. A ação da imaginação sobre a natureza, esclarece Kant, engendra uma nova natureza: A imaginação (como capacidade de conhecimento produtivo) é um poderoso agente capaz de criar, por assim dizer, uma segunda natureza a partir da matéria suprida pela natureza atual. [...] Deste modo sentimos nossa liberdade frente a lei de associação (que depende do modo empírico da imaginação), resultando que a matéria pode certamente ser emprestada por nós a natureza, mas reelaborada, constituir algo diferente – que ultrapassa a natureza. (MARX, *apud* GOROVITZ. 2000)

O *desenho* na Arquitetura, fruto da *imaginação criadora* como composição plástica, resulta de uma *escolha*; é ação livre e não coagida e fornece todos os dados necessários e suficientes para embasar um juízo.

Ao propormos novos *desenhos* para a Arquitetura, estamos também fazendo a história, tal como Artigas situa de maneira ímpar: “De outro lado, fazer a história é, também, como se diz hoje, um dom de amor. **É fazer as relações entre os homens, a história como iniciativa humana.** (ARTIGAS, 1999: 70. grifo nosso).

Adorno, em sua Teoria Estética, entende mimese como ‘reflexo’ de um tipo especial de ‘afinidade’ entre o sujeito e as coisas do mundo a sua volta. Uma afinidade que não se funda na razão instrumental e que ultrapassa a antítese entre sujeito e objeto. Essa relação é mais do que a simples similaridade visual entre representação e aquilo que é representado.

O esforço para se criar uma relação dialética entre o momento racional e o momento mimético será sempre uma característica da arte, segundo Adorno. Dessa forma, uma obra de arte que interpreta e que reinterpreta o mundo se realiza na medida em que é provocada por um impulso ‘mimético’, o qual é regulado por atos racionais. Mas apesar daquele esforço, a obra de arte não é capaz de solucionar a contradição dialética entre aqueles dois momentos, naturalmente incompatíveis. O valor da atitude artística dependeria, então, do destaque dado a essa antítese, por meio da tensão, da dissonância e do paradoxo, elementos básicos da abordagem crítica de mundo que tem no centro um sujeito criado. (HEYNEM *apud* BARKI , 2003)

Adorno se reporta á idéia de símbolo coeso como unidade de linguagem, unidade essa que se perdeu ao longo da história, fazendo com que a linguagem sofresse uma mudança muito grande e dando lugar a dois modos distintos de significação: o da imagem, limitado ao campo das artes (semelhança), e o do signo, decisivo para as ciências, por proporcionar uma linguagem denotativa (diferença)

Na Arquitetura, também, as formas são construídas e os edifícios concebidos com base em processos de correspondência, similaridade e diferença. Os pontos de referência são extremamente variados em caráter: o programa de demandas, o contexto físico, a série tipológica, um idioma formal particular, uma conotação histórica. Todos esses elementos podem ser tratados 'mimeticamente' e assim podem ser traduzidos na concepção do projeto. Os processos mentais de correspondência, similaridade e diferença se dão não numa reflexão que copia, mas numa ação introspectiva do arquiteto na qual o seu pensamento, sem se separar do objeto pensado que é o seu projeto, volta-se sobre si mesmo, examinando a natureza da sua própria ação. Para o arquiteto, esta reflexão se dá como uma espécie de conversação consigo mesmo e tem em geral como suporte uma exteriorização gráfica. É uma reflexão que busca modelar uma demanda plausível em um contexto existente para simular e prever, com representações concretas, os efeitos das intervenções possíveis e prováveis. (BARKI, 2003:40)

Capítulo 2

Que catedrais tendes em pensamento?

A consciência humana, com seu lado sensível e seu lado racional, não tem sido convenientemente interpretada como um inteiro, mas como a soma de duas metades.
Aos artistas, principalmente, compete conhecer esta dicotomia para ultrapassá-la.
Com certeza, a semântica da palavra desenho tende a enriquecer nessa direção.
Sentimos já as primeiras mudanças.
O desenho não é a única linguagem para o artista.
E as linguagens são formas de comunicação ligadas estreitamente ao que exprimem.
Da Vinci dizia: "Os olhos são a janela da alma".
Nossa linguagem é essencialmente visual, de comunicação visual.
A arte não é um símbolo, como supõem os filósofos da frustração.
Os símbolos são frases, ou se quiserem, são versos que compõem o poema.
Para os arquitetos da atualidade, é importante que se expressem com símbolos novos.
Os novos símbolos são irmãos das novas técnicas, e filhos dos velhos símbolos.
Como se viu, ninguém desenha pelo desenho.
Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto. Parodiando Bluteau, agrada-me interpelá-los, particularmente aos mais jovens, os que ingressam hoje em nossa Escola: que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprendereis a construí-las duas vezes: aprendereis da nova técnica e ajudareis na criação de novos símbolos.
Uma síntese que só ela é criação.
A "obra do homem com sua longa vida histórica é uma obra de arte"
Sobre qualidade.
Sobre quantidade.
Que diga o poeta dos maiores de nossa língua, Fernando Pessoa:
Quanto faças, supremamente faze.
Mais vale, se a memória é quanto temos,
Lembrar muito que pouco.
E se o muito no pouco te é possível,
Mais ampla liberdade de lembrança
Te tornará teu dono.
 (Artigas, 1999)

2.1 Arquitetura



De fato, apenas o desenho conta. É preciso agarrar-se única e exclusivamente ao desenho. Se dominamos um pouco o desenho, todo o resto seria possível.

Alberto Giacometti

Figura 12: **Desenho Leonardo Da Vinci**, 1494
Fonte: <http://www.esnips.com>

Sendo o *desenho* o elemento que dá origem às primeiras sementes da obra de Arquitetura – *praxis humana* –, ele deve objetivar, como criação artística, a união das dimensões subjetivas e objetivas, individuais e coletivas, bem como conjugar a idéia de criação humana em sua *totalidade*. Além de cumprir os objetivos de natureza prática à qual se destina, há que ter um significado na forma do *desenho*, que é o projeto. Nos termos proposto por Gorovitz (1994: 26), a categoria da *totalidade* é entendida como um “conjunto das necessidades, prerrogativas e possibilidades humanas consideradas ou exercidas de forma integrada; quando o lado sensível e o lado racional da consciência se desenvolvem não fragmentados, ou seja, em condições de plenitude ou de adversidade.”

Compreende-se o sentido da *totalidade humana* nos termos idealizados inicialmente pela filosofia clássica alemã, em Kant, Hegel e Marx, e que marcam a transição do pensamento metafísico para a concepção dialética. Subentende-se a *totalidade* como a indissociabilidade das esferas do subjetivo e do objetivo. Sujeito e objeto são, na concepção dialética, antitéticos e complementares, interagindo num processo do qual a obra de arte emerge como uma das sínteses possíveis. Síntese que ao privilegiar, seja o universo sensorial, o racional ou o cognitivo, denuncia o equilíbrio, a tensão ou o conflito dessas capacitações do ser. (GOROVITZ: 2000)

Lucio Costa (1980: 5) traduz a seu modo o conceito de *totalidade*, dizendo que “o que caracteriza a obra de arte é precisamente esta eterna presença, na coisa, daquela carga de amor e de saber que, um dia, a configurou”. Quando define Arquitetura, objetiva a mesma direção:

Arquitetura é antes de mais nada construção, mas, construção concebida com o propósito primordial de ordenar e organizar o espaço para determinada finalidade e visando a determinada intenção. E nesse processo fundamental de ordenar e expressar-se ela se revela igualmente arte plástica, porquanto nos inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto desde a germinação do projeto até a conclusão efetiva da obra, há sempre, para cada caso específico, certa margem final de opção entre os limites - máximo e mínimo - determinados pelo cálculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados pela função ou impostos pelo programa, - cabendo então ao sentimento individual do arquiteto, no que ele tem de artista, portanto, escolher na escala dos valores contidos entre dois valores extremos, a forma plástica apropriada a cada pormenor em função da unidade última da obra idealizada. A intenção plástica que semelhante escolha subentende é precisamente o que distingue a Arquitetura da simples construção. (COSTA, 1995:246)

Um *desenho* de Arquitetura, como expressão do conhecimento sensível, como de obra de arte, implica reconhecer que, além de cumprir os objetivos de natureza prática para os quais se volta, sua forma significa, e o significado dessa forma deve conter o sentido de *totalidade humana*.

Gorovitz afirma que, do ponto de vista do "conhecimento sensível", as categorias conceituais tratadas pela estética permitem fundamentar o caráter disciplinar, viabilizando a possibilidade da transmissão do conhecimento, do diálogo peripatético em torno da experiência estética. A partir das “Cartas sobre a Educação estética do Homem”, Schiller formula esse caminho:

Para o leitor não totalmente familiarizado com o significado preciso deste termo Estética, tão abusado pela ignorância, o que se segue poderá servir como explicação. Todas as coisas capazes de manifestação fenomênica podem ser consideradas sob quatro aspectos diferentes. Uma coisa pode se relacionar com os nossos sentidos (com o nosso ser e bem-estar): este é o seu caráter físico. Ou pode se relacionar com o nosso intelecto e nos proporcionar o conhecimento: este é o seu caráter lógico. Ou pode se relacionar com nossa vontade, e ser considerado como um objeto de escolha por um ser racional, este é o seu caráter moral. Ou finalmente, pode se relacionar com a totalidade das nossas diferentes funções sem ser um objeto definido por nenhuma delas singularmente: e este é o seu caráter estético. (SCHILLER, *apud* GOROVITZ, 2000:5)

As Diretrizes Curriculares não elucidam esse tipo de conhecimento, pois têm por objetivo estabelecer critérios gerais para que cada curso construa seu próprio projeto pedagógico. Esse projeto, que também é político, tem como finalidade estabelecer uma identidade educativa e formativa e distintiva para uma determina

instituição ou um curso. Ele serve de elemento articulador das ações pedagógicas de um curso, aspectos que não só a proposta deste trabalho, como a torna oportuna, tendo em vista os resultados observados em nossa prática na FAU, quanto à visão do projeto arquitetônico desarticulada de seu desígnio ou da estética.

Assim, podemos dizer que a abertura proporcionada pelas Diretrizes do MEC compromete as estruturas curriculares vigentes, pois não delineia um trajeto sustentado nos princípios artísticos e na educação estética, os quais são necessários à formação dos arquitetos, conforme o tratado de Alberti.

A definição de Lucio Costa para a Arquitetura situa a *praxis* do arquiteto como um fazer artístico, ao tempo em que reconhece as dimensões sociais, econômicas, culturais, funcionais que a Arquitetura visa acolher.

2.2 Desígnio

*Clive Bell define arte como significant form.
O rabisco não é nada, o risco – o traço – é tudo. O risco tem carga, é desenho com determinada intenção – é o “design”. É por isto que os antigos empregavam a palavra risco no sentido de “projeto”: o “risco para a capela de São Francisco”, por exemplo.
Trêmulo ou firme, esta carga é o que importa.
Portinari costumava dar como exemplo a assinatura, feita com esforço, pelo analfabeto (risco), com o simples fingimento de uma assinatura (rabisco).
O arquiteto (pretendendo ser modesto) não deve jamais empregar a expressão “rabisco” e sim risco.
Risco é desenho não só quando quer compreender ou significar, mas “fazer”, construir.
Costa 2007*

Artigas, numa aula inaugural intitulada “O desenho”, dedicada aos alunos ingressantes em 1967 no curso de Arquitetura da FAU da Universidade de São Paulo (USP), aborda a estética, enfocando a prática, a técnica e a arte na Arquitetura. Com base na origem da palavra “desenho”, demonstra aos futuros arquitetos o compromisso com seu ofício. Expõe as noções da busca artística dentro da Arquitetura e afirma que “o conflito entre a arte e a técnica prevalece ainda hoje.

desígnio

s. m. 1. Intenção, projeto, plano, propósito.

desígnios

s. m. pl. 2. Combinações para obter um resultado. 3. Determinação.

designar

lat. *designo, as, ávi, átum, are* 1. Marcar, desenhar, indicar

desenho:

[Dev. de desenhar.] S.m.

1. Representação de formas sobre uma superfície, por meio de linhas, pontos e manchas, com objetivo lúdico, artístico, científico, ou técnico. 2. A arte e a técnica de representar, com lápis, pincel, pena, etc., um tema real ou imaginário, expressando a forma.

3. Toda obra de arte executada segundo as condições acima descritas.

4. A disciplina relativa à arte e à técnica do desenho (1 e 2).

5. Versão preparatória de um desenho artístico ou de um quadro; esboço, estudo. 6. Traçado, risco, projeto, plano. 7. Forma, feitio, configuração.

8. Fig. Delineamento, esboço;

elaboração. 9. Fig. **Intento,**

propósito, desígnio.

(DICIONÁRIO AURÉLIO)

intenção

(latim *intentio*, -onis, ação de estender, tensão, compressão, esforço) s. f. 1. Resultado da primeira evolução da vontade depois dela ter admitido a idéia.

2. Desígnio, propósito.

representação

[Do lat. *representatio*.] S. f. 3. Coisa que se representa. 4. Reprodução daquilo que se pensa.

9. Filos. Conteúdo concreto apreendido pelos sentidos, pela imaginação, pela memória ou pelo pensamento.

Ele desaparecerá na medida em que a arte for reconhecida como linguagem dos desígnios do homem”. (ARTIGAS, 1999:71)

Nesse sentido, contextualizamos o sentido de *desenho* nesta pesquisa. Embora o discurso de Artigas situe a relação entre a arte e a Revolução Industrial, suas observações não perdem força frente à revolução tecnológica que vivemos hoje.

O fim do século XX e o início do século XXI foram marcados por um novo paradigma tecnológico, que se estrutura na evolução da tecnologia digital. O impacto dessa evolução na sociedade atual pode ser comparado ao causado pela Revolução Industrial no século XIX.

Um dos aspectos que Artigas aborda diz respeito à discussão em torno da substituição do homem pela máquina nas atividades de trabalho e, conseqüentemente, no processo de criação artística. Entretanto, a história mostra que isso não ocorreu, pois a garantia do fazer artístico está na capacidade criativa do homem, cujo entendimento reside no significado da *arte*.

No sentido geral, entende-se por *arte* um conjunto de regras capazes de dirigir uma atividade humana qualquer. Entretanto, Artigas atribui a seu significado visão kantiana, quando afirma que arte é *contemplação*. A criação é humana, porque é “criação do indivíduo que a realiza.” O artista não maneja a quantidade e sim, a qualidade. E a máquina, segundo Artigas (1999:73), “é uma força de reproduzir coisas idênticas para os fins mais imediatos e primários. O homem, nestas condições, torna-se náufrago num mar de objetos desprovidos de qualquer outro valor que o utilitário. A arte não é útil, é contemplação [...]”.

As técnicas que interessam a estética são aquelas que utilizam as artes. Se os procedimentos intuitivos e espontâneos, que não relevam a técnica, têm lugar na arte, eles não são os únicos e os conhecimentos técnicos tem lugar não menos grande. Elas dão ao artista os meios de agir, e um domínio que evita a incerteza ou os fracassos práticos; elas permitem, portanto trazer o essencial do trabalho e da pesquisa sobre o aspecto propriamente da arte. Por outro lado, como os meios empregados contribuem ao efeito da obra idealizada, não levar em consideração os procedimentos técnicos riscam de empobrecer ou falsear o julgamento sobre a obra de arte. (GOROVITZ-sobre técnica - notas de aula)

Kant distingue a *arte mecânica* da *arte estética*: a primeira é aquela que cumpre somente as operações necessárias para realizá-lo; a Segunda é a que tem por fim imediato o sentimento do prazer e pode ser *aprazível* ou *bela*. É *aprazível* quando sua finalidade é fazer com que o prazer acompanhe as representações como simples sensações; é *bela* quando seu fim é conjugar o prazer às representações como formas de conhecimento. Em outros termos, a *bela arte* é uma espécie de representação cujo fim está em si mesma e, portanto, proporciona prazer desinteressado; as artes aprazíveis visam somente a fruição. (ABBAGNANO, 2000)

Mas como situar a Arquitetura nesses termos?

Há, na Arquitetura, condições inerentes que a situam além da *bela arte*: por um lado, por sua função de abrigo e organizadora do espaço (ordem de natureza prática); por outro, por seu caráter construtivo (ordem de natureza técnica).

O que Artigas nos diz é que não pode haver um divórcio entre Arquitetura como técnica, que engendra um modo de construir, como função que se presta a uma atividade, e Arquitetura como linguagem do fazer artístico. Para ele,

Não esperem de mim tomar partido contra a máquina ou contra a técnica. Muito ao contrário, julgo que, diante delas, os arquitetos e os artistas em geral viram ampliar-se o seu repertório formal, assim como se ampliaram seus meios de realização. Alinho-me entre os que estão convictos de que a máquina permite à arte uma função renovada na sociedade. É esta, aliás, a tese que pretendo experimentar aqui, aproveitando a oportunidade para tecer considerações em torno do desenho, linguagem da Arquitetura e da técnica. O "desenho" como palavra, segundo veremos, traz consigo um conteúdo semântico extraordinário. Este conteúdo equipara-se a um espelho, donde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica no correr da história. É o método da lingüística; do "neo-humanismo filológico e plástico, que simplesmente se inicia, mas que pode vir a ser uma das formas novas de reflexão moderna sobre as atividades superiores da sociedade. O conteúdo semântico da palavra desenho desvenda o que ela contém de trabalho humano acrisolado durante o nosso longo fazer histórico. (ARTIGAS, 1999:48)

Conforme Artigas, o *desenho*, como instrumento de criação humana, reúne em si, como ideário, a possibilidade de união entre arte e técnica. Ajuda-nos a

imaginação:

1. Faculdade que tem o espírito de representar imagens; fantasia.
2. Faculdade de evocar imagens de objetos que já foram percebidos; imaginação reprodutora.
3. Faculdade de formar imagens de objetos que não foram percebidos, ou de realizar novas combinações de imagens.
4. Faculdade de criar mediante a combinação de idéias.
5. A coisa imaginada.
6. Criação, invenção.
9. Liter. Arte. Invenção ou criação construtiva, organizada (por oposição a fantasia, invenção arbitrária)..

esperança

s. f.

1. Disposição do espírito que induz a esperar que uma coisa. Se há-de realizar ou suceder.
2. Expectativa.
3. Coisa que se espera.
4. Confiança.

compreender como a palavra *desenho* assume conteúdos semânticos diferentes, porém entrelaçados: *desenho* como **representação** e como **intenção**:

Em nossa língua, a palavra aparece no fim do século XVI. Dom João III, em carta régia dirigida aos patriotas brasileiros que lutavam contra a invasão holandesa no Recife, assim se exprime, segundo Varnhagen: "Para que haja forças bastantes no mar, com que impedir os desenhos do inimigo, tenho resoluto etc.". Portanto, desenho designa: intenção; planos inimigos. (ARTIGAS, 1999:48)

Um século mais tarde, o Padre Bluteau registrou em seu vocabulário português e de latino: "Dezenhar: ou *dezenha* no pensamento. Formar *huma ideia*, idear. Formam in animo *designare*. Quais as igrejas que *dezenhava* no pensamento (Vida de São Xavier de Lucena)". Registra também o significado técnico. "Desenhar no papel". Formam *in*

animo designatam lineis describere-delineare. "Que desenhasse a fortificação". (ARTIGAS, 1999:73)

A intenção se consubstancia numa ação, que objetiva a intenção. A citação de Bluteau lembrada por Artigas - *Quais as igrejas que desenhava no pensamento?* assume o sentido de *desenho* como um *ideário*, uma *intenção*. Para o homem, a ação de desenhar pode significar um caminho de realização, ou seja, de tornar real e presente uma *idéia*. O desenho traduz um pensamento, um propósito, um *desígnio*. É uma ação e uma atitude cujo objetivo é realizar algo particular. Portanto, transformar a partir de uma realidade fenomênica traduzida pela imaginação do homem.

A pergunta de Bluteau lembrada por Artigas me motivou e, acima de tudo, me estimulou a trilhar os caminhos percorridos na tese. Como ideário do mundo moderno, ele explica:

No Renascimento o *desenho* ganha cidadania. E se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é *desígnio*, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real. O *disegno* do Renascimento, donde se originou a palavra para todas as

outras línguas ligadas ao latim, como era de esperar, tem os dois conteúdos entrelaçados. Um significado e uma semântica, dinâmicos, que agitam a palavra pelo conflito que ela carrega consigo ao ser a expressão de uma linguagem para a técnica e de uma linguagem para a arte. (ARTIGAS, (1999: 73)

Com base nas colocações de Artigas, consideramos que, apesar de todas as possibilidades da era digital, não devemos perder de vista os significados essenciais do *desenho* e a sua relação com a dimensão estética.

Buscamos relacionar o *desenho* à Arquitetura, ou seja, a seus atributos plásticos e às possibilidades técnicas de sua representação; conseqüentemente, aos rebatimentos da obra arquitetônica, para se ter a consciência de que o *desenho*, como concepção de uma idéia, faz parte de um processo no qual tudo se transforma. Esse é o sentido da arte: entender que é possível pensar pelo *desenho*, como instrumento da criatividade e, não, como ferramenta do projeto.

2.3 Hipótese

A hipótese fundamental deste trabalho é que, nas escolas de Arquitetura e na própria atividade profissional, o *desenho* perdeu o sentido de *desígnio*. Com isso, ele assumiu um caráter dedicado a representar o objeto arquitetônico a ser construído, o mais próximo possível da realidade, em detrimento da chamada “proposta de espírito” apontada por Artigas.

A intenção é defender uma formação artística, e resgatar seu fundamental papel para formação profissional. A formação do arquiteto e a do artista coincide. A técnica será tributária do intento artístico.

Além dessas prerrogativas, também é necessário questionar sobre o não entendimento, ou talvez, sobre a falta de compreensão do sentido de *desígnio*, sobre a ausência de *perspectiva*, a perda da *esperança* e a impossibilidade atual de encarar a *história* como processo de transformação no qual se pode intervir. Com base nos argumentos que motivaram Artigas (1999:73) a dizer que “A Arquitetura moderna originou-se das esperanças de transformação social do mundo frente à Revolução Russa”, a arte pode ser entendida, também como propõe Artigas, como “[...] uma das formas concretas e necessárias da ação do homem na criação de uma natureza propriamente humana”.

Na criação arquitetônica, o *desenho* invade o campo da *imaginação*, especificamente da *imaginação criadora*, que traz as bases da transformação e que se refere à necessidade humana de *criar* um “mundo” ao qual todos possam ter acesso. A *imaginação* passa do sonho à realidade, traduzida pela criação artística. A Arquitetura é uma modalidade de manifestação artística, e o desenho é capaz não apenas de assinalar, mas de consubstanciá-la como arte.

Mas é necessário situar em que condição o desenho representa *desenho – desígnio* - criação artística. Recorremos, inicialmente, a Lúcio Costa:

Para a inteligência quando concebe e deseja construir – o desenho como meio de fazer, ou desenho técnico. Para a curiosidade quando observa e deseja registrar – o desenho como documento, ou desenho de observação. Para o sentimento quando se toca; para a imaginação quando se solta; para a inteligência quando “bola” a coisa ou está diante dela e deseja penetrar-lhe o âmago e significar – o desenho como meio de expressão plástica, ou **desenho de criação**. (COSTA, 2007:131).

O “espírito²” contido nessa última frase, *desenho de criação*, corresponde ao sentido de *desenho* abordado nesta tese.

Cada projeto, a seu modo, inaugura um conceito próprio que, como composição, obedece a uma ordem exclusiva e única, por possuir uma condição constitutiva própria e independente de fatores externos. O desenho se apresenta como um caminho que consagra à obra uma *identidade* artística. A *identidade* é a qualidade que determina a essência da obra.

Parodiado Bluteau “sobre que catedrais tendes em mente” acerca do que foi dito por Artigas e Lucio Costa nos debruçamos a seguir, como exemplo, sobre os desenhos de Le Corbusier e de Oscar Niemeyer. O confronto entre as “escolhas” ou partido arquitetônico consubstancia as intenções artísticas de cada um dos arquitetos e cada desenho antecipa e testemunha a diferença de ideários.

² A etimologia estrita do termo indica o produto de uma destilação: o espírito é o sopro (*spiritus*) Na filosofia helegiana, o Espírito – que é a verdade na Natureza – é a princípio subjetivo (na consciência e nos fatos psíquico individuais); torna-se depois objetivo (na moral e no direito) e finalmente absoluto por intermédio da arte. (DUROZOI, 2005: 163)

Niemeyer



Figura 13: **Desenho Catedral de Brasília. Oscar Niemeyer, 1950 – 1970**
Fonte: QUEIROZ, 2008.

No desenho da Catedral de Brasília acima, a simetria é determinante. A representação é em corte, valorizando a forma estrutural (caráter tectônico) coerente com o discurso de Niemeyer, no qual afirma: “o momento de criação da Arquitetura se dá na medida em que a estrutura se define”.

Nesse desenho, verifica-se a presença da linha do horizonte, num desenho planar e na ausência da perspectiva. As “paredes” não tocam o solo e representam a própria estrutura. Apesar da ausência da representação do entorno, possui elementos da natureza – nuvem, cuja representação do lado esquerdo está dentro e fora da catedral – como caráter alegórico; reforça a presença da luz e o uso da escala humana. O crucifixo está numa proporção de quase 1/3 do desenho e faz parte da simetria do edifício. A obra tem uma base, porém esta não está fixada ou apoiada em nada. A simetria sugere homologia entre as partes, reforçada pela representação em corte (proximidade), e ainda revela o espaço interno. A linha do horizonte paralela à linha do piso promove a incorporação do infinito em continuidade com o espaço interno, ou seja, elimina a diferença de valores entre os espaços externos e internos. Há continuidade entre o natural e o artificial pela presença da linha do horizonte que estabelece, ainda, uma relação entre espaço abstrato (linha do horizonte) e a concretude da forma arquitetônica. No caso de Niemeyer, o horizonte é considerado uma manifestação fenomênica, diferente de Le Corbusier, para quem a presença do horizonte é uma essência, aquilo que sintetiza a noção de natureza.

Le Corbusier

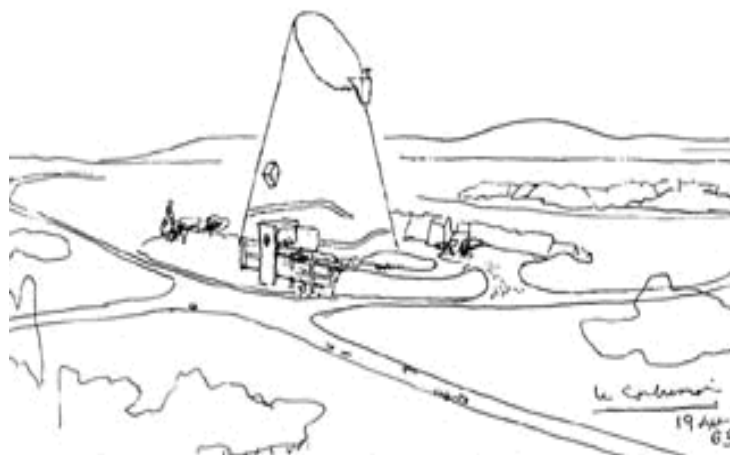


Figura 14: **Desenho original de Le Corbusier - primeiros estudos da Igreja**
19 setembro de 1963 Fonte: <http://lecorbusier.ville-firminy.fr/>

No desenho de Le Corbusier (figura 14), não há simetria, mas a perspectiva se faz presente. O volume é determinante, cônico e não revela a relação do espaço interno com o externo. Não é possível perceber onde se encontram a estrutura ou os fechamentos. Não há valorização do caráter tectônico, e algumas aberturas são definidas com pequenos “rasgos” nas paredes.

O volume principal da igreja está centralizado na composição e na estrutura a paisagem. O crucifixo está vinculado ao volume principal, porém deslocado com dimensão muito inferior a esse volume. O volume prismático estabelece um caráter simbólico - considerado aquilo que falta ao homem para compreender a totalidade - e até alegórico - que tradicionalmente legitima criações míticas, principalmente as representativas do sagrado.

A representação do objeto arquitetônico inserido na paisagem infere um modo de apropriação que depende do deslocamento: o *profano*, uma espécie de peregrinação que o situa no mundo dos homens. Não fica claro o espaço interno, e dois aspectos distintos reforçam esse aspecto: volumetria, que estabelece uma diferença de valores dos espaços internos dos externos, e estrutura. Pequenos rasgos de luz iluminam o espaço interno. A “representação” do entorno natural é determinante, pois reforça que há dois momentos: uma paisagem externa ao edifício e o outro, o “*sagrado*”, o espaço dos deuses.

A relação sagrado profano é interdependente, e a forma mais clara de mostrar a distinção é mediante os conceitos do belo e do sublime: relação de distanciamento ou proximidade entre razão e sensibilidade.

Assumindo que nossas mentes e corações podem ser transformados pela educação estética do homem, Schiller defende que “o caminho para a cabeça está no coração”. Schiller vê na arte o poder de trazer ao homem impressões que elevam sua condição moral pelo contato imediato com o sublime. No trabalho sutil da beleza a qual nos expomos pela verdadeira arte, a conciliação dos impulsos opostos no homem, se dá de maneira natural pela própria ação das impressões nas esferas da razão e da sensibilidade. A precária moral formulada em regras de nossa vida social e política é transformada em princípios justos, pela *démarche* do jogo entre razão e sensibilidade, sob a conciliação da beleza estética exposta pela verdadeira arte. (SCHILLER *apud* in A Educação em Schiller: Por um Mundo Melhor, 2009)

Niemeyer subverte o significado da *estrutura*, conferindo *leveza* àquilo que, por princípio, suporta o peso. A beleza nasce nesse “jogo”; forma plástica e técnica estrutural constiuem uma unidade, a própria Arquitetura:

A forma plástica evoluiu na Arquitetura em função das novas técnicas e dos novos materiais que lhe dão aspectos diferentes e inovadores. [...] as formas livres e inesperadas que o concreto permite e os temas modernos solicitam.” [...] Para alguns, é a função que conta; para outros, inclui a beleza, a fantasia, a surpresa Arquitetural que constitui, para mim, a própria Arquitetura. E essa preocupação de criar a beleza é, sem dúvida, uma das características mais evidentes do ser humano, em êxtase diante desse universo fascinante em que vive. E isso encontramos nas épocas mais remotas, com o nosso ancestral longínquo a pintar as paredes de sua caverna, antes mesmo de construir o seu pequeno abrigo. E o mesmo se repete pelos tempos afora, a partir das pirâmides do Egito. Arquitetura escultura. Forma solta e dominadora sob os espaços infinitos. (NIEMEYER, 2005:16-18)

Para Niemeyer (2005), a “Arquitetura se baseia em razões permanentes, em leis eternas de **equilíbrio**, **proporção** e **harmonia**”. Da mesma forma, na valorização entre o espaço interno – a morada dos deuses (o *sagrado*) e o espaço externo – a morada dos homens (o *profano*). Seu desenho promove o espírito de *leveza*, estabelecendo uma proximidade com o “sagrado” da natureza. Separa o homem da terra e une ao mesmo tempo ao “céu”.

A seu modo, Corbusier também subverte o aspecto estrutural, destacando o volume como objeto único de forma “pura”; em suas palavras, “Um pensamento que se ilumina sem palavras nem sons, [...] unicamente com prismas que mantêm relações entre si” (LE CORBUSIER, *apud* KATINSKY, 2007:1)

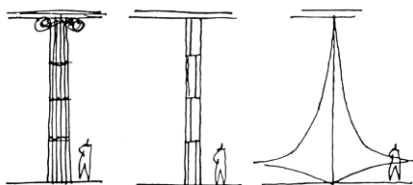


Figura 15: **Desenho Colunas da Alvorada-Oscar Niemeyer, 1957**
Fonte: GOROVITZ, s.d.

equilíbrio

1 condição de um sistema em que as forças que sobre ele atuam se compensam, anulando-se mutuamente.

2. estado ou condição do que se mantém constante, inalterado; estabilidade; 3. distribuição, proporção harmoniosa; harmonia; 4. estabilidade mental e emocional; autocontrole, comedimento

proporção

1. relação das partes de um todo entre si, ou entre cada uma delas e o todo, quanto a tamanho, quantidade ou grau; razão;

2relação entre as partes de um todo que provoca um sentimento estético de equilíbrio, de harmonia; 3justa relação entre coisas; conformidade de equilíbrio, de harmonia

profano:

No pensamento de .Bataille o mundo profano é delimitado pelas interdições graças as quais o homem adia a violência da natureza; por isso pode ser consagrado ao trabalho regular e deixa o campo livre para a extensão da racionalidade.

(DUROZOL,2005:383)

sagrado:

Em oposição ao profano, o que se determina por sua separação do mundo comum: o sagrado é objeto tanto do fascínio quanto da rejeição. No sentido atenuado, sinônimo de respeitável, principalmente em moral.

Evocam-se os direitos “sagrados” da pessoa humana.

motivado pela emoção e pela afinidade com a natureza. Em presença do desenho de Le Corbusier, somos motivados pela vontade, por nossa consciência, consciência de si e de nossa relação.

2.4 Sobre o ensino

O arquiteto, quando *projeta*, estabelece uma *intenção*; *desenha* um futuro, aquilo que sonha realizar. Aquele que *desenha* com o objetivo de atender apenas as

O desenho engendra o espírito de *sutileza*. Relação de proximidade entre o “sagrado e profano”. No desenho de Le Corbusier, a sutileza se dá no confronto entre o externo e o interno – relação de distanciamento entre o “profano e o sagrado” – , vínculo com a consciência. Suas palavras descrevem esse sentido:

Aproxima-se, vê-se, fica-se interessado, pára-se, aprecia-se, gira-se em torno, descobre-se. Recebe-se continuamente comoções diversas, sucessivas. E o jogo jogado aflora [...] em conseqüência, o jogo jogado não se estabeleceu sobre um ponto de vista central, ideal rotativo e com visão circular simultânea. (CORBUSIER. 1998:61)

A condição de um percurso se caracteriza pela representação perspectiva – a *promenade Arquitetural*. A “paisagem” é fundamental para reforçar o desenho da catedral; o dentro e o fora.

Desenho e projeto (humano) coincidem. Os desenhos de Niemeyer e de Le Corbusier revelam caminhos distintos para um mesmo fim: valorizar a presença do homem como princípio. Eles compartilham o mesmo ideário moderno, com o advento da subjetividade. O caminho de Niemeyer instiga pela imaginação,

finalidades práticas da Arquitetura abandona seu sonho, perde a esperança de fazer algo que possa efetivamente contribuir para um mundo melhor.

Defender a formação artística do arquiteto não significa desconsiderar as demais áreas de conhecimento, mas resgatar o mesmo sentido poético que Alberti (*apud* BRASIL, 2009:3) confere à citada tríade vitruviana *firmitas, utilitas et venustas*, no sentido de que cada uma dessas partes deve ser adequada à respectiva destinação, na perspectiva de uma sanidade total. Em outro ponto de vista, para sua firmeza e duração, essa tríade não pode apresentar defeito, deve ser sólida, quase eterna. E quanto à beleza, seja elegante, harmonizando e embelezando os pormenores.

A respeito da arte e da *praxis* humana, Hanna Arendt afirma:

O mundo de coisas feito pelo homem, o artifício humano feito pelo homo *faber*, só se torna uma morada para os mortais, um lar cuja estabilidade suportará e sobreviverá ao movimento continuamente mutável de suas vidas e ações, na medida em que transcende a mera funcionalidade das coisas produzidas para o consumo e a mera utilidade dos objetos produzidos para o uso. (ARENDR, 2008:186, 187).

Não se trata de uma tese em filosofia, tampouco filosofia da arte, mas sobre a qualificação estética do *desenho* e esse trabalho pretende trazer uma contribuição teórica sobre o significado do *desenho* como dimensão artística, nos termos que propõe Artigas (1999) sobre o ensino, sobre a técnica e sobre a arte:

[...] Creio que das considerações que fiz até agora já é possível concluir que ideário nos tem impedido de enfrentar o ensino racional, cuidadoso e interessado do *desenho* nas escolas brasileiras. Para *desenhar* é preciso ter talento, ter imaginação, ter vocação. Nada mais falso. Desenho é linguagem também e enquanto linguagem é acessível a todos. Ademais, em cada homem há o germe, quando nada, do criador que todos os homens juntos constituem. E como já tive oportunidade de sugerir antes, a arte, e com ela uma de suas linguagens – o desenho –, é também uma forma de conhecimento. (ARTIGAS, 1999:77)

Sobre a técnica:

[...] Para nós, arquitetos, a televisão e o rádio, que informam com a velocidade da luz, sugerem novos conceitos de espaço. O espaço como que se torna transparente e o homem ubíquo. Novas simetrias são possíveis. Enriquece o cabedal de matéria para organizar novos desenhos e novos projetos. Em lugar de uma máquina todo-poderosa que traça o nosso destino e determina os nossos desígnios, que assume nossa linguagem e, portanto desenha e projeta sem o controle de nossa mente, o que se passa é o contrário. É melhor e mais perfeita a ferramenta - melhores nos sairão as obras. Um desenvolvimento cada vez maior e tanto melhor quanto excessivo. (ARTIGAS, 1999: 79)

Sobre a arte:

[...] O conflito entre a técnica e a arte prevalece ainda hoje. Ele desaparecerá na medida em que a arte for reconhecida como linguagem dos desígnios do homem. A consciência humana, com seu lado sensível e seu lado racional, não tem sido convenientemente interpretada como um inteiro, mas como a soma de duas metades. Aos artistas, principalmente, compete conhecer esta dicotomia para ultrapassá-la. Com certeza, a semântica da palavra desenho tende a enriquecer nessa direção. Sentimos já as primeiras mudanças. O desenho não é a única linguagem para o artista. E as linguagens são formas de comunicação ligadas estreitamente ao que exprimem. (ARTIGAS, 1999:80)

A *escolha* é a essência do *desenho* na Arquitetura. Compete às escolas de Arquitetura formar arquitetos conscientes de suas escolhas e responsáveis por seus *desenhos*. Essa perspectiva norteia esta pesquisa: o compromisso com a formação acadêmica dos futuros profissionais da Arquitetura, com a promessa na construção de um mundo melhor.

Se por um lado desenho é traço, risco, por outro ele é intenção, desígnio. Daí uma homologia entre o significado das palavras desenho, projeto e risco. Ambas possuem um duplo sentido. Desenhar é arriscar-se, expor-se.

Capítulo 3

**O desenho como obra de arte:
pressupostos epistemológicos**

Toda a virtude é, portanto, uma beleza da alma, e uma beleza mais verdadeira que as anteriores. Mas de que modo as partes são simétricas? Não o são nem como uma grandeza, nem como um número. E, havendo muitas partes na alma, em que razão se dá a composição e combinação das partes? O que seria a beleza do Intelecto [nous], tomado por si só?

Do Belo – Plotino c.(205-270)

Sócrates: Então, o que é a beleza?

Hípias: Ou seja, você está me perguntando que coisa é bela?

Sócrates: Não exatamente,

Hípias. Pergunto o que é o Belo?

Hípias Maior – Platão

“As coisas belas são difíceis”

(Platão – Hípias Maior)

Composição, composição, eis a única definição da arte. A composição é estética, e o que não é composto não é uma obra de arte.

DELEUZE; GUATTARI

Situada a relação entre consciência humana, desenho, escolha, partido, são abordados os princípios metodológicos que dão suporte epistemológico à proposta deste trabalho. Há, aqui, uma relação afetiva de nossa experiência em Brasília, com o uso dos desenhos de Lucio Costa, para seguir e situar aqueles conceitos.

3.1 A experiência estética

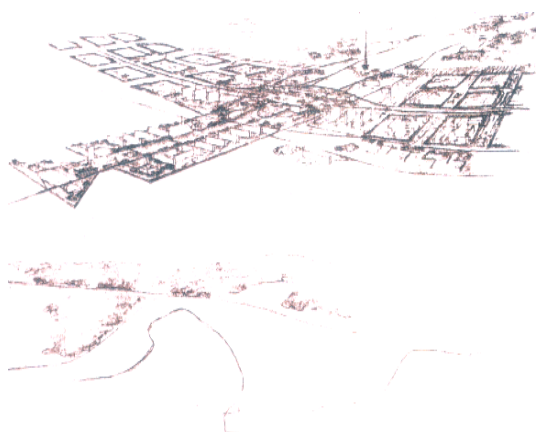


Figura 16: **Desenho perspectiva aérea Brasília** - Lucio Costa
Fonte: COSTA, 1995

A experiência ou emoção estética surge quando prestamos atenção na configuração formal de um objeto. Apenas somos capazes de fazer isso sob circunstâncias muito especiais, quando a forma do objeto contribui para a nossa livre reflexão mental sobre ele. Quando isso acontece, julgamos o objeto como “belo”. A racionalidade das obras de arte tem por objetivo a sua resistência à existência empírica: organizar racionalmente as obras de arte significa elaborá-las rigorosamente em si.
Adorno 2003

O termo “estética”, etimologicamente, remete para a palavra grega *aisthesis* *Αισθητικ*, que significa “sensação” e “sentimento”, acepções que se encontram reunidas no termo “sensibilidade”. Remete ainda ao conceito original de estética que, como disciplina filosófica, surgiu com a contribuição de Alexander Baumgarten em 1750, que inaugurou o termo como “a ciência da cognição sensível: a teoria das artes liberais, a gnoseologia menor, a arte de pensar belamente, a arte do análogo da razão.”(BAUMGARTEN, *apud* GUYER, 2008:27)

Neste trabalho, adotamos o significado que se atribui ao campo da filosofia: a *ciência* que investiga as questões que surgem na contemplação e na criação da obra de arte e se debruça sobre o belo, sobre a emoção e sobre o juízo de gosto. Em resumo, "disciplina que tem por objeto o julgamento de apreciação quando se aplica ao belo" (DUROZOI; ROUSSEL, 1990:117).

ciência

1. conhecimento atento e aprofundado de algo; esse conhecimento como informação, noção precisa; consciência; conhecimento amplo adquirido via reflexão ou experiência; 2. corpo de conhecimentos sistematizados adquiridos via observação, identificação, pesquisa e explicação de determinadas categorias de fenômenos e fatos, e formulados metódica e racionalmente; 3. atividade, disciplina ou estudo voltado para um ramo do conhecimento; 4. erudição, saber;

Rubrica: filosofia:

1. conhecimento que, em constante interrogação de seu método, suas origens e seus fins, obedece a princípios válidos e rigorosos, almejando esp. coerência interna e sistematicidade; 2. cada um dos inúmeros ramos particulares e específicos do conhecimento, caracterizados por sua natureza empírica, lógica e sistemática, baseada em provas, princípios, argumentações ou demonstrações que garantam ou legitimem a sua validade.

experiência

1. experimentação, experimento (método científico. Qualquer conhecimento obtido por meio dos sentidos); 3. Conhecimento abrangente, não organizado; adquirido de maneira espontânea.

forma

1. no platonismo, cada uma das realidades transcendentais que contém a essência material dos objetos concretos, captáveis somente pelo intelecto; 2. No aristotelismo, princípio que determina, modela ou delinea a matéria bruta, fazendo com que cada ser adquira uma identidade imagética;

No que concerne ao caráter filosófico do termo, é possível reconhecer duas dimensões da experiência estética: a primeira diz respeito à experiência estética diante da natureza, quando o homem ao contemplá-la e admirá-la é capaz de viver emoções diante da beleza de um por do sol ou da exuberância de uma bela paisagem. Nos termos propostos por Hegel, o Belo Natural, e que se diferencia do Belo artístico, que diz respeito ao Belo na arte e está intrinsecamente relacionado com a “pureza do espírito” e com a produção humana; o belo natural encontra-se submisso à realidade da natureza. A segunda se subdivide em: experiência estética na criação da obra de arte e experiência do espectador na contemplação dessa obra. Mas o que diferencia a emoção daquela provocada pela experiência estética diante da natureza? A arte se diferencia da natureza por ter obras como resultado, pois não são efeitos de um estado contingente, como as ações da natureza. A arte é uma produção por liberdade e sua ação tem a razão por um fundamento (KANT, *apud* VELOSO, 1999:216), uma razão motivada pela necessidade de se transformar o mundo. Inspirado em Marx, Puls afirma:

Produzimos muitas coisas, mas não conseguimos compreendê-las. Necessitamos de objetos que sejam capazes de desvelar nossa subjetividade oculta, nossa essência humana. [...] Esses objetos são as obras de arte. Tais obras são meios para realização de um fim, mas o fim que elas encerram é o próprio homem. A arte se distancia da vida cotidiana para que nós, após a experiência estética, possamos desejar um fim diferente daqueles que orientam nossa existência imediata, qual seja – mudar de vida. (PULS, 2006: 11)

A obra de arte constitui uma síntese da criação humana, nascida do diálogo entre sujeito e objeto que são, ao mesmo tempo, antitéticos e complementares, como aponta Schiller sobre a experiência diante da beleza:

A beleza, portanto, é *objeto* para nós, porque a reflexão é condição sob a qual temos uma sensação dela, mas é, ao mesmo tempo, *estado do nosso sujeito*, pois o sentimento é a condição sob a qual temos representação dela. Ela é, portanto, forma, pois que a contemplamos, mas é ao mesmo tempo, vida, pois que a sentimos. Numa palavra: é, simultaneamente, nosso estado e nossa ação. (SCHILLER, 2002:127)

Nesse sentido, tem-se como premissa a idéia de que cultura e educação artísticas apuram a sensibilidade e o gosto estéticos. A sensibilidade humana é a essência do juízo estético, mas não é condição suficiente. É fundamental que o futuro arquiteto tenha vivência em matéria de arte e eduque seu sentido estético. A sensibilidade artística não é um dom inato; é adquirida por meio da educação do gosto e pela compreensão das formas de expressão artística.

3.2 O percurso para reconhecimento, análise e descrição do desenho como de obra de arte

No processo de reconhecimento, análise e descrição, considera-se o desenho sob três aspectos: o primeiro diz respeito às diferentes formas de conhecimento (SCHILLER, *apud* GOROVITZ, s.d.):

- a. conhecimento racional/prático - vincula-se à necessidade humana de satisfazer uma vontade particular, específica e subjetiva do indivíduo ou do coletivo, de natureza prático-utilitária;
- b. conhecimento lógico/histórico - possui um caráter objetivo e universal, desprovido da subjetividade, como a linguagem adotada no campo da ciência;
- c. conhecimento estético - que consegue conciliar as linguagens racional e prática, teórica e lógica em função da “singularidade sensível pertinente à linguagem prática e à característica de universalidade do pensamento cognitivo contido na linguagem teórica. Expressa a totalidade dessas dimensões ao conjugar o fenômeno (percebido pelos sentidos) e a essência (percebido pelo intelecto). O desenho na Arquitetura, à luz do conhecimento estético, contém em si atributos plásticos que o qualificam como obra de arte. O desenho com atributo estético fornece todos os termos necessários e suficientes a sua decodificação e entendimento. O reconhecimento do significado artístico é tributário, exclusivamente, a sua composição plástica.

O fazer artístico legitima o saber histórico, conforme alerta Katinsky:

A dimensão histórica que permite situar e contextualizar as diferentes formas de representação dos desenhos na história da Arquitetura e da arte, pois a razão histórica é tributária das obras (do obrar humano), somente no plano histórico podemos situar de modo inteligível as obras particulares e fazê-lo com o cuidado de não confundir a consciência da obra com a própria obra; de não concluir que é nossa consciência histórica quem determina a inteligibilidade das obras; a história da arte é a história das obras e na medida em que novas obras se incorporam, altera-se a consciência. (KATINSKY, apud GOROVITZ - notas de aula)

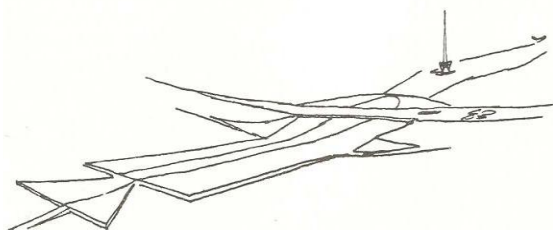
Para efeito de análise, a descrição dos desenhos na Arquitetura como obra de arte distingue três etapas de leitura do desenho:

- O primeiro analisa a estrutura plástica do desenho em si, como sistema plástico espaço-temporal; identificação e descrição das características físico-espaciais tangíveis (mensuráveis na sua exterioridade objetiva) e dos recursos adotados na estruturação plástica do sistema, ou seja, as conexões que articulam as partes entre si e destas com o todo, imprimindo coerência e unidade à obra, a evidência empírica. A descrição da estrutura plástica da obra corresponde à composição: a ordem, as proporções e as correlações que as diferentes partes de uma obra de arte têm entre si;
- O segundo representa o significado da imagem do desenho, que visa ao reconhecimento do modo particular de recepção promovido pelas disposições físico-espaciais particulares: a imagem construída pelas capacitações intelectivas, racionais, volitivas e sensíveis da subjetividade; refere-se à imagem mental engendrada pela interação com o mundo objetivo. A relação sujeito e objeto se distingue, seja pela identidade (proximidade / modo táctil) ou pela diferença (distanciamento / modo ótico). Nesse sentido, o *desenho* é o resultado de uma intenção produtiva, de uma prática “plástica”, ou seja, de uma atividade somática que transforma a matéria com vistas à espacialidade visual-tátil. O desenho como “matéria formada” se refere à noção de *Kunstwollen* (“vontade de arte”) proposta por Riegl. Segundo essa noção, a diversidade histórica das “séries formais” deriva de um modelo de intenções, de uma *Weltanschauung* ou uma “visão de mundo” artística que, em última instância, apenas sugere o seguinte: o plano das formas visuais deve mais a si mesmo que às condições técnicas ou à imitação da natureza. (FREITAS. 2005: s/n);

- O terceiro é o reconhecimento do sentido geral, o desenho como linguagem. Corresponde à descrição do desenho como forma significativa, como suporte material de significados universais (conteúdos culturais e coletivos historicamente acumulados), a linguagem.

Em sendo prerrogativa da obra de arte reunir, seja de modo harmônico ou dissonante, as dimensões e prerrogativas do ser, o *desenho*, como linguagem, traduz o modo de o sujeito interagir com a natureza, consigo mesmo e com os outros, mediante suas prerrogativas humanas intelectivas, sensíveis e volitivas.

O belo



... a única diferença entre as obras de arte e as produções da natureza é que sua forma, antes de penetrar a matéria, reside na alma humana: É um produto da arte tudo aquilo cuja forma reside na alma.

Aristóteles, apud Panofsky, 1994:22

Figura 17: **Desenho de Lucio Costa - Torre TV**
Fonte: COSTA, 1995.

Optamos, de maneira muito especial, no decorrer do capítulo, ilustrá-lo com os desenhos de Lucio Costa dedicados ao Plano Piloto de Brasília, cidade pela qual nos apaixonamos e na qual escolhemos seguir vivendo. Esses desenhos ilustram o que diz Stendahl, para quem “A beleza é apenas a promessa da felicidade”.

Porém, entre os desenhos de Lucio Costa, quais são considerados Belos?

Por caminhos distintos, muitos filósofos se dedicaram a responder a questões sobre o *belo*. Platão foi o primeiro a formular explicitamente a pergunta e ao, mesmo tempo, concluir que, “as coisas belas são difíceis”. O diálogo entre Sócrates e Hípias expõe o dilema, sem conseguir chegar a uma definição suficientemente concreta sobre que coisas são belas. Na *Poética* de Aristóteles, a arte é reconhecida como objeto de criação humana e abordada como imitação da natureza e da vida, a mimesis. O que confere beleza a uma obra é sua *forma*, graças a sua proporção, simetria e ordem, isto é, a uma justa medida entre as partes. Plotino, em *Enéadas*,

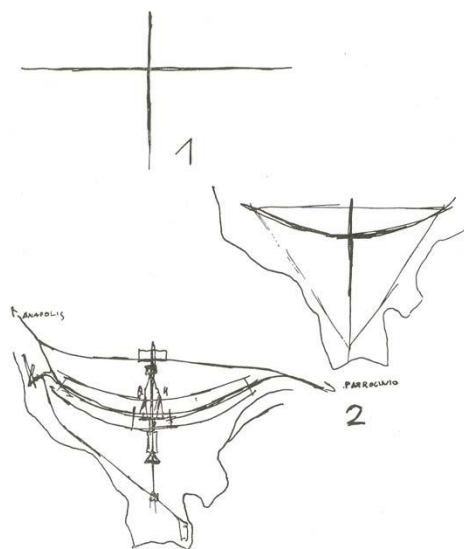
inspirado em Platão, questiona a beleza dos seres do ponto de vista da ordem intelectual e moral, pois na aparência física, a beleza consiste numa condição de natureza plástica relativa à simetria e à composição entre as partes. A Escolástica apóia-se em Platão e em Aristóteles, pelo idealismo do primeiro e realismo do segundo. Reconhece a arte como uma virtude de natureza prática que diz respeito ao intelecto e consiste em transmitir uma idéia a determinada matéria. Para São Tomás de Aquino, a beleza, cujas condições relativas ao objeto são a proporção/harmonia, a integridade/unidade e a clareza/luminosidade, é aquilo que agrada a visão e possui identidade divina.

Essa longa trajetória sobre que coisas são belas ganha contornos renovados na Modernidade. Vale esclarecer que este trabalho não se dedica a suscitar questões se o *belo* na contemporaneidade assumiu novos entendimentos. Cabe aos filósofos essa reflexão sistemática sobre o tema. Entretanto, a abordagem filosófica sobre o *belo* dá suporte à premissa aqui desenvolvida, de que a beleza se apresenta como valor objetivo; é uma composição que pertence ao objeto e pode ser medida.

Admitir a obra de arte como objeto de conhecimento disciplinar pressupõe, como condição preliminar e necessária, a existência objetiva da obra de arte, como objeto em si, podemos teorizar e formular conceitos mediante os quais reconhecemos, nas obras particulares, a condição geral de ser obra de arte; e como corolário, poder ajuizar sobre o belo. (GOROVITZ, 1998)

A abordagem empirista de Hume relativa à beleza reduz a beleza ao gosto: "A beleza não é uma qualidade em si, existe meramente na mente de quem a contempla e cada mente percebe uma beleza diferente." (HUME, 1984: 318). Opõe-se à tradição clássica iniciada com Platão, que defendia a existência do "belo em si", de uma essência ideal e objetiva, para as quais serve de modelo e de critério de julgamento.

O juízo de gosto



Oriundo do intelecto, o desenho, pai de nossas três artes – Arquitetura, escultura, pintura –, extrai de múltiplos elementos um juízo universal. Esse juízo assemelha-se a uma forma ou idéia de todas as coisas da natureza, que é por sua vez sempre singular em suas medidas. Quer se trate do corpo humano, dos animais, das plantas, dos edifícios, da escultura ou da pintura, percebe-se a relação que o todo mantém com as partes, que as partes mantém entre si e com o conjunto. Dessa percepção nasce um conceito, um juízo que se forma na mente, e cuja expressão manual denomina-se desenho.
Vasari

Figura 18: **Desenho de Lucio Costa - Plano Piloto Brasília**
Fonte: COSTA, 1995.

O *Belo* se distingue do *Bom*, porque agrada independentemente de qualquer interesse. Diz Kant (*apud* GOROVITZ, 1999:38): “é o que satisfaz (dá prazer) universalmente sem conceito”. Ajuizar sobre a beleza da obra implica assumir uma decisão na ausência de uma razão prática ou ainda de uma razão lógica. Dessa maneira, Kant garante a condição libertária da arte o que, por exemplo, nos permite estudar os *desenhos* de Lucio Costa e julgá-lo *Belo*, do ponto de vista da arte, com a liberdade de estabelecer um novo conceito de cidade. Cabe ao *desenho*, como obra artística, instaurar seu próprio conceito. Assim diz Kant:

Para achar algo bom, tenho sempre de saber que coisa o objeto deve ser, isto é, ter um conceito do mesmo. Para encontrar beleza nele, não preciso disso. Flores, desenhos livres, traços entrelaçados sem intenção, sob o nome de folhagem, nada significam, não dependem de nenhum conceito determinado, e no entanto aprazem. A satisfação com o belo tem de depender da reflexão sobre um objeto, que conduz a algum conceito (sem se determinar qual); e distingue-se com isso também do agradável, que repousa inteiramente sobre a sensação. (KANT, 2005: 52)

Os *desenhos* que configuram o Plano Piloto de Brasília elucidam as colocações de Kant, pois viabilizam a reflexão sobre a obra em si. Exemplo disso é o que disse Lucio Costa sobre seu desenho retratado na figura 18: (o desenho do Plano Piloto de Brasília) “nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou

dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal-da-cruz.” (COSTA, 1995:284)

A perspectiva desses desenhos também abre a possibilidade para um novo conceito de “cidade” como expressão autônoma. Além disso, há os aspectos contingentes, de caráter programáticos, que visam cumprir os objetivos práticos a que uma cidade se destina ou os necessários de natureza histórica e ambiental.

O *desenho da cidade* como aspiração, “promessa de felicidade”, uma *intenção*, incorpora um sentido *utópico*, condição *sine qua non* a toda obra artística. O ajuizamento do *belo* como significado se fundamenta no reconhecimento do *sentido geral* objetivado pela estratégia compositiva, como técnica de objetivação daquele significado.

Lucio Costa, ao adotar eixos como suporte do partido, traduz o caráter volitivo e emancipatório implícito, segundo Le Corbusier, na idéia de eixo:

É o eixo que confere ordem à Arquitetura. A Arquitetura é a hierarquia dos eixos (...) O eixo é talvez a primeira manifestação humana; ele é o instrumento de todo ato humano. A criança que titubeia tende na direção do eixo, o homem que luta na tempestade da vida traça para si um eixo. (LE CORBUSIER, 2000:133)

A configuração dos dois eixos define o espaço de consagração do sentido geral; é uma ação humana de caráter direcional. No caso do *desenho* de Brasília, o desenho vai qualificar a cidade como manifestação estética: eixo monumental (consagração da escala monumental) e eixo rodoviário-residencial (consagração da escala cotidiana e residencial). Nasce o risco preliminar, o *partido*, assim descrito: “Trata-se de um ato deliberado de posse, de um gesto de sentido ainda desbravador, nos moldes da tradição colonial. E o que se indaga é como no entender de cada concorrente uma tal cidade deve ser concebida”. (COSTA, 1995:283)

O *partido*, como define Lucio Costa (1940), nasce da escolha e da fixação do sentido geral a prevalecer na disposição dos pontos, das linhas, dos planos, dos volumes ou das cores, aquele que dá *forma* à cidade. Pela composição hierárquica a partir dos dois eixos que se cruzam ortogonalmente, a cidade ganha *forma* – *conteúdo*-, como traduz o relatório:

monumental:

1. concernente a ou próprio de monumento;
2. que mostra admirável singularidade; magnífico, maravilhoso;
3. de grande importância, relevo, valor;

dignidade:

1. qualidade moral que infunde respeito; consciência do próprio valor; honra, autoridade, nobreza;
2. qualidade do que é grande, nobre, elevado;
3. modo de alguém proceder ou de se apresentar, que inspira respeito aos próprios sentimentos, valores;

[...] Ela deve ser concebida não como simples organismo capaz de preencher satisfatoriamente e sem esforço as funções vitais próprias de uma cidade moderna qualquer, não apenas como urbs, mas como civitas, possuidora dos atributos inerentes a uma capital. E, para tanto, a condição primeira é achar-se o urbanista imbuído de uma certa **dignidade** e nobreza de **intenção**, porquanto dessa atitude fundamental decorrem a **ordenação** e o senso de conveniência e medida capazes de conferir ao conjunto projetado o desejável caráter **monumental**. Monumental não no sentido de ostentação, mas no sentido da expressão palpável, por assim dizer, consciente, daquilo que vale e significa. Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país. (COSTA, 1995:283)

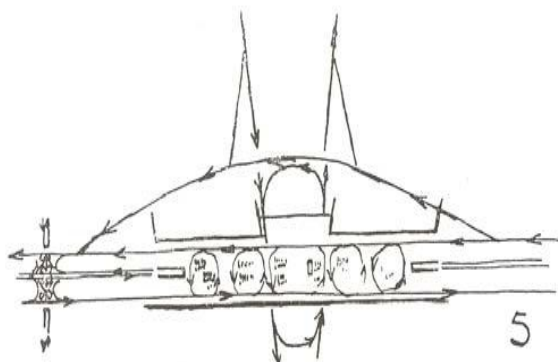
Lucio Costa explica como deu forma e conteúdo ao partido que escolheu para o traçado do Plano Piloto de Brasília, como segue:



[...] Como decorrência dessa concentração residencial, os centros cívico e administrativo, o setor cultural, o centro de diversões, o centro esportivo, o setor administrativo municipal, os quartéis, as zonas destinadas à armazenagem, ao abastecimento e às pequenas indústrias locais, e, por fim, a estação ferroviária, foram naturalmente ordenando-se e dispendo ao longo do eixo transversal que passou assim a ser o eixo monumental do sistema. (COSTA, 1995:285)

Figura 19: **Desenho de Lucio Costa- Plano Piloto Brasília**

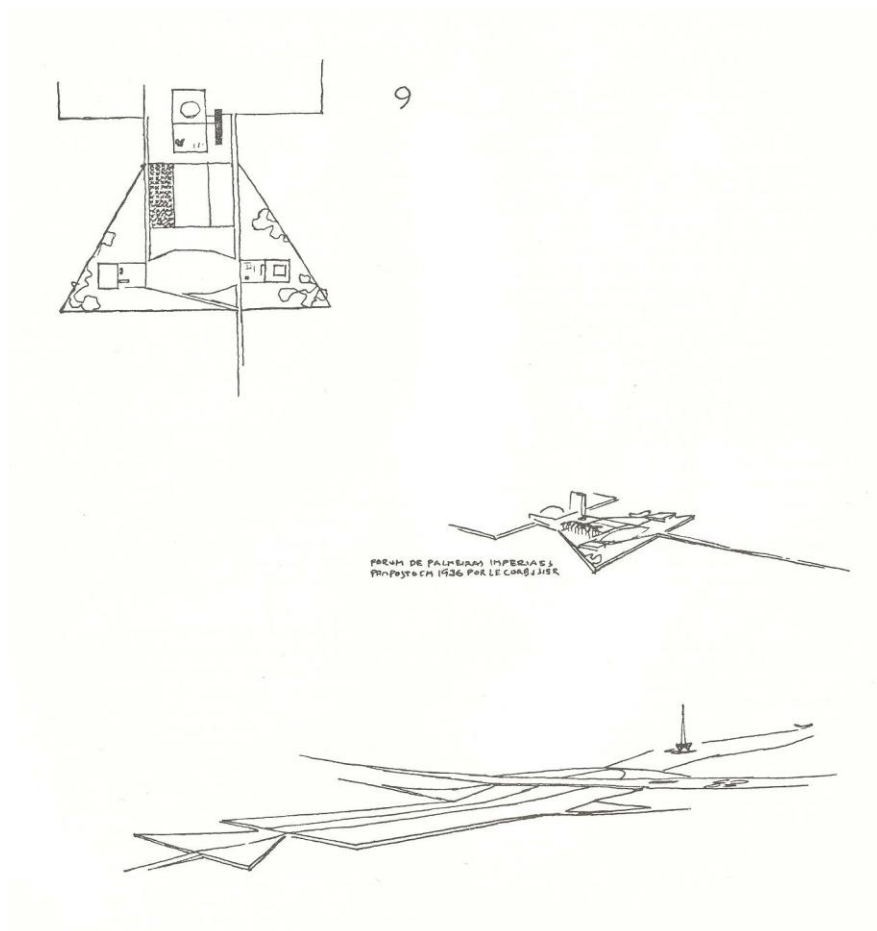
Fonte: COSTA, 1995.



[...] O cruzamento desse eixo monumental, de cota inferior, com o eixo rodoviário-residencial impôs a criação de uma grande plataforma liberta do tráfego que não se destine ao estacionamento ali, remanso onde se concentrou logicamente o centro de diversões da cidade, com os cinemas, os teatros, os restaurantes etc (COSTA, 1995:285).

Figura 20: **Desenho de Lucio Costa - Plano Piloto Brasília**

Fonte: COSTA, 1995.



[...] Destacam-se no conjunto os edifícios destinados aos poderes fundamentais que, sendo em número de três e autônomos, encontraram no triângulo equilátero, vinculado à Arquitetura da mais remota antigüidade, a forma elementar apropriada para contê-los. Criou-se então um terrapleno triangular, com arrimo de pedra à vista, sobrelevado na campina circunvizinha a que se tem acesso pela própria rampa da auto-estrada que conduz à residência e ao aeroporto. (COSTA, 1995:288)

Figura 21: Desenho de Lucio Costa - Plano Piloto Brasília
Fonte: COSTA, 1995.

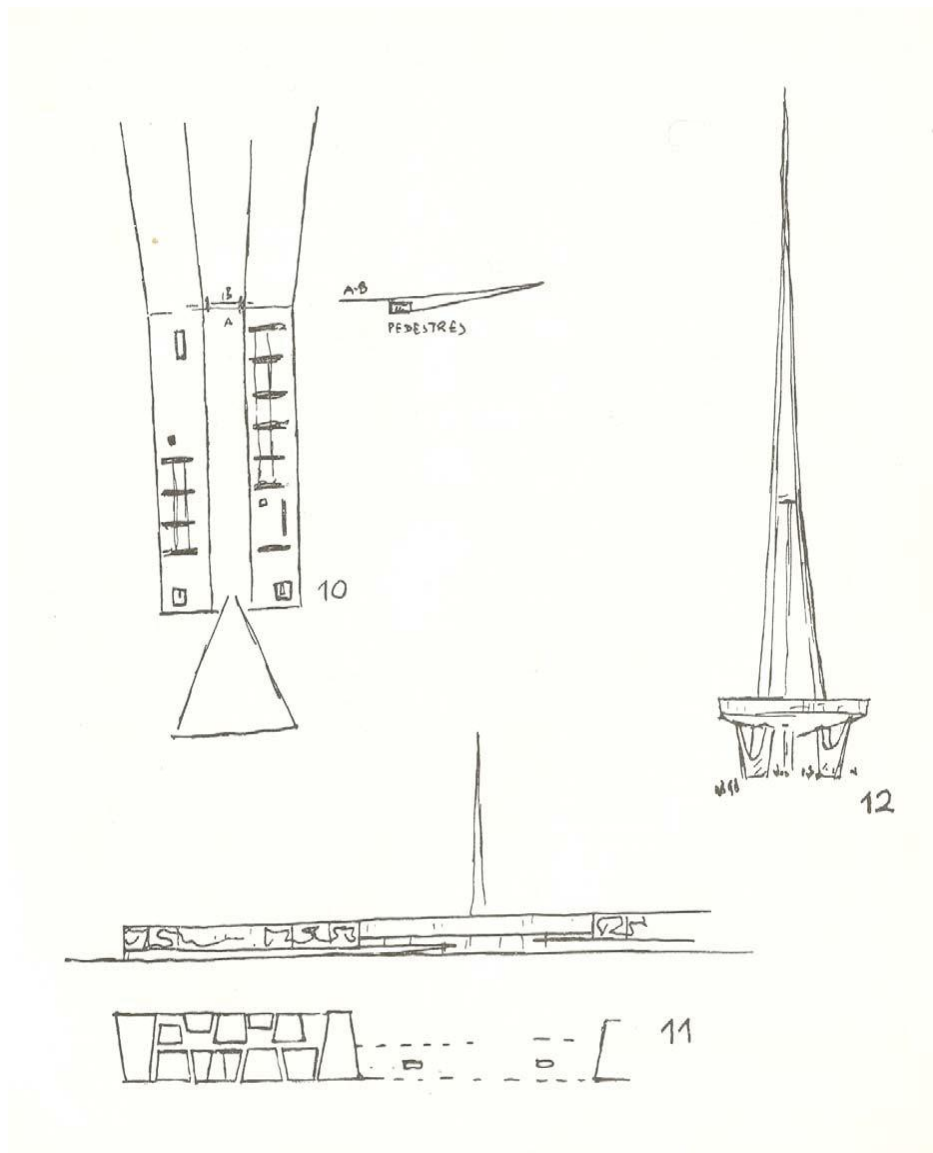


Figura 22: **Desenho de Lucio Costa - Plano Piloto Brasília**
 Fonte: COSTA, 1995.

[...] Ao longo dessa esplanada – o Mall, dos ingleses –, extenso gramado destinado a pedestres, a paradas e a desfiles, foram dispostos os ministérios e autarquias . [...] Nesta Plataforma onde, como se via anteriormente, o tráfego é apenas local, situou-se então o centro de diversões da cidade (mistura em termos adequados de Piccadilly Circus, Times Square e Champs Elysées). A face da plataforma debruçada sobre o setor cultural e a esplanada dos ministérios, não foi edificada com exceção de uma eventual casa de chá e da Ópera, cujo acesso tanto se faz pelo próprio setor de diversões, como pelo setor cultural contíguo, em plano inferior. Na face fronteira foram concentrados os cinemas e teatros, cujo gabarito se fez baixo e uniforme, constituindo assim o conjunto deles um corpo arquitetônico contínuo, com galeria, amplas calçadas, terraços e cafés, servindo as respectivas fachadas em toda a altura de campo livre para a instalação de painéis luminosos de reclame. (COSTA, 1995:289)

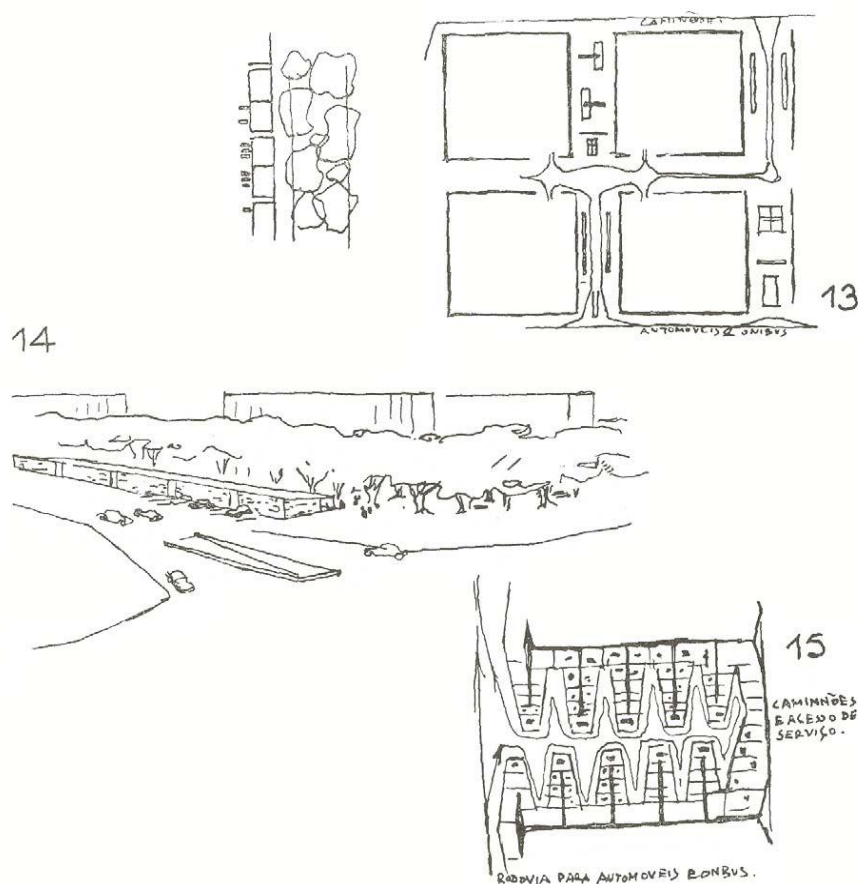


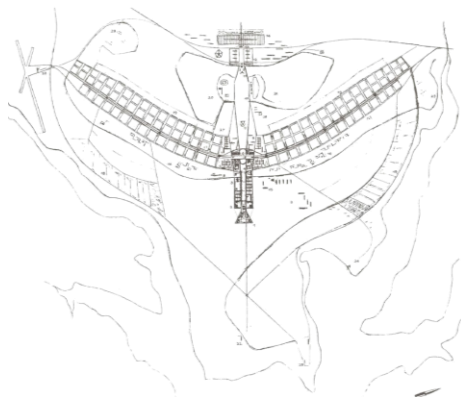
Figura 23: **Desenho de Lucio Costa - Plano Piloto Brasília**

Fonte: COSTA, 1995.

[...] Quanto ao problema residencial, ocorreu a solução de criar-se uma seqüência continua de grandes quadras dispostas, em ordem dupla ou singela, de ambos os lados da faixa rodoviária, e emolduradas por uma larga cinta densamente arborizada, árvores de porte, prevalecendo em cada quadra determinada espécie vegetal, com chão gramado e uma cortina suplementar intermitente de arbustos e folhagens, a fim de resguardar melhor, qualquer que seja a posição do observador, o conteúdo das quadras, visto sempre num segundo plano e como que amortecido na paisagem. Resumindo, a solução apresentada é de fácil apreensão, pois se caracteriza pela simplicidade e clareza do risco original, o que não exclui, conforme se viu, a variedade no tratamento das partes, cada qual concebida segundo a natureza peculiar da respectiva função, resultando daí a harmonia de exigências de aparência contraditória. É assim que, sendo monumental é também cômoda, eficiente, acolhedora e íntima. É ao mesmo tempo derramada e concisa, bucólica e urbana, lírica e funcional. O tráfego de automóveis se processa sem cruzamentos, e se restitui o chão, na justa medida, ao pedestre. E por ter o arcabouço tão claramente definido, é de fácil execução: dois eixos, dois terraplenos, uma plataforma, duas pistas largas num sentido, uma rodovia no outro, rodovia que poderá ser construída por partes, – primeiro as faixas centrais como um trevo de cada lado, depois as pistas laterais, que avançariam com o desenvolvimento normal da cidade. As instalações teriam sempre campo livre nas faixas verdes contíguas às pistas de rolamento. As quadras seriam apenas niveladas e paisagisticamente definidas, com as respectivas cintas plantadas de grama e desde logo arborizadas, mas sem calçamento de qualquer espécie, nem meios-fios. De uma parte, técnica rodoviária; de outra, técnica paisagística de parques e jardins.

Brasília, capital aérea e rodoviária; cidade parque. Sonho arqui-secular do Patriarca. (COSTA, 1995:295)

O Partido



No entanto, se as obras de arte não são pensamento e conceito, mas um desenvolvimento do conceito a partir de si mesmo, um estranhamento na direção do sensível, então a força do espírito pensante reside no fato de não apenas apreender a si mesmo em sua Forma peculiar como pensamento, mas em reconhecer-se igualmente em sua alienação no sentimento e na sensibilidade, apreender-se em seu outro, transformando o que é estranho em pensamento e, assim, o reconduzindo de volta a si
 HEGEL, 1999: 37

Figura 24: **Desenho de Lucio Costa - Plano Piloto Brasília**
 Fonte: COSTA, 1995.

A disposição em torno dos dois eixos sugere percursos seqüenciais de modo linear e direcionado (eixo monumental e eixo residencial) à privilegiar a percepção imediata dos lugares. Entretanto, cada uma das partes possui identidade pelo tratamento particular que recebe-modenatura. As quadras residenciais configuradas de modo cadenciado são marcadas pelo enquadramento, com definição de gabarito homogêneo e o cinturão verde. O setores hoteleiros, bancários e comerciais assinalados pelo gabarito em altura em torno da rodoviária - abaixo do cruzamento dos eixos – marca o “centro” da cidade com seus volumes mais altos. A Esplanada dos Ministérios pela disposição linear dos edifícios com Congresso Nacional no fechamento da perspectiva. Congresso Nacional e torre de TV definem um eixo, conferindo equilíbrio ao conjunto.

Os desenhos, na medida que os desvendamos, circunscrevem o discurso e revelam a dignidade e nobreza de intenção, como propõe Lucio Costa no início do relatório.

Uma cidade monumental, uma obra artística eu a traduziria, pois é assim que a descreve nas entre linhas: Monumental no sentido de ser expressão palpável, [...] consciente, daquilo que vale e significa. [...] Cidade viva e aprazível, [...] própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país.
 (COSTA, 1995:295)

comodulação, – o conjunto das proporções das partes entre si e com relação ao todo;

harmonia, – a subordinação de todas as partes a uma determinada lei;

eurritmia, – comodulação harmônica integrada em ritmo perfeito”;

modenatura, –o modo particular como é tratada, plasticamente, cada uma das partes da composição.

cadência - espaçamentos iguais repetidos uniformemente.

ritmo – espaçamentos ou alturas desiguais uniformemente repetidos ou alternados.

relação, – o confronto entre duas partes;

proporção, – a equivalência ou o equilíbrio de duas relações;

LUCIO COSTA, 1940

O caráter artístico decorre da prerrogativa de a *ordenação*, estabelecida pelo desenho, objetivar o sentido geral. O desejado *senso de conveniência* também é *desenho*, mais que adequação ao programa de necessidade; ele nasce do jogo preciso das escalas propostas para as diferentes zonas programáticas. Cada parte da composição é concebida com base na natureza peculiar de cada função, resultando numa harmonia de exigências de aparência contrária.

Para Lucio Costa, a *cidade* é a expressão palpável das humanas necessidades de *contato*, de *comunicação*, de *organização* e de *troca*, em circunstâncias físico-sociais determinadas e seu contexto histórico. Seu *desenho* busca resolver, na medida do possível, aquilo que reconhece como contradição fundamental das relações humanas, quando diz: “os interesses do homem como indivíduo nem sempre coincidem com os interesses desse *mesmo homem* como ser coletivo (COSTA, 2000: 91; grifos do autor).

Dessa maneira, *discurso* e *desenho* (forma da cidade) revelam esse ideário que nasce do “jogo” (composição plástica) entre cadência, ritmo, relação, proporção, comodulação, harmonia, eurritmia e modenatura, estabelecido por cada uma das partes em si e entre si. A composição geométrica dá *forma* à cidade. O gesto primário articula, por meio dos artifícios da composição (hierarquia dos eixos, a simetria), cada uma das partes, conferindo identidade à forma da cidade.

Kant atribui à *forma* (do *desenho*) a responsabilidade de garantir toda disposição para o juízo do gosto:

Na pintura, na escultura, e mesmo em todas as artes figurativas, na Arquitetura, jardinagem, na medida em que são belas artes, é o *desenho* o essencial, no qual não é o que contenta na sensação, mas meramente o que apraz por sua *forma*, que constitui o fundamento de toda disposição para o gosto. As cores que iluminam o traçado pertencem ao atrativo; decerto podem vivificar o objeto em si para a sensação, mas não torná-lo digno de contemplação e belo: são antes, o mais das vezes, muito restringidas por aquilo que a bela *forma* requer e, mesmo onde o atrativo é tolerado, somente pela bela forma são enobrecidas. Toda a *forma* dos objetos dos sentidos (tanto dos externos, quanto, mediatamente, também do interno) é, ou figura, ou jogo; neste último caso, seja jogo das figuras (no

espaço, a mímica e a dança); ou mero jogo das sensações (no tempo). O atrativo das cores, ou de sons agradáveis do instrumento, pode acrescentar-se, mas o desenho, no primeiro caso, e a composição, neste último, constituem o objeto próprio do juízo de gosto puro. (KANT, 2005:71).

Kant reconhece dois modos de juízo estético: o empírico ou juízo de sentidos, aquele que enuncia agrado ou desagrado; o puro ou juízo formal, que enuncia a beleza de um objeto ou de um modo de sua representação. Esses são os únicos juízos de gosto propriamente ditos. Enunciar que uma obra é *bela* requer, como propõe Kant, um julgamento de gosto. Atribuímos ao objeto de caráter particular um valor de significado universal.

O caráter universal do juízo estético reside na idéia de autonomia; nesse ajuntamento, o sujeito tem como prerrogativa sua decisão e se situa como um ser social, um indivíduo. Primeiro, por ser o agente responsável desse julgamento, para a atribuição de um valor, numa condição consciente. Segundo, porque pressupõe um diálogo universal pelas faculdades da imaginação e do entendimento, isto é, não baseado em conceitos a priori.

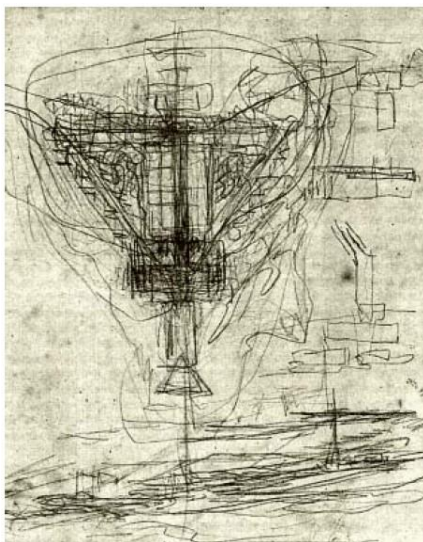
O belo só é *belo* porque possui relação com a forma do objeto, livre de uma finalidade determinada estabelecida em conceitos. Além de disso, no julgamento do *belo*, se apresenta também uma necessidade.

A *concepção* de Lucio Costa corrobora essas considerações. Não por acaso, usa, acertadamente, o verbo *conceber* que, entre outros seus vários significados *dar a luz*. Lucio Costa diz: “Ela deve ser *concebida* [...] não apenas como *urbs*, mas como *civitas*”; deve harmonizar o interesse coletivo e particular, o sagrado e o profano, tratados de modo equivalente, consubstanciando o espírito de cidadania. O desenho revela um ideário, reúne *urbs* - a forma como um componente material da cidade, correspondendo a seu cotidiano - e *civitas* - vida social, política e imaginária dos habitantes da cidade e os valores consagrados coletivamente.

Na perspectiva da harmonização desses elementos, distintos em sua natureza, o *desenho* ascende ao belo e se apresenta como aquele que decorre da elaboração, em nível consciente, de uma atividade produtiva, com o intuito de satisfazer uma necessidade de expressão e de afirmação da existência do homem.

Hegel explica que a condição humana se afirma pela consciência da necessidade e não pelas necessidades em si. Para Hegel, isso é o que define a liberdade,

3.3 Origem da obra de arte



A construção, numa obra de arte, diz respeito à sua lógica interna, que não é a dos conceitos [...] Ao contrário da construção conceitual, a estética diz respeito à singularidade do artefato, de sua inteireza como algo único. A construção estética é semelhante, em seu princípio, ao processo de síntese que leva ao conhecimento conceitual. Entretanto, diferentemente este último, aquela não tem como objetivo algo externo à própria relação entre o sujeito e o objeto, ou seja, entre o fruidor e a obra [...] sua coerência, sua identidade, não deve ser buscada a partir de um ponto externo à própria obra, pois ela surge a partir da própria experiência com a coisa.
ADORNO, 2003

Figura 25: **Desenho de Lucio Costa - Croqui Plano Piloto Brasília.**
Fonte: BARKI, 2003

Origem denota o início, a proveniência, o nascimento das coisas, e pode significar a história que o homem estabelece na experiência com a arte, e que se funde com a própria história do homem.

Para Hegel, o *belo* na arte motiva o homem a objetivar seu espírito, transformando o mundo e, ao mesmo tempo, se transformando. A arte promove a possibilidade de o homem construir a consciência que tem de si mesmo, na ação criativa da obra, o que cria uma relação de dependência entre o sujeito e o objeto.

Isso fica claro no desenho de Lucio Costa para Brasília. O primeiro passo para o reconhecimento do *desenho* como obra de arte é estabelecer essa relação de interdependência sujeito/objeto, na análise e descrição da composição plástica. Trata-se do reconhecimento dos fatores de conectividade que conferem a citada relação, num caráter sistêmico. Nesses termos, a descrição da obra surge como uma das sínteses possíveis e apresenta-se como expressão da totalidade humana.



Figura 26: **Vênus de Willendorf 24000 a.C.**

Fonte: www.portaldarte.com.br

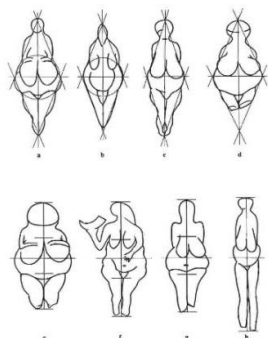


Figura 27: **Desenhos Venus**

Fonte: <http://menic.utexas.edu>

Configurar

1. dar ou tomar forma, feito; desenhar, esculpir; 2. representar em pensamento; imaginar; 3. revestir-se das características de; parecer, afigurar-se

ordenar

1. dispor de forma organizada; arrumar, organizar; 2. decidir-se a, tomar uma determinação

significar

1. ter o significado ou o sentido de; querer dizer; 2. apresentar-se como expressão de; exprimir, traduzir; 3. ser sinal ou indício de; denotar

Por natureza, o homem dá *forma* à sua imaginação. Por meio delas busca objetivar seus sentimentos e vivências mais profundas.

Ninguém desenha por desenhar. O homem quando faz uso desta forma de linguagem busca objetivar algo que lhe é particular – subjetivo. Nesse sentido o *desenho* assume o significado de objeto, comparece como modo de intermediação entre o universo subjetivo da imaginação humana e o mundo que o cerca. Objetivar é criar. É tornar real, dar existência a alguma coisa que é particular, dar formar a algo novo e no ato criador reunir as capacidades humanas de **ordenar**, **configurar**, **significar**. (OSTROWER, 2003:10 – grifo nosso).

Dar *forma* a uma idéia, segundo Nunes (2003:27) é um ato da inteligência que, através da *praxis produtiva*, dá forma à matéria, gera um novo ser, que denominamos *obra*.

O processo de criação na arte compreende o sentido de *póiesis*, que é a produção, a fabricação e a criação. Significa um *produzir* que dá *forma*, um *fabricar* que *engendra*, uma *criação* que *organiza*, *ordena* e instaura uma realidade *nova*, um ser – a obra de arte. (NUNES, 2003:20)

Criar significa dar existência a algo, originar, instituir ou imaginar e, para o reconhecimento da obra artística é condição necessária, a participação do terceiro – o sujeito. O processo de criação artística implica um compartilhamento, a presença do outro, que assim comparece como protagonista, para Marx (MARX apud GOROVITZ, 1998), “a sensibilidade, só através do outro comparece como sensibilidade humana”

Na busca de novas ordenações e de significados reside a profunda motivação humana de criar. Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a **formar**. Ele precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se como os outros seres humanos, novamente através de **formas ordenadas**. (OSTROWER, 2003:10– grifo nosso)

No dizer de Heidegger, na “Origem da Obra de Arte”, o reconhecimento da obra nasce da relação sujeito/obra (já dito), tanto na produção como na respectiva apreciação. O sujeito que aprecia a obra também participa da criação artística:

Origem significa aqui aquilo a partir do qual e através do qual uma coisa é o que é, e como é. Ao que uma coisa é como é, chamamos a sua essência. A origem de algo é a proveniência da sua essência. A pergunta pela origem da obra de arte indaga a sua proveniência essencial. Segundo a compreensão normal, a obra surge a partir e através da atividade do artista. Mas por meio e a partir de quê é que o artista é o que é? Através da obra; pois é pela obra que se conhece o artista, ou seja: a obra é que primeiro faz aparecer o artista como um mestre da arte. O artista é a origem da obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o seu nome, graças à arte. A arte encontra-se na obra de arte. (HEIDEGGER, 1977:11)

Para Heidegger, a origem da obra de arte não se dá apenas no processo de criação na relação artista/obra, mas a origem se dá, inclusive, na própria fruição com a obra e no seu reconhecimento. Sua abordagem reforça, ainda, a questão do reconhecimento da obra enquanto obra artista e do reconhecimento de si.

Nesse processo de criação e de fruição com a obra arte, somos motivados por emoções, sentimentos e pensamentos, e esses podem se traduzir num caminho de reconhecimento da obra como projeto humano historicamente constituído.

Há, por assim dizer, uma relação entre reconhecimento e identidade, como forma de constituição do *self*. Honneth (2003) defende a idéia de que o reconhecimento está ligado a aspectos formativos da identidade individual e coletiva, constituindo pré-condições sociais necessárias à obtenção do respeito e da autoestima. A formação da identidade do indivíduo só ocorre na relação com o outro e no reconhecimento que esse tem daquele. Tal reconhecimento, que ocorre em três dimensões, estabelece um contato do indivíduo com seu *self*, o qual dá origem a outras relações, como: autoconfiança, auto-respeito e autoestima. (SCHULZ, 2009).

Implícita nesse contexto reconhecimento/identidade, encontra-se a relação entre espaço e tempo, tratada a seguir.

Capítulo 4

**Uma poética sobre o espaço:
entre o passado e o futuro**

*Eis então que se desenha completamente este ato,
esta trajetória do projeto, que é a mesma da memória a imaginação.*

*Da memória à imaginação quer dizer:
aquilo que nos lembramos àquilo que prevemos e desejamos.*

Argan

*Quando a arte está presente, a forma significa — tem carga latente. O traço é a procura sensível da
forma. Todo e qualquer “risco” deve significar
(lembrança de Clive Bell).*

Lucio Costa

Do ponto de vista da dimensão do espaço e da arte, um corte linear na história, no caminho do “desenho” intrínseco a ela, permite mostrar que não há “envelhecimento” para a fruição artística na perspectiva da arte. Uma vez comprovada a educação estética intrínseca nesse olhar, somos capazes de nos renovar sempre a cada experiência artística, independentemente do tempo de criação da obra. Desde os mais rudimentares até os mais elaborados desenhos barrocos, somos capazes de nos emocionar diante da experiência estética, pois a arte transcende tempo de sua criação. Na construção desta parte da pesquisa, são feitas leituras de desenhos e de espaços, situando neles a idéia do sagrado e de profano, fundamentais para a compreensão do ser em sua essência humana.

4.1 Dimensão da história



Se quisermos lançar novos alicerces para a vida urbana, cumpre-nos compreender a natureza histórica da cidade e distinguir, entre as suas funções originais aquelas que delas emergiram e aquelas que podem ser ainda invocadas.
Munford

Figura 28: **Croqui Le Corbusier** - vista acrópoles

Situamos, inicialmente, que a noção de projeto implica o reconhecimento das três dimensões do tempo, passado; presente e futuro, e de como essa relação, a partir da *praxis* artística do *desenho*, engendra a possibilidade de um *fazer histórico*.

Para Flávio Motta, o *fazer histórico* se revela na medida em que o *desenho* se aproxima da noção de projeto (*pro-jet*), como um lançar-se adiante (futuro) motivado por uma *preocupação* (presente). Isso implica a consciência da necessidade, quando essa *preocupação* (passado) é resultante de dimensões históricas e sociais que transforma *projeto* em “*projeto social*”:

Sabemos que a palavra "desenho" tem, originariamente, um compromisso com a palavra "desígnio"; ambas se identificam. Na medida em que restabelecermos, efetivamente, os vínculos entre elas, estaremos também recuperando a capacidade de influir no rumo do nosso viver. À proporção que uma sociedade realiza suas condições humanísticas de viver, o desenho se manifesta mais preciso e dinâmico em seu significado. Vale dizer que, através do desenho, podemos identificar o projeto social. E com ele, encontraremos a linguagem adequada para conduzir a emancipação humana. (MOTTA, 1970)

A ação de transformação é motivada não pela necessidade, mas sim pela consciência da necessidade, que Hegel define como liberdade. No dizer de Motta, *desenho* e *emancipação* se equivalem; tornam-se um caminho para o exercício da liberdade e correspondem à capacidade individual de optar com total autonomia, fazendo história. Por meio dessa, o ser humano realiza sua plena autodeterminação, organizando o mundo que o cerca e criando suas necessidades

“Projeto social”, como proposto por Motta, envolve o sentido de *sociedade* e, através da arte, concilia as dimensões coletivas e pessoais do indivíduo. Identificamos esse ponto de vista em Argan, quando questiona “o que quer dizer fazer a história?” No artigo “A história na metodologia do projeto”, ele responde:

A *história* é simplesmente (e quero dizer as coisas da maneira mais simples possível) conceber o *passado* como tendo resolvido as contradições da sociedade de seu tempo. Agora nós podemos ver o passado com as contradições resolvidas, e, se queremos fazer *projetos* que sejam coerentes com a idéia de história, coerentes com a idéia de crítica, a idéia de história e a idéia de crítica sendo idéias estruturais da cultura contemporânea, o primeiro passo é estudar, reconhecer as contradições da sociedade na qual vivemos. (ARGAN, 1994)

Argumenta que arquiteto imbuído de suas possibilidades deve ter consciência de sua disciplina e implica, inclusive, no reconhecimento da *história* da cidade: “o que a produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma *forma* autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera” (ARGAN, 1984:74).

Há que se distinguir entre história como origem, a realidade concreta sobre a qual podemos agir criticamente, e história como processo de transformações (no sentido da utopia), de crítica ao passado com vistas ao futuro, considerando as formas de agir técnica e/ou científica e artística.

A preocupação de Argan gira em torno do futuro da sociedade, pois quando não se reconhece a possibilidade de a cidade em si, como composição urbana, ser em alguns casos uma obra de arte, é possível que seu futuro seja comprometido

Lucio Costa compartilha desse entendimento, quando diz: “A melhor forma de prever é olhar para trás” (COSTA, *apud* GOROVITZ – notas de aula). Significa dizer que o futuro *desenho*, um projeto, nasce de uma reflexão crítica que considera as necessidades do presente e as raízes passadas, com vistas ao futuro.

Um confronto entre os períodos históricos desvenda como o *desenho* participa do *fazer histórico*, das relações humanas na esfera pública/privada e do sagrado/profano). Desde os mais antigos agrupamentos humanos, há um *desenho* que regula, de uma maneira ou de outra, a configuração dos espaços.

Não se trata de estudar o passado como registro dos fatos, mas sim de reconhecer a história para a compreensão dos significados, de modo a se edificarem os valores humanos. Da análise da composição, depreende-se uma análise estética capaz de motivar a sensibilidade do fruidor.

O objetivo deste capítulo não é esgotar o vasto conteúdo acerca das transformações espaciais ocorridas ao longo da história humana. Busca-se apenas desvelar, mesmo de forma limitada (o aprofundamento motivaria outra pesquisa), o *desenho* que consubstancia e motiva o processo de construção de uma sociedade à outra. A trajetória desse processo tem sempre um olhar no futuro, apesar de as transições serem marcadas por momentos de continuidades e rupturas. Olhar para a história, do ponto de vista de suas manifestações artísticas, significa conferir inteligibilidade à história e à nossa própria consciência.

Toda obra de arte objetiva uma consciência, e diante dela, somos capazes de exteriorizar nossa própria consciência. Nessa dialética, sujeito e obra emergem transformados numa realidade nova, numa totalidade, objeto da consciência como imagem subjetiva. A consciência determina o ser, e o ser da obra de arte engendra a consciência.

Se essas obras têm um valor privilegiado não só para a investigação, mas para os homens em geral, é porque elas correspondem, com efeito, àquilo para que tendem os grupos essenciais da sociedade, àquele máximo de tomada de consciência que lhe é acessível, e inversamente o estudo dessas obras é, pela mesma razão, um dos meios mais eficazes - não quero dizer o único nem mesmo o melhor - para conhecer a estrutura da

consciência de um grupo, e o máximo de adequação à realidade que ela pode atingir. (GOLDMANN, apud GOROVITZ, 1998)

Do ponto de vista da *arte*, é na perspectiva da consciência do ser que situa-se a importância do estudante de Arquitetura, futuro arquiteto: conhecer o passado e a história da Arquitetura, menos como história dos fatos e mais como história humana; pelo significado da obra em si, reconhecer o *desenho* que a obra engendra. Assim, os atributos plásticos são capazes de nos sensibilizar e de conferir à obra o caráter de permanência e de liberdade inerentes a ela, conforme Hanna Arendt:

[...] Dada a sua suma permanência, as obras de arte são as mais intensamente mundanas de todas as coisas tangíveis; sua durabilidade permanece quase isenta ao efeito corrosivo dos processos naturais, uma vez que não estão sujeitas ao uso por criaturas vivas – uso que, na verdade, longe de materializar sua finalidade inerente (como a finalidade de uma cadeira é realizada quando alguém se senta nela), só pode destruí-la. Assim, a durabilidade das obras de arte é superior àquela de que todas as coisas precisam para existir; e, através do tempo, pode atingir a permanência. Nesta permanência, a estabilidade do artifício humano, que jamais pode ser absoluto por ser o mundo habitado e usado por mortais, adquire representação própria. Nada como a obra de arte demonstra com tamanha clareza e pureza a simples durabilidade deste mundo de coisas; nada revela de forma tão espetacular que este mundo feito de coisas é o lar não-mortal de seres mortais. É como se a estabilidade humana transparecesse na permanência da arte, de sorte que certo pressentimento de imortalidade – não a imortalidade da alma ou da vida, mas de algo imortal feito por mãos mortais – adquire presença tangível para fulgurar e ser visto, soar e ser escutado, escrever e ser lido. (ARENDR, 2005: 180, 181).

Da idéia de “estabilidade humana”, subentende-se um significado que pode corroborar o sentimento de esperança, pois a obra de arte cria o sentido da *praxis* humana, como ação pela qual nos transformamos, ou seja, a aspiração de uma condição melhor que encarna o sentido de utopia.

4.2 Do espaço da aldeia ao espaço da cidade

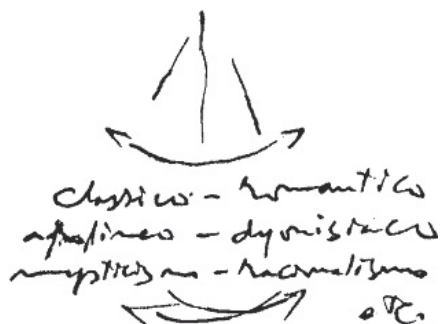


Figura 29: Desenho de Lucio Costa - Pendulo

*Ou a energia tende a liberar-se do cerne e expandir,
ou para ele converge e se concentra.*

*Num caso resultam, como expressão plástica, formas ditas abertas, de sentido dinâmico, no outro;
formas fechadas, de sentido estático.*

*A arte em todos os tempos, e de um modo geral, sempre oscilou entre essas duas tendências
opostas, num movimento de pendulo: quando se esgota e satura num sentido, tende ao outro
(Eugenio D' Orsi).*

classico -romantico,

apolíneo - dyonisiaco,

mysticismo - racionalismo, etc.

*Os exemplos históricos mostram contudo que, além desse ritmo (no tempo), corresponde (no espaço)
um berço nativo comum a cada uma das duas concepções formais, estáticas ou dinâmicas. Esta
constatação inicial é importante, porque permitirá um melhor discernimento no estudo da história da
arte.*

Que vem a ser então Arquitetura?

*É antes de mais nada, de fato, construção. Mas construção concebida com
propósito primordial de "organizar" e "ordenar" o espaço para determinada finalidade e com uma
determinada intenção. E nesse processo fundamental de organizar, ordenar e expressar-se ela se
revela igualmente arte plástica, porquanto os inumeráveis problemas com que se defronta o arquiteto
desde a germinação*

*do partido até a conclusão efetiva da obra, ha sempre, para cada caso específico, certa margem final
de opção entre os limites máximo e mínimo - determinados*

*pelo calculo, preconizados pela técnica, condicionados pelo meio, reclamados
pela função ou impostos pelo programa, - cabendo então ao sentimento individual
do arquiteto escolher na gradação de valores contida entre tais limites extremos,
a justa medida apropriada a cada pormenor em vista da unidade final da obra idealizada.*

*A intenção plástica, deliberada ou subconsciente, que semelhante escolha
subentende é precisamente o que distingue a Arquitetura - popular ou erudita -
da simples construção.*

*Pode-se então definir a Arquitetura como construção concebida com a intenção de organizar e
ordenar plasticamente o espaço e os volumes decorrentes, em
função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica e de um
determinado programa.*

Iniciação Arquitetônica, 1972.

Lúcio Costa 1995

Aldeia

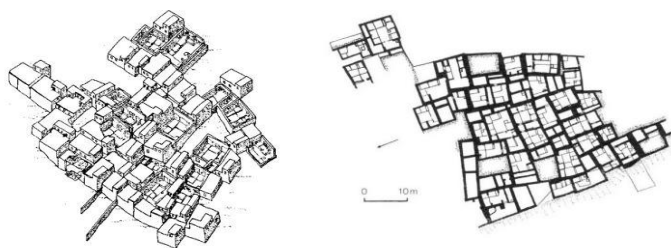


Figura 30: **Reconstruções de um assentamento Çatal Huyuk**
 Fonte: BENEVOLO, 1999

Os homens da tribo decidiram abrigar seu deus: Eles o dispõem em um lugar em um espaço corretamente preparado; [...] Não há homem primitivo ; há meios primitivos. Potencialmente a idéia é constante desde o começo.

Le Corbusier

Nas representações parietais em Çatal Huyuk (6250 a 5400 a.C), além de desenhos de animais (figuras 35), há a representação em planta baixa (figura 31) que sugere o *desenho* de uma cidade, cujos retângulos compactos representam as casas vistas desde cima.

O arqueólogo Mellaart, responsável à época das primeiras escavações da aldeia neolítica, supõe que as construções encontradas resultam da consciência da necessidade de idealizar assentamentos ordenados, muito distante da aglomeração indisciplinada e fortuita das cabanas isoladas do período protoneolítico na Palestina. (MORRIS, 1991)

O desenho da reconstrução do assentamento urbano de Çatal Huyuk (figura 30) mostra uma composição de aldeia com características de crescimento orgânico e “ordenado” pelo agrupamento das casas, numa espécie de “jogo” de encaixe. Essas casas eram semelhantes e agrupadas entre si, com dimensões em torno de 6,0 x 4,0 metros; não possuíam portas, e a circulação entre elas se dava pela cobertura, pois não havia ruas. Segundo Mellaart (apud MORRIS, 1991:30), esse modo geminado de construir foi determinado pela necessidade de proteção e de defesa.

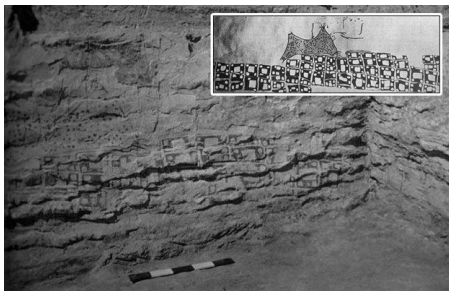


Figura 31: **Pintura parietal – planta da cidade Çatal Huyuk**

Fonte: <http://www.catalhoyuk.com/>



Figura 32: **Escultura de um casal abraçado Çatal Huyuk**

Fonte:

<http://menic.utexas.edu/ghazal/ChapIV/>

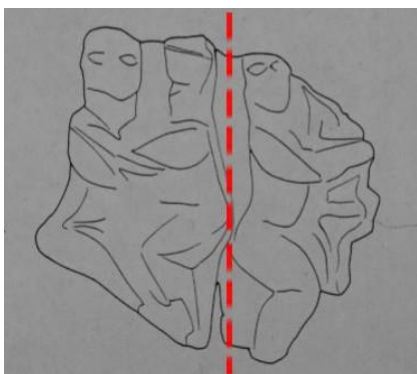


Figura 33: **Desenho da escultura Casal abraçado Çatal Huyuk**

Fonte:

<http://menic.utexas.edu/ghazal/ChapIV/>

O desenho da aldeia revela a ausência de um centro estruturador. Casas são organizadas em torno de pátios abertos, fazendo crer que os homens da era neolítica valorizavam as relações de convívio, a aproximação na vida cotidiana. Esse tipo de composição sugere uma organização social não hierarquizada. Essa contigüidade que se apresenta em outras formas de expressão. Um desenho parietal em forma de colméia sugere a reprodução de uma espécie de casa de abelha, um modo de se tomar emprestado da natureza um caminho para a construção do próprio espaço.

Em nível familiar, uma pequena escultura (figuras 32 e 33) representa as figuras feminina, masculina e da criança, numa relação estrita e íntima, imbricada. Um eixo virtual define os limites individuais, remetendo à idéia de afeto, de laço familiar, como algo indivisível; como se houvesse a necessidade de se objetivar, pelo objeto, o desejo de representar a perpetuação humana.

Na escultura da “Deusa Mãe” (figura 34), encontramos uma composição simétrica, marcada por curvas acentuadas. Os animais são dispostos de modo a garantir equilíbrio da escultura, compensando o peso da figura feminina sobre o trono.



Figura 34: **Escultura deusa Mãe Çatal Huyuk**

Fonte: <http://www.catalhoyuk.com/>

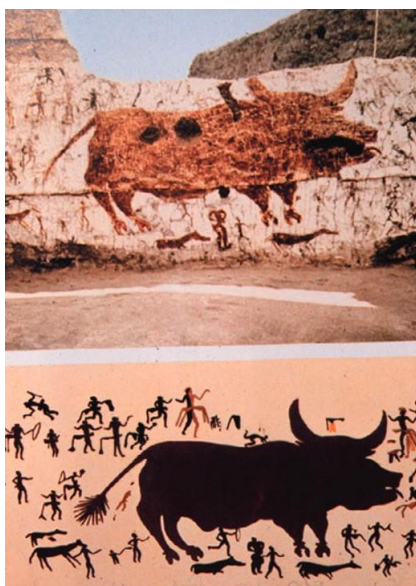


Figura 35: **Pintura parietal Çatal Huyuk**

Fonte: <http://www.catalhoyuk.com/>

Figura 36: **Reprodução Pintura parietal Çatal Huyuk**

Fonte: <http://www.catalhoyuk.com/>

Em um outro exemplo há um alto relevo de dois leopardos dispostos (figura 38) simetricamente frente a frente, numa espécie de confronto e luta, diferente do que vemos nos desenhos de *Lascaux* (figura 10), cujo confronto se dá entre homem e animal. Na pintura parietal, ao centro está disposto um enorme touro, figuras humanas e outros animais se apresentam ao redor dele, numa espécie de ritual de reverência e de celebração ao animal ao centro. A representação dos animais e figuras humanas é a mesma, com curvas e chapadas, e acompanha o mesmo movimento, exceto pelo tamanho do touro. Constitui um modo de representar distinto daquele que vimos no *desenho* de *Lascaux*, cujas imagens sugerem sinais de oferendas ou de sacrifício, evidenciados pelo tratamento plástico concedido a composição.

O novo modo de vida no período neolítico reflete as aspirações de sua época: subsistência garantida pela agricultura e domesticação de alguns animais, em oposição ao modo de vida do homem do paleolítico. Busca-se na natureza um modo de construir e sobreviver. Há indícios da valorização de instituições como a família e da divisão do trabalho.

Do ponto de vista da história, a cultura neolítica significou uma importante



Figura 37: **Pintura deusa Mãe Çatal Huyuk**

Fonte: <http://www.catalhoyuk.com/>



Figura 38: **Escultura parietal Çatal Huyuk**

Fonte: <http://www.catalhoyuk.com/>

transformação social e econômica para o futuro da humanidade. O modo de vida mais perene converte as pequenas células comunais de aldeia, com cada parte desempenhando igualmente todas as funções, em estruturas mais complexas e organizadas.

São as primeiras sementes, embriões de cidades que, mais tarde, a partir do princípio axial e dotados de tecidos diferenciados e órgãos especializados, irão se converter nas primeiras estruturas de cidade.

A descrição elucida as expressões visuais como manifestações que reiteram as condições históricas; é, pois, uma abordagem histórica, não artística. Como história da arte, o dito é legítimo.

Cidadela

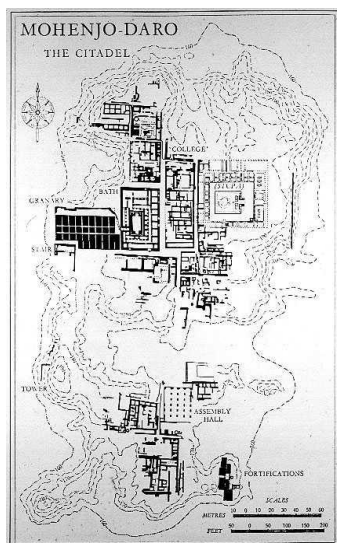


Figura 39: Cidadela Mohenjo-Daro

Fonte: <http://www.pitt.edu/~asian/week-1.jpg>

A humanidade não poderia começar com o pensamento abstrato ou com uma linguagem racional. Tinha de passar pela era da linguagem simbólica do mito e da poesia. As primeiras nações não pensavam por conceitos, mas por imagens poéticas; falavam por fábulas e escreviam em hieróglifos.

Cassirer, 199)

Mohenjo-Daro, Harappa e Lothal são assentamentos urbanos datados, aproximadamente, do terceiro milênio a.C. Localizam-se no atual Paquistão, e seus *desenhos* da área urbana evidenciam relações cuidadosamente organizadas entre as partes, fazendo crer a existência de um possível *planejamento* intencional na organização do espaço. Dividem-se em duas áreas: a cidadela independente, situada sobre um ponto elevado e o núcleo urbano a que podemos nomear de cidade. (MORRIS, 2001:29-31)

A cidade de Mohenjo-Daro (figura 39) é composta de partes diferenciadas e, entre elas, há a chamada "cidadela", localizada em um terrapleno de 13 metros de altura, protegida por uma grande muralha. Sua malha viária é definida por grandes vias de aproximadamente 10 metros de largura, orientadas na direção norte-sul; a cada 200 metros cruzam-se, em ângulo reto, ruas na direção leste-oeste.

Na subdivisão desses quadriláteros (figura 39), há pequenas ruelas sem rigor geométrico, com larguras variando entre um metro e meio e três metros. (ALLCHIN, 1998).

Essa necessidade de ordenar de modo rigoroso a composição pode ser verificada, inclusive, no selos (figuras 40, 41 e 42) e nas esculturas (figuras 43 e 44) em pedra sabão, geralmente em forma quadrática, esculpidas em baixo e em alto relevo.



Figura 40: **Selo harrapiano 1**
Fonte: <http://www.pitt.edu/~asian/>

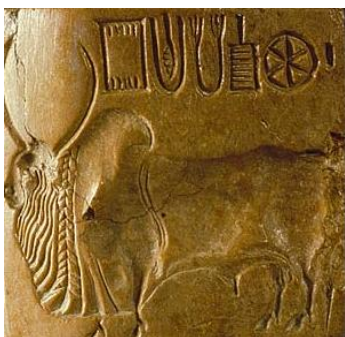


Figura 41: **Selo harrapiano 2**
Fonte: <http://www.pitt.edu/~asian/>



Figura 42: **Selo harrapiano 3**
Fonte: <http://www.pitt.edu/~asian/>

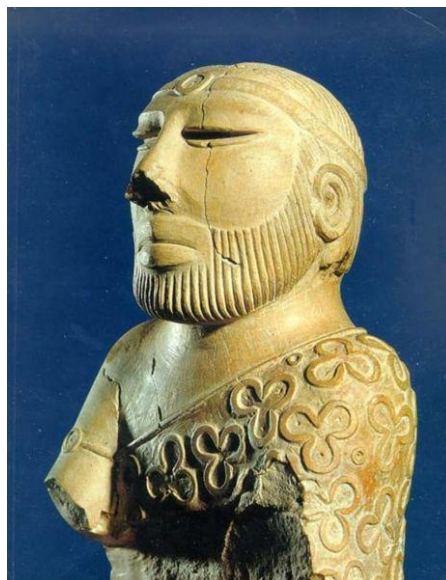


Figura 43: **"O Rei Sacerdote" – Wearing Sindi Ajruk, 2500 a.C (1)**
Fonte: <http://www.wikiwak.com/wak/Pakistan>



Figura 44: **"O Rei Sacerdote" – Wearing Sindi Ajruk, 2500 a.C (2)**
<http://www.wikiwak.com/wak/Pakistan>

Na análise dos selos, percebe-se uma relação de proporção e equilíbrio entre a imagem e o suporte quadrado da pedra. Na escultura, a textura, em alto e em baixo relevo, é o recuso que dá forma e diferencia as partes que compõem a figura humana.

Nas descobertas arqueológicas da cidadela de Mohenjo Daro, verificou-se que alguns espaços eram destinados a grandes banhos públicos, a salões de reunião e a salas que indicam seu uso para práticas religiosas. A estrutura urbana e o modo de se comporem as obras artísticas leva à crença de que o controle da cidade se dava por um governo de poder sacerdotal, embora pesquisas arqueológicas não tenham identificado evidências de espaços com características de templo de adoração ao algum deus. A idéia do sagrado se apresenta mais em objetos do que em espaços.

A cidadela de Mohenjo-Daro tem um caráter monumental estruturado por uma malha regular e ortogonal. Há indícios que esse espaço era destinado à celebração de cerimônias e reuniões públicas, além de estar posicionado de modo a garantir a segurança da cidade baixa, cuja composição irregular indica o local destinado as atividades da vida cotidiana.

Do ponto de vista da história dos fatos, a civilização harappiana é reconhecida como uma das primeiras civilizações que se antecipou em um planejamento de cidade, embora não haja documentos que comprovem essa tese. Entretanto, o registro material das ruínas da cidade aos artefatos e objetos artísticos revela uma certa determinação; a composição das obras e do desenho da cidadela demonstram, por sua vez, uma alta racionalidade prática, diferente de outras formas de racionalidade, como a histórica e a religiosa.

Para Morris (2001), apesar do caráter monumental da cidade alta (como dimensão estética, não contraposta à dimensão religiosa), não há indícios de que essa área destinava-se à sede de um poder absoluto, como iremos encontrar nos edifícios sumérios, a exemplo do *zigurat* da cidade de Ur (figuras 45 e 46). Ao que tudo indica, os edifícios de caráter monumental da cidadela Mohenjo-Daro eram destinados a fins cívico-religiosos. A diferença apontada por Morris pode ser identificada ao confrontarmos as obras sumérias.

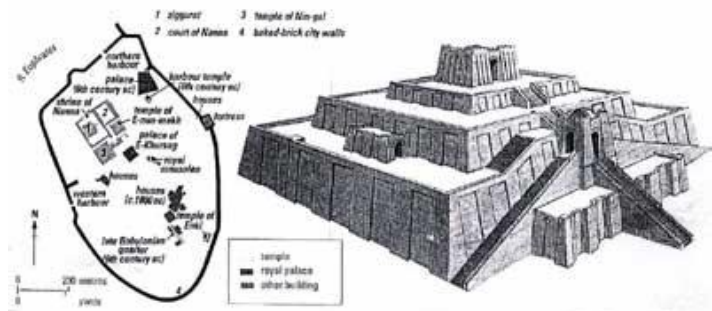
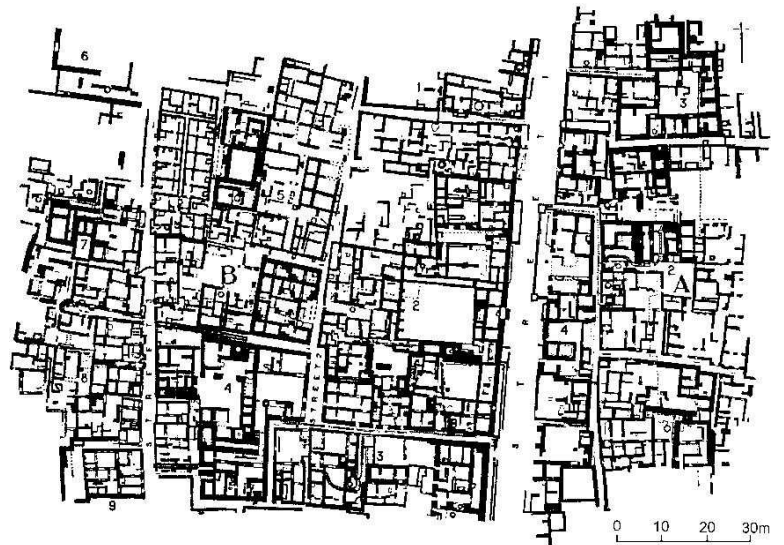


Figura 45: Cidade de Ur e modelo de zigurat
 Fonte: BENEVOLO, 1999

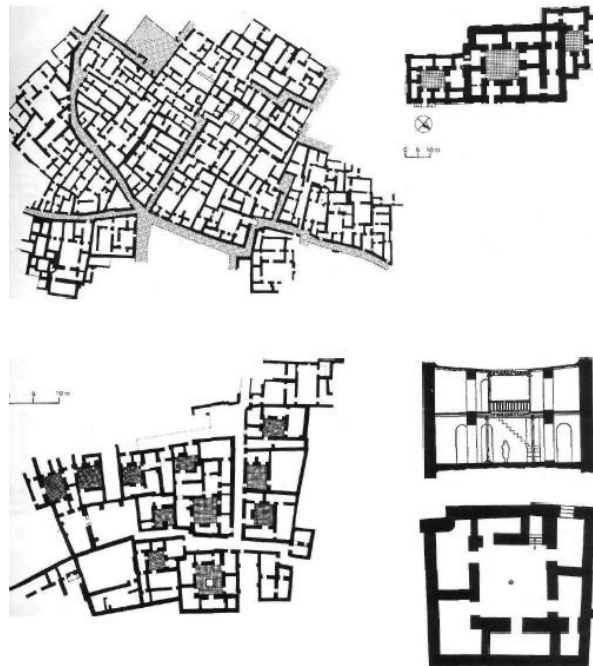
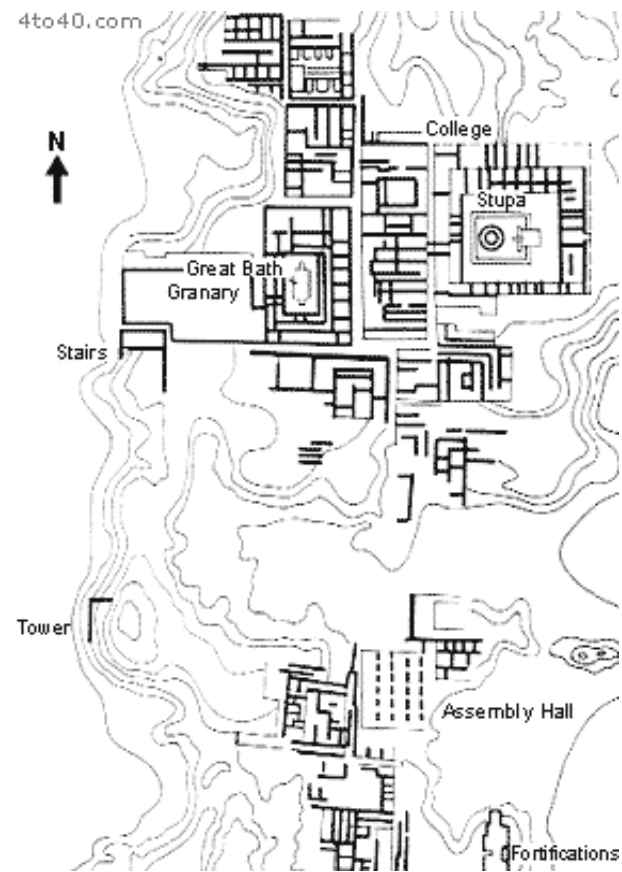


Figura 46: Detalhes cidade de Ur
Fonte: BENEVOLO, 1999



Cidadela Mohenjo-Daro (figura 39)

Na cidade de Ur, a forma urbana é configurada em partes diferenciadas. Na área intramuros, o terreno é subdividido em propriedade, de caráter individual, marcadas por uma configuração de malha irregular. Os templos sagrados, ao centro, se diferenciam dos espaços comuns em forma e tamanho. Na cidade extramuros, de caráter coletivo, está o campo, diferente dos exemplos anteriores, nos quais essa divisão inexistia.

Diferente da cidadela de Mohenjo-Daro (figura 39), em Ur, a área sagrada representada pelo *zigurat* está inserida na própria cidadela (figura 47), cujo traçado é irregular. Ele se situa no centro sagrado, o *temenos*, área que abriga um conjunto de templos e se destaca pelo rigor geométrico em forma piramidal. Denuncia a existência de uma ordenação sistêmica, de modo a garantir sua articulação na malha urbana irregular.

A cidadela de Mohenjo-Daro se acomoda naturalmente na parte elevada do relevo e se distancia da cidade baixa, de modo a protegê-la e ao mesmo tempo reverenciá-la; ambas apresentam tratamento ordenado em sua malha. Em Ur, o tratamento plástico destinado aos templos se diferencia e se destaca da malha urbana de desenho irregular; o partido adotado evidencia uma condição hierárquica entre o sagrado e a vida profana. Entretanto, a unidade da composição do espaço urbano é garantida pela articulação entre cada uma das partes.

O *zigurat* se eleva pelo caráter construtivo na composição dos terraços sobrepostos em forma piramidal. No ponto mais alto, está o templo sagrado, cujo acesso à sala principal se dá por meio de um “eixo quebrado”. Em vez de situar-se na fachada fronteira à escadaria de acesso ou em qualquer um dos lados menores, abre-se à sudoeste. Dessa maneira, os fiéis eram obrigados a contornar o maior número de paredes, numa *promenade*, até chegar a sala principal onde aconteciam os cultos (JANSON, 2001).

O desenho revela uma razão que privilegia o percurso e promove a apreensão do espaço pela disposição temporal, e os terraços favorecem a percepção da cidade numa posição privilegiada. Entretanto, num sentido inverso, do ponto de vista da parte baixa da cidade, o templo é visualizado como elemento central. A noção do *tempo* e *espaço* pode ser percebida, inclusive, em outras formas de expressão artística da cultura suméria.



Figura 47: **Modelo de uma cidade sumeriana. 3000 -2000 a.C.**
 Fonte: <http://greciantiga.org/img/index.asp?num=0349>

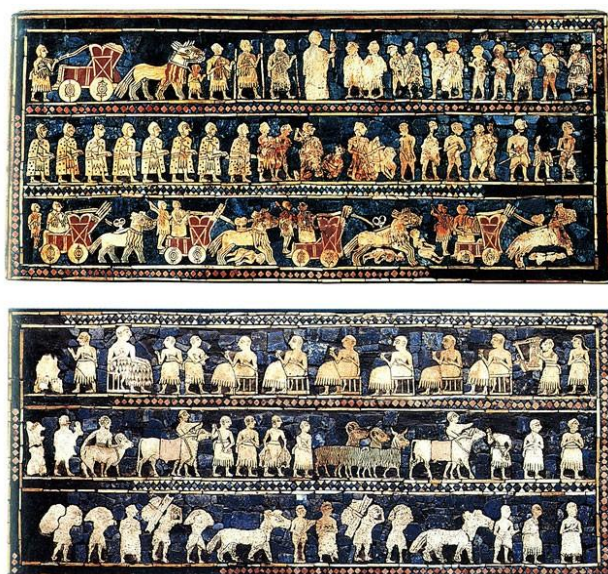


Figura 48: **A Guerra e a Paz - Estandarte de Ur, c. 3500 a.c**
 Fonte:
[Http://www.fflch.usp.br/dh/heros/traducoes/homero/iliada/escudoaquiles.htm](http://www.fflch.usp.br/dh/heros/traducoes/homero/iliada/escudoaquiles.htm)

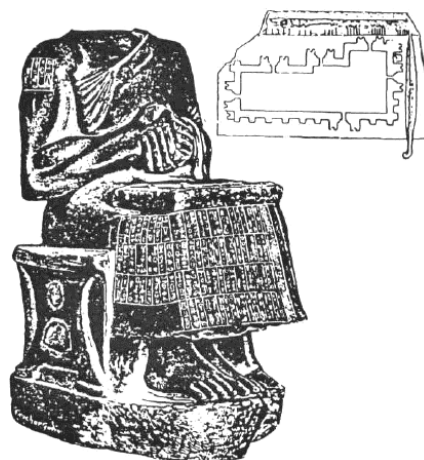


Figura 49: **Estátua de Gúdea, Tello c. 2000 a.c - Planta de edifício sumério**

Fonte: BENEVOLO, 1999

No "Estandarte de Ur" (3500 A.C) (figura 48) são narradas cenas de guerra e paz. A disposição linear em três fileiras emolduradas sugere a idéia de uma narrativa que inclui a noção de tempo e espaço finitos, engendrando a história – espaço finito. Nas imagens dos selos harappianos, não há definição de limite ou moldura na maioria das representações; o desenho é centralizado acompanhado apenas de um tipo de sinal, o limite é o próprio suporte – espaço vazio.

Nas representações sumérias (figura 49), a noção de espaço lugar/finito é um pouco mais clara e esses limites são definidos na forma urbana pela muralha que contorna a cidade, nos *zigurats* e no estandarte de Ur. Na aldeia de Çatal Huyuk, assim como nas representações parietais não comparece elementos na composição que visam contextualizar o espaço finito. Em Mohenjo-Daro, a idéia de espaço-lugar está presente na cidadela; entretanto, na cidade baixa, o limite é a própria natureza.

Outra característica que pode ser considerada é o uso de diferentes materiais, que conferem cor à composição do estandarte de Ur. É diferente do que encontramos nas esculturas e selos harappianos, cuja cor é monocromática; o artista tira partido do próprio material para conferir a forma e volume.

Na escultura da Gúdea – símbolo do poder sumério -, há elementos que reúnem esses significados. Ela representa o venerado *Patesi*, de poder absoluto em seu trono; era considerado rei-sacerdote, responsável pelas funções religiosas e militares da cidade e por isso era tido como um deus na terra. Cabia a ele governar as cidades-estado, e o desenho em planta do templo, representado na tabuleta sobre o colo, estabelece um vínculo com aquele que organiza os destinos da cidade, incorpora o espírito “sagrado” que a própria imagem do *Patesi* simboliza.

A trajetória dos desenhos de Lascaux, às aldeias neolíticas e à cidadela de Ur revela, nas manifestações artísticas, um percurso que consubstancia o caráter cultural de cada sociedade. As transformações denunciam a transição de uma consciência mítica grupal para uma consciência que reconhece o semelhante na condição de indivíduo e que irá se cristalizar na *polis* grega.

A arte do paleolítico consubstancia os anseios espirituais da época. Com isso, lembramos Adorno: (os anseios espirituais) contrastam com o que lhes é exterior, com o lugar da *ratio* dominante da natureza, da qual provém a razão estética e

convertem-se num para-si. A oposição das obras de arte à dominação é mimese dessa. Elas devem assemelhar-se ao comportamento dominador para produzir algo qualitativamente diferente do mundo da dominação.

O *desenho* do homem paleolítico é fenomenização individual e objetiva o mundo e a realidade humana, embora tenha como essência, efetivamente, uma representação coletiva, uma forma de consciência mítica.

O período neolítico, inclusive do ponto de vista artístico, marca uma nova era, pois a arte das primeiras civilizações agrícolas e urbanas definiu formas. Os princípios geométricos apoderam-se da plástica: simetria, repetição de elementos idênticos, simplificação e sistematização dos contornos quanto ao desenho, ou dos volumes quanto a escultura. (HUYGHE, 1986: 68)

Em Mohenjo-Daro e principalmente em Ur, o modo de expressão de sua arte revela indícios de um distanciamento da essência do *mito*. É como se ela retratasse, como instrumento capaz de engendrar a autoconsciência, a forma de relação subjetivo/objetivo, particular/coletivo, sagrado/profano.

Polis: Urbs e Civitas

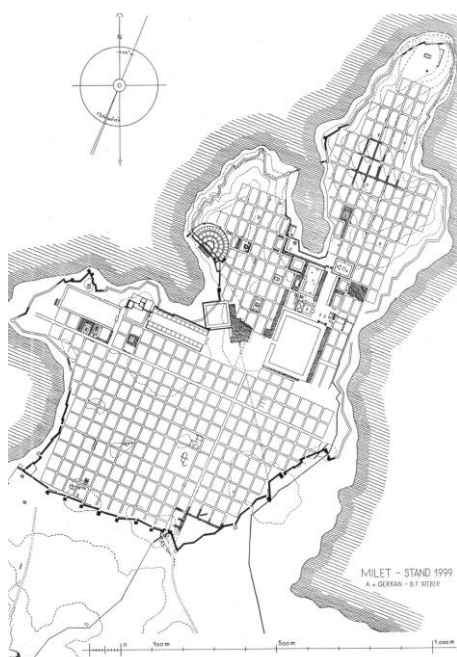


Figura 50: **Planta da cidade de Mileto:
desenho de Hipodamo**

Fonte: <http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/>

Não se deve esquecer que o solo da Acrópole é muito acidentado, com diferenças de níveis consideráveis que foram empregadas para constituir plataformas imponentes para os edifícios. Os ângulos forneceram vistas ricas de um efeito sutil; as massas assimétricas dos edifícios criam um ritmo intenso. O espetáculo é elástico, nervoso, esmagador de acuidade, dominador.

Le Corbusier

O desenho da cidade grega aponta para uma nova cultura, ao valorizar o edifício como monumento e ao mesmo tempo como objeto constituinte do espaço; ao articular o espaço interno e externo, a escala monumental e cotidiana, o sagrado e o profano. Difere da composição do *zigurat* em Ur, que reforça os limites impondo uma hierarquia e, dessa maneira, distancia as funções da vida cotidiana da cidade das funções do sagrado.

O sistema hipodâmico se apresenta na cidade grega, a exemplo de Mileto (figura 50), de malha quadrática reticular (Sec. V, a.C.), cujos espaços sagrados, residenciais e públicos eram articulados de modo equilibrado. “Constitui a transcrição urbanística de um pensamento cujas especulações filosóficas de caráter matemático e as meditações sobre a melhor organização política da cidade resultam na procura de uma estrutura urbana correspondente”.(HAROUEL, 1990:15).

Diferente do que encontramos na cidadela Mohenjo-Daro, a cidade grega é um todo único, cujas áreas urbanas, de caráter cívico e residenciais, articulam-se de

modo descentralizado e não hierarquizado, embora de maneira equilibrada, graças à ordenação do traçado urbano e às tipologias das edificações. A Ágora está integrada à malha, destinada ao exercício da democracia; é local de encontro para cultos religiosos e políticos e reúne no seu entorno os principais edifícios públicos.

O cenário urbano se revela um organismo político da cidade-estado, como construção na medida do homem, circundada e dominada pelos elementos da natureza não mensurável.

Os monumentos no topo da Acrópole (figuras 51 e 52), participam da cidade, e a distância dos templos revela uma estrutura simples e racional. Entretanto, ao nos determos, vemos que as articulações não obedecem à ortogonalidade; os edifícios se relacionam de modo coerente, ligados entre si, da grande à pequena escala, como descreve Le Corbusier:

A desordem aparente da planta só engana o profano. O equilíbrio não é mesquinho. É determinado pela paisagem famosa que se estende do Pireu ao monte Pentélico. O conjunto é concebido para ser visto de longe: os eixos seguem o vale e os ângulos falsos são habilidades do grande cenarista. A Acrópole, sobre o rochedo e seus muros de sustentação, é vista de longe, como um bloco. Seus edifícios se concentram na incidência de seus planos múltiplos. (LE CORBUSIER, 1988)

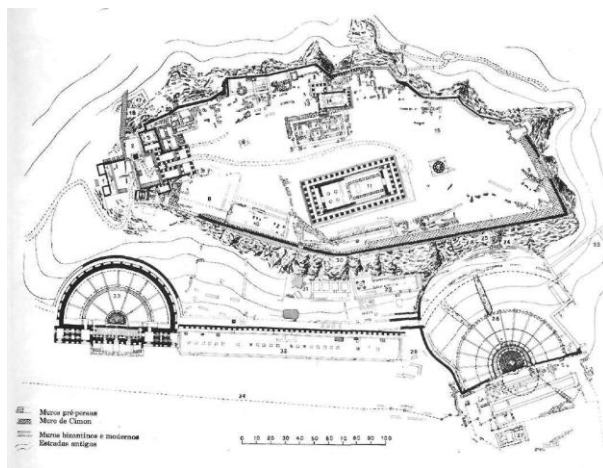
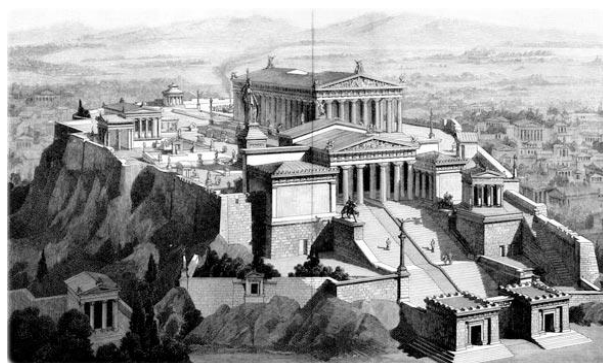


Figura 51: **Vista Acrópole.**

Fonte:

<http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/>

Figura 52: **Planta Acrópole**

Fonte: BENEVOLO, 1999

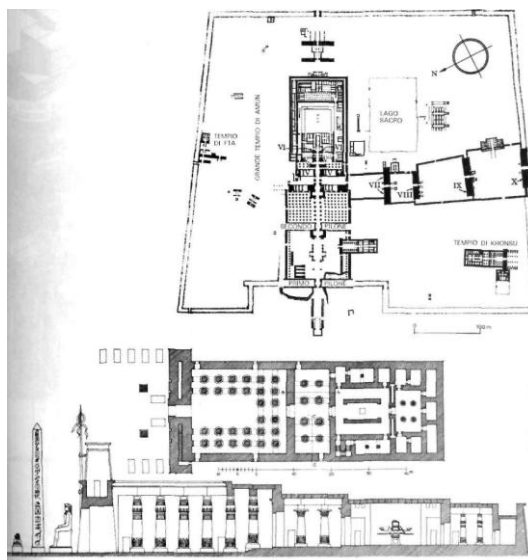


Figura 53: **Os templos de Carnac em Tebas; planimetria geral , planta e seção do Templo de Khonsu**

Fonte: BENEVOLO, 1999

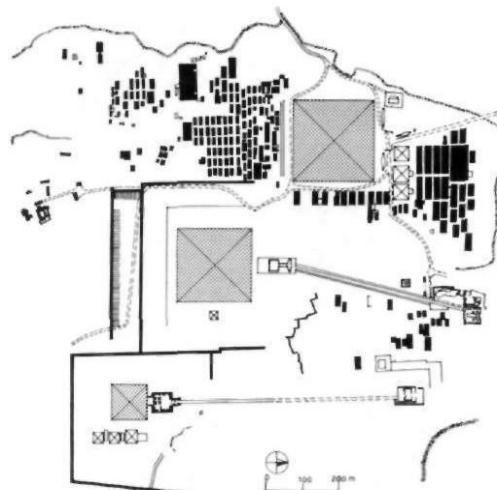


Figura 54: **Vista de uma aresta da grande pirâmide de Quéops**

Fonte: BENEVOLO, 1999

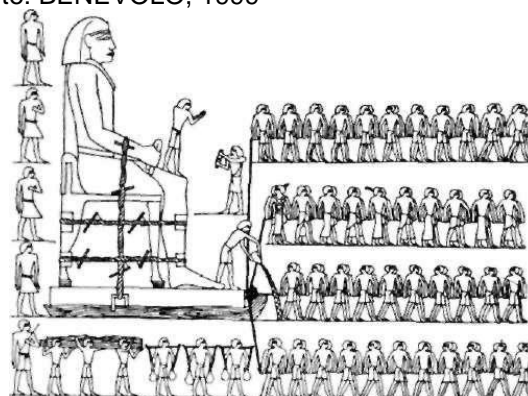


Figura 55: **Baixo relevo do Império Médio que representa o transuma estátua colossal sobre um carro sem rodas.**

Fonte: BENEVOLO, 1999

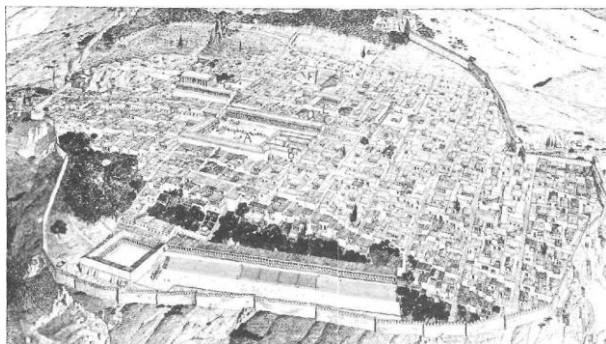


Figura 56: **Desenho vista de Priene**

Fonte: <http://www.travellinkturkey.com/priene.html>

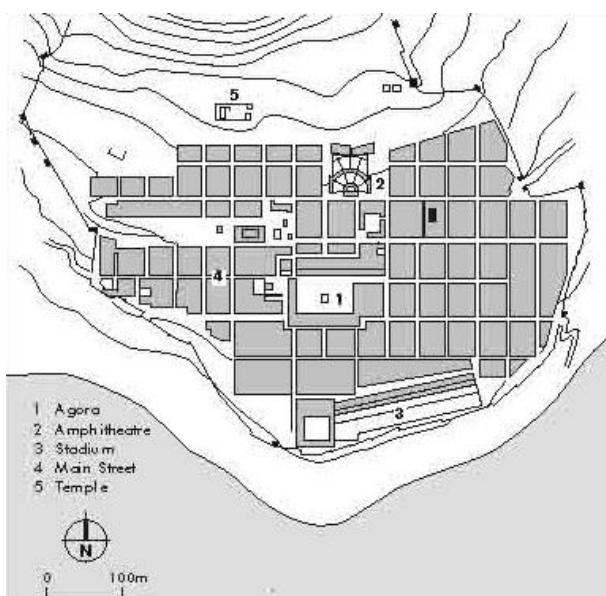


Figura 57: **Desenho planta de Priene**

Fonte: <http://www.ephesusguides.com/tours.php>

As obras do período clássico grego, dos desenhos da cidade e da Arquitetura, às pinturas dos vasos e esculturas, demonstram a consciência da necessidade de se fazer interagir as dimensões individuais e coletivas. O artista grego, na busca da perfeição, cria uma arte de elaboração intelectual, em que predominam o equilíbrio e a harmonia ideal, como a buscar uma relação estreita entre arte e a própria vida humana. Essas características podem ser evidenciadas quando as confrontamos com as obras do período egípcio inspiração encontra lugar na dimensão divina.

As áreas onde se localizam os templos sagrados não configuram um centro diretamente vinculado a cidade. Os templos são compostos por formas geométricas puras: prismas, pirâmides, obeliscos, ou

estátuas gigantes como grande esfinge. As pirâmides, por exemplo, propiciam uma percepção coletiva em vários aspectos. A composição piramidal é inequívoca, não deixando dúvidas quanto à percepção da forma. Além disso, suas dimensões valorizam a imensidão do deserto confrontado a natureza e a escala humana.

A arte egípcia³ privilegia a noção de eternidade. As obras se distanciam da realidade cotidiana e da experiência individual por um caráter paradigmático, A

³ Apesar de o trabalho estar sendo elaborado na perspectiva cronológica, especificamente neste item, nas comparações envolvendo Grécia e Egito, as referências à Grécia foram postas em primeiro plano no início do item, pelo fato de a Arquitetura egípcia prender-se mais às pirâmides, o que só foi citado depois.

harmonia da obra encontra referência numa realidade superior e divina, como a orientação solar, por exemplo.

Os templos egípcios de Carnac e Khonsu (figura 53) configuram um prisma retangular de caráter introspectivo, voltado para o espaço interno. O eixo é o elemento estruturador que define seqüencialmente os espaços, provocando uma percepção imediata e racional de caráter universal e coletivo e promovendo uma visão que vai do geral para o particular.

A composição plástica do desenho, em baixo relevo, reitera esses significados e legitima o modelo hegemônico da sociedade egípcia, que adota escalas diferenciadas para o “soberano” e para aqueles que participam da vida cotidiana e são representados identicamente em seqüência linear, como um timbre. Esses aspectos contrastam com os abordados anteriormente no estandarte de Ur, onde destacamos aspectos referentes ao tempo e ao espaço. O tempo aqui é eterno, pela repetição idêntica das figuras e o espaço é dominado pela figura do soberano.

A hierarquia social aparece na arte e no espaço da cidade egípcia e se traduz num distanciamento entre *civitas* e *urbs*, distinto do espaço e das representações da cultura grega. Essa articula o espaço monumental e o cotidiano, reconhecendo simultaneamente a vida coletiva e o caráter individual do cidadão. A composição do templo grego evidencia essas prerrogativas. Apesar de ser constituído, também, por um volume prismático retangular, possui um caráter extrovertido, graças à colunata voltada à cidade. Diferente dos templos egípcios, o eixo se apresenta como elemento estruturador da composição plástica. É virtual (de simetria) e confere harmonia à forma, mas não como elemento estruturador do espaço.

Na Acrópole grega, o Parthenon está posicionado de modo a privilegiar uma visão individualizada, cujo aspecto é reforçado pela composição perspectivada, visão particular e sensível que infere ao indivíduo uma apreensão lógica e racional. A apreensão do todo é tributária de uma percepção individual: o ser como indivíduo.

Na cidade grega, a "regularidade da malha" não compromete a hierarquia entre o homem e o mundo. “A cidade, como organismo físico, é a imagem do corpo social” ,afirmava Aristóteles (*apud* BENEVOLO, 2003: 14) A disposição das partes da cidade, reunidas como sistema, objetiva a consciência individual do cidadão grego como ser social e parte integrante de um todo.

Enquanto os egípcios concederam importância primordial aos elementos e ao processo da natureza, adaptando os fenômenos humanos a essa ordem natural, os gregos concentram sua atenção aos aspectos da vida humana, projetando elementos de sua própria personalidade nos objetos exteriores. O Doríforo de Policleto (figura 59) representa a imagem do homem grego: um ser humano ativo e vital, idealizado nos mesmos princípios plásticos do templo grego. O jogo de sua

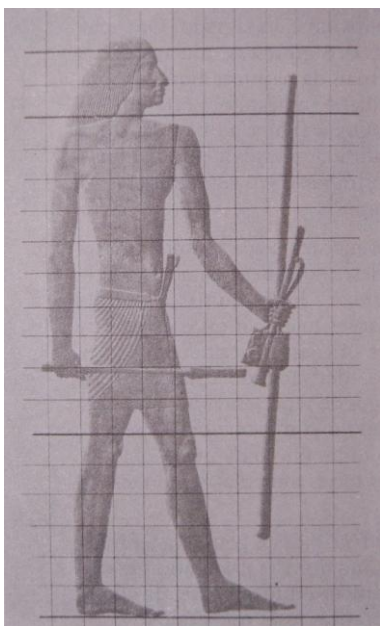


Figura 58: **Figura do corpo humano egípcio**

Fonte: DERDYK, 1989

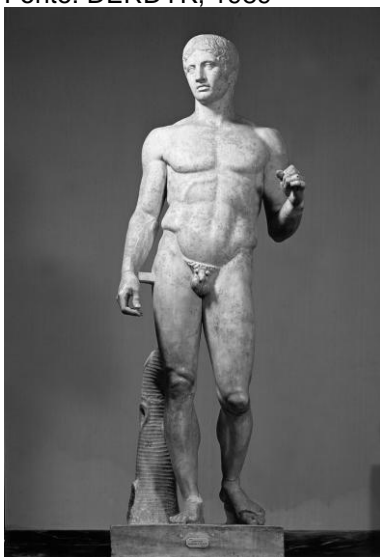


Figura 59: **Doríforo de Policleto 480 - 323 a.C**

Fonte:

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Policleto>

musculatura se assemelha à articulação de um templo grego, que por sua vez simboliza a verdade ideal de uma situação específica entendida cabalmente, de modo que cada parte harmoniza-se com as demais. (NORBERG-SCHULZ, 1999: 42 e 43).

O pensamento político de Aristóteles traduz esse entendimento ao dizer que:

[...] O todo existe necessariamente antes da parte. As sociedades domésticas e os indivíduos não são senão as partes integrantes da Cidade, todas subordinadas ao corpo inteiro, todas distintas por seus poderes e suas funções, e todas inúteis quando desarticuladas, semelhantes às mãos e aos pés que, uma vez separados do corpo, só conservam o nome e a aparência, sem a realidade, como uma mão de pedra. O mesmo ocorre com os membros da Cidade: nenhum pode bastar-se a si mesmo. Aquele que não precisa dos outros homens, ou não pode resolver-se a ficar com eles, ou é um deus, ou um bruto. Assim, a inclinação natural leva os homens a este gênero de sociedade. [...] A Cidade é uma sociedade estabelecida, com casas e famílias, para viver bem, isto é, para se levar uma vida perfeita e que se baste a si mesma. Ora, isto não pode acontecer senão pela proximidade de habitação e pelos casamentos. Foi para o mesmo fim que se instituíram nas cidades as sociedades particulares, as corporações religiosas e profanas e todos os outros laços, afinidades ou maneiras de viver uns com os outros, obra da amizade, assim como a própria amizade é o efeito de uma escolha recíproca. O fim da sociedade civil é, portanto, viver bem; todas as suas instituições não são senão meios para isso, e a própria Cidade é apenas uma grande comunidade de famílias e de aldeias em que a vida encontra todos estes meios de perfeição e de suficiência. É isto o que chamamos uma vida feliz e honesta. A sociedade civil é, pois, menos uma sociedade de vida comum do que uma sociedade de honra e de virtude. [...] o maior bem que possa acontecer para um Estado qualquer é a perfeita unidade; digo o mesmo, mas se levarem muito longe essa unidade, ela não será mais uma sociedade política que consiste essencialmente numa multidão de pessoas. De uma Cidade podem fazer uma família, e, de uma família, uma só pessoa. Com efeito, há mais unidade numa família do que num

Estado, e numa só pessoa do que numa família. Ora, se fosse possível estabelecer esta perfeita unidade entre os membros de um Estado, seria preciso evitá-lo: isso seria destruir a sociedade política, que, por essência, é constituída de pessoas, não apenas em grande número, mas também dessemelhantes e de espécies diferentes. (ARISTÓTELES: A Política, disponível em <http://www.clube-de-leituras.pt/upload/e_livros/cle000021.pdf>)

Nessa mesma direção, em cumprimento e garantia de uma vida feliz e harmônica, Aristóteles concebe a idéia de que aos homens lhes cabe cumprir seus deveres de cidadão.

Genius loci: urbi et orbi



Figura 60: **Desenho Arco de Constantino**
 Fonte: <http://www.educima.com/es-colorear>

A fundação das cidades romanas se dava a partir da consagração do lugar. O argur (mediador entre uma força divina e os homens) definia um centro e determinava os eixos principais, o cardo, na direção norte e sul, representava o eixo do mundo e o decumanus representava o caminho do sol na direção oriente ao ocidente
 NORBERG-SCHULZ, 1999.

A cidade romana tinha com base a estruturação axial (artifícios de conectividade), a partir da qual os espaços eram configurados e articulados. Esse sistema de articulação difere da configuração da cidade grega, que se baseava na articulação dos edifícios. Embora os romanos tenham herdado as ordens clássicas da cultura grega, sua obra não traduz esse modelo, que era pautado nos ideais dos homens, como assinala NORBERG-SCHULZ:

Em vez de perseguir a perfeição ideal, os romanos sentiam que deviam viver em conformidade com o plano divino, participando ativamente da história. Para os romanos a vida terrestre não era mera reprodução imperfeita dos arquétipos ideais, mas sim uma manifestação direta e significativa da vontade divina. Assim podemos compreender que a contradição entre a ordem cósmica e a ação prática seja apenas aparente; na realidade, ordem e ação eram interpretados como aspectos de um mesmo processo histórico. (NORBERG-SCHULZ, 1999:58)

Paralelamente, a instituição do direito romano considera não só os deveres, como em Aristóteles (cuja noção da cidadania é vista essencialmente em termos de deveres), mas os direitos de cada indivíduo, o *Corpus Juris Civilis*, e essa nova constituição política contribuiu, também, para a transformação do espaço da cidade.

A definição axial se prefigura como uma determinação direcional da vontade humana, incorporando o reconhecimento da história como determinação da existência humana. “O *desenho* da cidade romana se caracteriza por uma imagem cosmológica, um microcosmo, e denota estreita afinidade entre as palavras *orbis* (mundo) e *urbis* (cidade).” (NORBERG-SCHULZ 1999:45)

Na cidade romana, os monumentos representam a própria história. O arco do triunfo, invenção romana, também assinala o trânsito entre a dimensão temporal e a atemporal. O triunfo sobre a morte é doravante legitimado pela história e não pela ordem da natureza e das abstrações das forças cósmicas, como na civilização egípcia. (GOROVITZ, s.d.)

“O Panteón romano traduz esse dinamismo por representar a introdução do espaço interior como expressão de uma nova dimensão existencial.” (NORBERG-SCHULZ, 1999: 52) O sistema axial que organiza a cidade se apresenta também

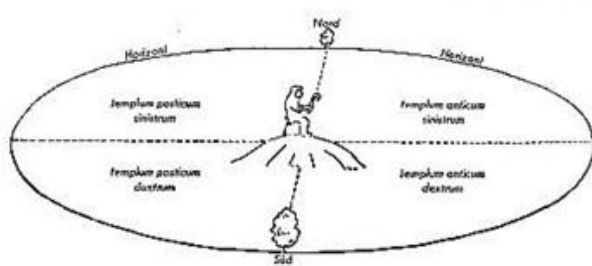


Figura 61: Diagrama da consagração do lugar - augur romano

Fonte: SCHULTZ, 1999

como elemento estruturador do espaço. O eixo longitudinal garante a transição entre a cidade e o espaço interno do templo, e o eixo vertical conecta o templo a dimensão sagrada.

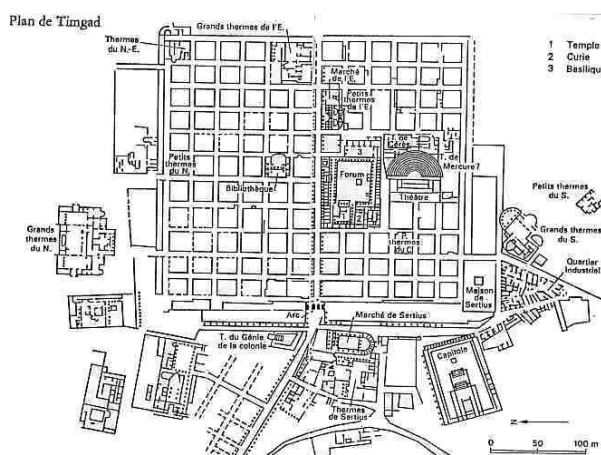
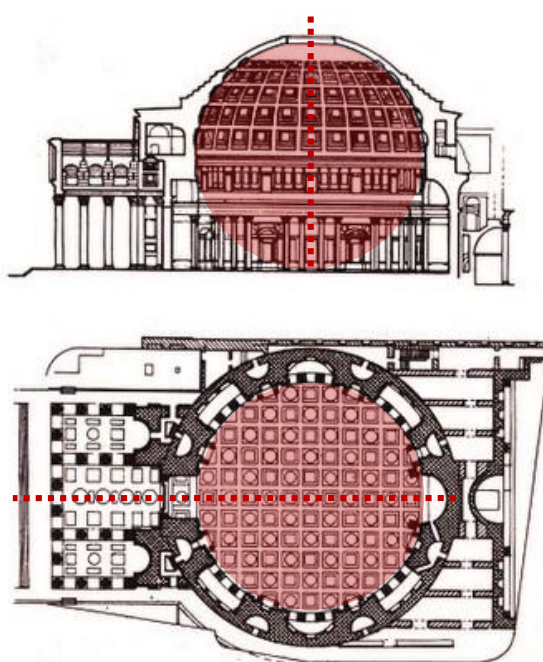


Figura 62: Planta de Timgad

Fonte: SCHULTZ, 1999

O desenho é composto por três corpos volumétricos distintos, que dão totalidade ao conjunto: a) o pórtico da entrada, de onde nasce o eixo longitudinal, vai direcionar até abside, emoldurado por duas colunas que, por meio de um entablamento eleva o olhar para o tambor da cúpula; um volume retangular garante a transição natural entre o pórtico e a rotunda; b) o espaço interno, que inscreve uma esfera (figura 63) correspondente ao volume da

dimensão da cúpula, cujo eixo vertical conecta o ponto central do piso a abertura zenital na parte superior da rotunda; c) a articulação dos espaços dá-se de maneira dinâmica, conferindo continuidade e ritmo entre o espaço da cidade e o espaço interno do edifício. Cada edifício participa da malha urbana, não de modo individual, mas como parte do sistema que compõe a cidade. Além dessa relação, a cada nova conquista romana, a nova cidade identifica com Roma, *caput mundi*, como um microcosmo desta. Diferente das cidades gregas, em que cada edifício continha uma característica imanente do conjunto, o edifício por si só não nos diz nada sobre a totalidade do conjunto.



O *Panteon* integra a dimensão sagrada a partir eixo vertical que organiza o espaço interior. Unifica, assim, a *cúpula celestial* ao prolongamento do eixo longitudinal em um todo significativo. Unifica a ordem cósmica e a história viva e faz com que o homem se reconheça como um explorador e conquistador de inspiração divina, como aquele que faz a história de acordo com o plano divino. (NORBERG-SCHULZ, 1999: 54)

Figura 63: **Planta e corte Panteão Romano**
Fonte: <http://4.bp.blogspot.com>

Para os romanos da Antiguidade, o “tempo” era uma dimensão existencial de fundamental importância a transparecer na arte, como instrumento que escreve o curso da história; não tem o caráter estático e eterno como nas obras do antigo Egito e sim é cenário da ação humana inspirada pelos deuses. “A filosofia estoica considera que o modo da conduta humana e o comportamento ético representava viver de acordo com o plano divino.”(NORBERG-SCHULZ, 1999: 57).

Civitas Dei

Figura 64: **Vista Interna Santa Constanza**
desenho Piranesi

Fonte <http://commons.wikimedia.org>

*[...] Quem quer que tu sejas,
caso queiras exaltar a glória dessas portas,
que não te deslumbres com o ouro nem com os gastos,
mas com o trabalho da obra.
Pois a obra nobre brilha, mas esta obra,
que brilha com nobreza,
iluminará as mentes para que, sendo luzes verdadeiras
cheguem à luz verdadeira,
onde Cristo é a verdadeira porta.
A porta dourada define dessa maneira a luz interior:
a mente estúpida se eleva em direção à verdade
passando pelo material
e antes, imersa no abismo, ressurge à vista dessa luz.*

Versos do porta da Igreja Saint-Dennis pelo Abade se Suger.

Com a decadência do Império Romano e a necessidade de se protegerem das inovações bárbaras, as cidades escondem-se dentro de muralhas; a aristocracia adota um modo de vida rural desarticulado do espaço da cidade e, ao mesmo tempo, surge a valorização do cristianismo. Esses fatores vão transformar a dinâmica do espaço da cidade. A fé em Deus, não mais a história, passa ser o motor que conduz a sociedade medieval; pela redenção de Cristo, compreende-se o significado da vida e da cidade intramuros; labiríntica e profana, confronta-se com o espaço da catedral, que se assemelha ao cosmos pelo significado sagrado.

O espaço centralizado do templo, a exemplo do Panteón, vai ser convertido em um espaço linear, definindo uma trajetória sagrada. Os primeiros sinais de mudança podem ser percebidos na basílica de Santa Constanza (figura 65), apesar de essa possuir a mesma planta circular do Panteon. O tambor da cúpula se apóia sobre um volume circular que contém o deambulatório de menor altura e onde não há incidência da luz. As colunas que apóiam esse tambor fazem a transição entre o espaço do deambulatório e o espaço central, iluminado por um luz diáfana oriunda do conjunto e janelas em arco, distinto daquele eixo de luz vertical e direcional do Panteón.

Formal e simbolicamente Santa Constanza constitui uma ligação entre os edifícios da antiguidade e as igrejas de planta central da Arquitetura ocidental. Unifica assim o antigo simbolismo cósmico do “centro” – pertencentes aos problemas da vida e da morte –, com o conceito cristão de redenção e vida eterna. (NORBERG-SCHULZ, 1999: 68)

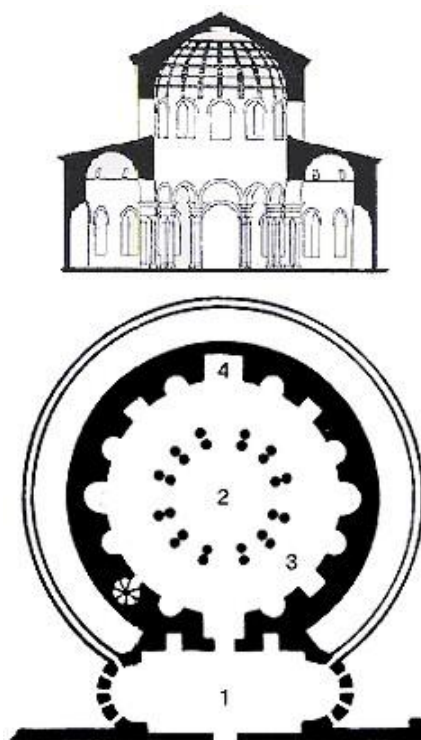


Figura 65: **Planta e Cortes Santa Constanza**

Fonte: SCHULZ, 1999

A presença do eixo longitudinal como definidor de uma trajetória evidencia-se na planta da Igreja. O movimento ganha ritmo pelas arcadas da nave e modulação dos vitrais superiores; o espaço se define no percurso do peregrino. O edifício volta-se para si, conferindo uma oposição ao mundo divino e mundo humano ou entre o mundo sagrado e o mundo profano. A *Civitas Dei* se instaura por oposição a cidade dos homens. Entretanto, a basílica românica, pela estruturação dos volumes e das aberturas nas fachadas, vai se relacionar com a cidade de modo distinto. Abre-se para o entorno na esperança de revelar a mensagem sagrada do interior do edifício. Artifícios de composição como a introdução de elementos verticais, que representam uma espécie de *axis mundi*, e a articulação rítmica espacial, definida pelo eixo longitudinal, vão instaurar uma nova relação entre a cidade e o espaço interno do edifício. Como obra artística, a composição reúne elementos de linguagem contraditórios: desmaterialização e solidez se expressam simultaneamente. Para NORBERG-SCHULZ (1999:93), “A Arquitetura românica fornece “imaterialidade” como lugar seguro sobre a terra e cumpre a promessa do início das igrejas paleocristãs e prepara para visão celestial da catedral gótica.”

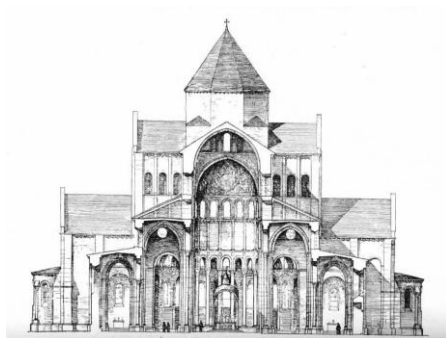


Figura 66: **Corte Abadia de Cluny**

Fonte: <http://www.encyclopedie-universelle.com/>



Figura 67: **Catedral ideal. Viollet-le-Duc**

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/>

Sublime

O termo sublime designa uma modalidade da experiência estética em que determinados objetos suscitam no sujeito um tipo especial de sentimento, que ultrapassa a finitude da sensibilidade humana; nesse sentido (kantiano), a estética do *sublime* se diferencia da estética do *belo*. (GIACOIA, 2006)

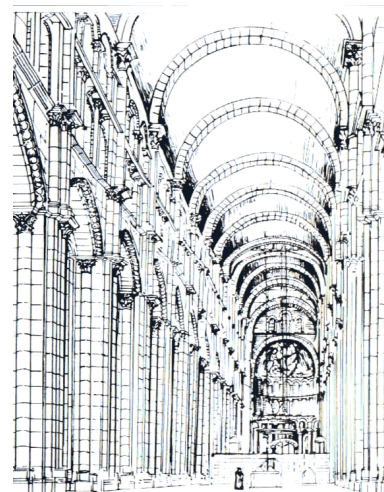


Figura 68: **Vista interna da Abadia de Cluny**

Fonte: SCHULZ, 1999

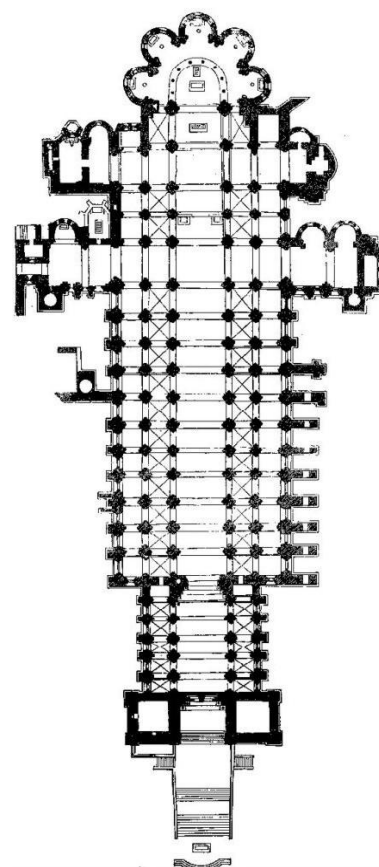


Figura 69: **Planta de Abadia de Cluny III**

Fonte: <http://chestofbooks.com>

A catedral gótica concretiza todo espírito do homem medieval. O aspecto “pesado” das abóbadas de pedra das catedrais românicas é substituído pelas nervuras e ogivas das catedrais góticas, num processo de desmaterialização da massa; é uma “construção toda em nervo, sem carne supérflua, sem massa inútil e que corresponde às necessidades da alma gótica”. (WORRINGER, *apud* BRANDÃO, 2006:40)

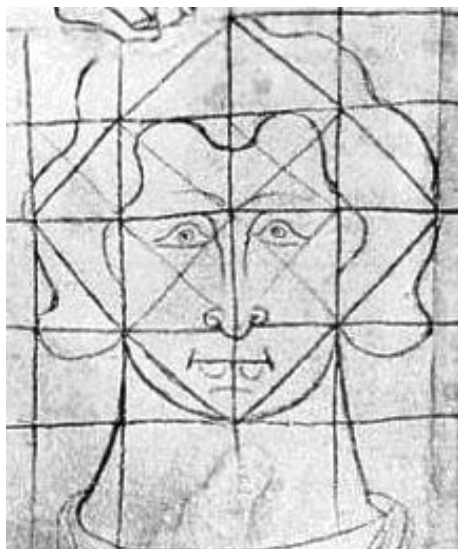
A Arquitetura gótica ascende ao sublime (na perspectiva estética), pois transcende a materialidade do mundo profano pelo jogo delicado entre luz e matéria. “Como elemento espiritual a luz transforma a matéria natural e antropomórfica: ilumina as coisas de nosso mundo e lhes dá um novo sentido.” (NORBERG-SCHULZ, 1999:111) Ela estabelece o diálogo entre o desejo pela vida eterna (incomensurável) e a vida terrestre (determinada e temporal).

O jogo hierárquico dos elementos que compõem toda estrutura da catedral gótica confere harmonia ao conjunto. Traduz o pensamento escolástico, para qual a estrutura cósmica tornava-se clara mediante a articulação sistemática de cada uma das partes do texto: “o todo se dividia em partes que por sua vez podiam dividir-se em partes menores; as partes, em metros, questões e distinções e estas em artigos”. (PANOFSKY, *apud* NORBERG-SCHULZ, 1999:113)

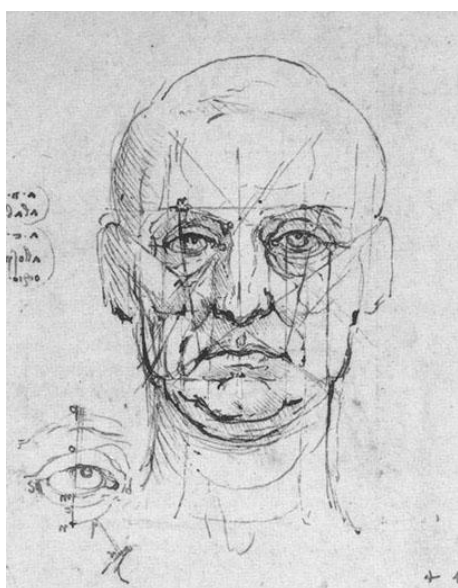
Na Arquitetura gótica o conjunto é composto de unidades menores – que quase se podem chamar de *articuli*, que são homologas, pois são todas triangulares em projeção horizontal e cada um destes triângulos tem seus lados comuns com os seus vizinhos. Esta homologia revela o que corresponde a hierarquia de níveis lógicos em um tratado escolástico bem organizado. (PANOFSKY, *apud* BRANDÃO, 2006:52)

No caderno de desenhos de Villard de Honnecourt, há testemunhos de como o sistema de relações geométricas rigoroso não é característica exclusiva do desenho que define as catedrais góticas. Seus desenhos dão uma ordenação regulada por quadrados, triângulos, arcos circulares e pentagramas, configurando a realidade fenomênica em um esquema geométrico estabelecido.

No desenho de Honnecourt, a malha (figura 70), composta por quadrados, subdivididos em triângulos, define o tracado regulador e estrutura a composição. A harmonia é garantida graças à subordinação de todas as partes a uma determinada lei, a estrutura geométrica.



O homem a medida de todas as coisas, das que são enquanto são, e das que são enquanto não são.” Protágoras (c.480 – 410 a.C)



O homem é considerado pelos antigos um mundo menor”, queixou-se Da Vinci. A técnica e as artes cumpriram seu papel. Na verdade a técnica moderna tem sua origem no Renascimento.

Figura 70: Desenho Figura humana Villard de Honnecourt

Fonte: <http://classes.bnf.fr/villard/>

Figura 71: Desenho Figura humana Leonardo Da Vinci

Fonte: <http://www.drawingsofleonardo.org>

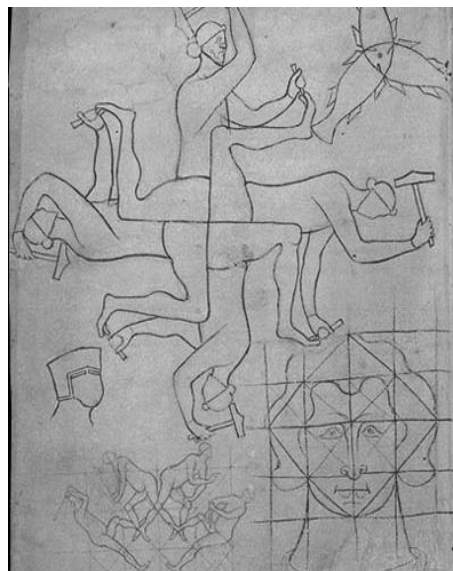


Figura 72: Desenho Figura humana Leonardo Da Vinci

Fonte: www.drawingsofleonardo.org

Figura 73: Desenho Figura humana – Villard de Honnecourt

Fonte: <http://classes.bnf.fr/villard/>

A cultura medieval se caracteriza pela religiosidade, pelo teocentrismo, conforme a própria posição que o indivíduo ocupa na sociedade (nobre, clérigo ou servo) tem uma explicação religiosa. No mundo medieval, a beleza é tida como um atributo divino e, portanto, obras feitas pelos homens são consideradas imitações da realidade criada por Deus. A arte é como espelho da natureza, que não busca modificar a realidade ou propor uma visão diferente da mesma. A lei tem inspiração de ordem divina.

O desenho de Honnecourt (figura 70) é caracterizado por um sistema linear sem meios tons, as linhas se equivalem. A linha determina o limite, ao qual tudo se subordina ou se adapta, e a presença da malha reforça esse significado. O desenho de Leonardo Da Vinci (figura 71), confrontado com o de Honnecourt, contribui para ilustrar essa transformação. Ambos revelam fatores de estruturação plástica distintos e inferem significados particulares a cada imagem.

No desenho de Leonardo (figura 72), o linear e pictórico estão presentes, pelos traços diferenciados das linhas e a presença de luzes e sombras que compõem não de maneira propriamente indefinidas, mas sem que as margens sejam enfatizadas. O contorno não parece como um segmento totalmente definido. O traçado regulador no desenho nasce das relações constatadas pela observação da figura, na experiência empírica, e a inteligibilidade da obra não depende de fatores externos; dá-se pelas proporções perfeitas na composição da figura humana, postuladas por uma busca a um ideal de beleza, visando atingir a essência motriz do universo dos fenômenos. As proporções são deduzidas de uma realidade tangível – da experiência com o mundo, a serviço da criação que se concretiza na obra de arte. A profundidade sugere a perspectiva, que situa a presença do observador – do homem.

Em Honnecourt, a geometria (figura 73) se apresenta com valor absoluto, essência, e dá sentido ao fenômeno, em última instância, à experiência. Da Vinci parte da experiência para chegar à geometria. Os desenhos de Honnecourt e Leonardo são representações miméticas e conferem identidade ao homem representado; recriam o “homem”, mas por inspirações distintas.

A figura humana de Honnecourt acomoda-se a um sistema de malhas e proporções figurativas e simbólicas ,cuja referência encontra lugar na ordem divina. Em Da Vinci, a figura humana se apresenta como componente subjetivo da relação mimética com o mundo objetivo. Concatena o que inexistente com o que tem existência real, o sensível com o inteligível, a essência com a aparência, o sagrado com o profano. (GOROVITZ, 2005)

Leonardo desenhou como técnico e desenhou como artista. Procurou uma composição onde nada fosse arbitrário. Em seus quadros as figuras se inscrevem em formas geométricas definidas. Maneira de apropriação do conhecimento científico para informar a sensibilidade criadora. Procura da racionalidade. Com ele e os demais artistas do Renascimento o desenho se impôs. Passou a ser linguagem da técnica e da arte – como interpretação da natureza, e como desígnio humano, como intenção ou arte no sentido platônico. Desenharam contra a insuficiência das ferramentas disponíveis, impaciente com a lentidão do trabalho manual. Lançaram as bases da técnica moderna. Desenharam, ainda, uma nova concepção do homem. (ARTIGAS,)

Ante o que foi aqui descrito e comentado, fica claro que o estudante de Arquitetura deve ter sempre presente o seguinte: [...] desde cedo, ter uma perfeita noção do que seja proporção, comodulação e modenatura: proporção é a equivalencia, ou o equilíbrio das partes; comodulação é o confronto harmônico das partes entre si e com relação ao todo; modenatura é o modo particular como é tratada, plasticamente, cada uma dessas partes. (COSTA, 1995)

Cidade ideal



Figura 74: **Cidade Ideal Renascentista**
- Piero della Francesca

Fonte: <http://notasurbanas.blogspot.com>

*Quem haverá tão insensível e invejoso
que não louve o arquiteto Pippo, vendo
aqui uma construção tão grande a se
elevar aos céus, ampla a ponto de cobrir
com sua sombra todos os povos da
Toscana, feita sem um auxílio de
travamento ou quantidade grande de
madeira?
Aberti (da pintura)*

A mimesis renascentista toma a história por referência. Para os artistas desse período, celebrar a história representa mais do que imitar uma ordem matemática para garantir um ideal de beleza às suas obras. “Significa resgatar o sentido antropocêntrico investido na arte da antiguidade, nas colunas, nos capitéis, nas ordens e na modulação adotada.” (BRANDÃO, 2006:71)

A invenção da perspectiva artificial contribui para uma condição relativa e particular do indivíduo na coletividade e transforma a cidade em objeto de intervenção e de criação, acentuando suas qualidades estéticas. A cidade se constitui em uma das formas conscientes de expressão da beleza urbana a partir da composição de figuras geométricas, cujo *desenho* em si se torna, acima de tudo, objeto de satisfação estética para um tempo em que a racionalidade era o desejo maior.

Argan (*apud* BRANDÃO, 2006:87), ao ideário renascentista, acrescenta que a perspectiva estende-se além da idéia de uma concepção formal de espaço e é, também, um ideário, do ponto de vista de uma perspectiva da própria história, quando se apoia no repertório grego-romano: “a história – reconstrução lógica do passado – em relação ao tempo é como a perspectiva – ordenação do espaço – em relação ao ambiente físico.”

“A matemática e geometria são interpretadas como o caminho para a perfeição, emergindo a idéia de uma concepção intelectual total do espaço urbano por meio da configuração da cidade ideal.” (HAROUEL, 1999: 49)

A cidade ideal é de fato uma invenção artística e política ao mesmo tempo [...] Fundamento do pensamento humanista é a convicção de que Deus não é tanto o princípio, mas o fim do poder e do saber humano. Poder e saber deixaram de derivar da revelação, mas continuando visando ao conhecimento da divindade, e passam a ter seu princípio no humano, ou seja, na razão e na história. (ARGAN, 1999:58)

A rua passa a ser eixo de perspectiva, em oposição às cidades surgidas organicamente; ganha um caráter de efeito cênico e estético. Torna-se um componente de grande importância e passa a constituir um elemento intencional associado ao desejo humano de demonstrar seu domínio sobre o ambiente natural. Na representação de Francesco di Giorgio sobre a cidade ideal, o desenho revela o desejo sobre o domínio do espaço. Cada uma das linhas que definem a composição, desde a posição dos prédios à estrutura das fachadas com suas aberturas e arcadas, vai direcionar nosso olhar a partir de um ponto determinado.

Giedeon (2004:58-59) afirma que a perspectiva estabelece a subjetividade como contrapartida do ideário do mundo moderno. Reconhece o ser como indivíduo, na medida em que “cada elemento se acha relacionado com um único ponto de vista, do próprio espectador.” A visão perspectiva corresponde a uma forma hegemônica de representação do espaço e favorece um modo de fruição estático que garante uma apreensão imediata e total do conjunto. Também cria um espaço que é a extensão geométrica, uma grandeza escalar; há unidade entre planos que se sucedem até o infinito do ponto de fuga. O espaço torna-se controlável e mensurável. É isotópico, pois todos os seus pontos e planos são meros valores de cálculo e isonômico, uma vez que são regidos pela mesma lei. A perspectiva linear representa uma entidade geométrica, mas se constitui num conceito fundador do “mundo”, determinado pela vontade humana.

Katinsky (2003) acrescenta que a perspectiva exata não é tão somente um aperfeiçoamento da perspectiva empírica antiga, descrita por Vitruvio e largamente utilizada não só nos murais pompeanos, como na quase totalidade dos desenhos medievais. Ela corresponde à postura de coerência que atinge a totalidade do mundo representável (e se circunscreve a ele: o mundo mensurável e luminoso) e se constitui na nova postura científica e tecnológica que irá brilhar na maravilhosa cúpula de Santa Maria del Fiore.

A extraordinária invenção de Brunelleschi, não é, no modo de ver de Alberti, um objeto arquitetônico, mas um imenso objeto espacial, vale dizer, um espaço objetivado, isto é, representado, pois cada representação é uma

objetivação e cada objetivação é perspéctica porque dá uma imagem unitária e não fragmentária, o que implica uma distância ou uma distinção, bem como uma simetria, entre o objeto e o sujeito, de forma que não é copia do objeto, mas a configuração da coisa real enquanto pensada por um sujeito. (ARGAN, 1990,134)

A perspectiva corresponde ao espaço unitário de representação finita do infinito e faculta a comensurabilidade do espaço infinito. Promove a reunião e a continuidade do subjetivo e do objetivo, do extremamente perto e do extremamente longe, e o sagrado e o profano passam a constituir instâncias interativas.

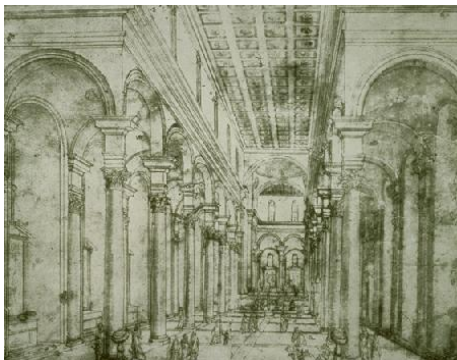


Figura 75: **Perspectiva linear Igreja de São Lorenzo – Brunelleschi**
Fonte: <http://www.clarku.edu>



Figura 76: **Igreja do Santo Espírito Florença, Bruneleschi**
Fonte: <http://www.revistaau.com.br>

A revolução de Brunelleschi implica, portanto, um novo estatuto do fazer, pelo projeto, tendo como ingredientes: a visão unitária do espaço e do tempo, garantida pela teoria da perspectiva; a história, que recupera o antigo (a volta às ordens de proporção), e a afirmação de uma cultura estritamente urbana (o valor da cidade). *Desenho* e *projeto* se fundam como fazer artístico e permite, ao arquiteto, deter-se na idéia, em seu ideário, mais que na própria construção. Surge como essência, a semente da obra artística:

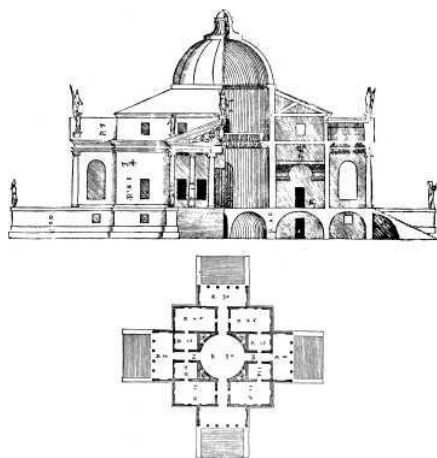
O artista torna-se intelectual revelando a lógica, a matemática pela qual o homem projetou o espaço. O espaço urbano persegue o ideal formal contido no desenho. Essa lógica geométrica não é prerrogativa exclusiva do desenho da cidade e vai se estender as concepções espaciais do interior das igrejas, a exemplo da Igreja do Santo Espírito.

Nesse ponto de vista, observamos que, pela disposição das colunas, do ritmo das arcadas e das aberturas (figuras 75 e 76), as linhas dominantes no teto e sobre essas

arcadas definem os limites e vão direcionar a visão; não apenas revelam a geometria dos módulos, mas reforçam a idéia de que toda a composição do espaço foi *desenhada* a partir da perspectiva do ponto central e do eixo frontal em que ele é percebido, enfatizando a centralidade do espaço. A repetição de elementos unifica e sistematiza o espaço interno conferindo uma ordenação racional e geométrica. A fruição é estática, e a totalidade se apreende em um único ponto. Revela-se, assim, um desenho, o projeto como ação que precede a construção.

A expressão artística do Renascimento revela um homem não mais subordinado aos desígnios divinos, sua obra o situa como ator principal cujo destino está subordinado a suas prerrogativas particulares enquanto ser individual sensível e racional.

Villas: *civitas e natura*



É impossível compreender o Maneirismo se não se compreende o fato de que a sua imitação dos modelos clássicos é uma fuga do caos ameaçador, e que o grande esforço subjetivo das suas formas é a expressão do medo de que a forma venha a cair na luta com a vida, e de que a arte venha a se desvanecer numa beleza sem conteúdo. Despedaçados por um lado pela força e por outro pela liberdade, (os artistas) ficaram sem defesa contra o caos que ameaçava destruir toda ordem do mundo intelectual. Neles encontramos, pela primeira vez, o artista moderno, com o seu interior, o seu gosto pela vida e pela fuga, o seu tradicionalismo e a sua rebelião, o seu subjetivismo exibicionista e a reserva com que tenta readquirir o último segredo de sua personalidade
Arnold Hauser

O maneirismo situa sua trajetória no contexto da revolução copernicana, que extingue o antropocentrismo ao afastar-se do olhar sob o mundo de um ponto de vista de ordem universal, constituída por um sistema centrado, único e estável. Abre caminho para a concepção relativista do mundo, estabelecendo a dúvida como o ponto de vista. O artista renuncia às normas estabelecidas a partir da natureza e determinadas como lei no mundo renascentista. Essa passa a ser objetivada por um novo sistema de composição que se opõe à perspectiva de ponto central, ao equilíbrio, à proporcionalidade, à regularidade e à harmonia da ordem clássica. As obras artísticas passam a fenomenizar um aspecto vista subjetivo centrado no artista, que busca objetivar seu intenso conflito diante do mundo. O espírito da Arquitetura maneirista é precisamente situado por Hauser e Argan:

O maneirismo descobriu a espontaneidade da mente e reconheceu a arte como uma atividade criadora autônoma, desenvolveu de acordo com o espírito dessa descoberta, a idéia totalmente nova do espaço fictício. [...] Mas a principal diferença entre a Arquitetura maneirista e toda a outra Arquitetura é que ela cria uma concepção de espaço inconciliável com as concepções espaciais empíricas e implica um antagonismo desconcertante dos critérios de realidade. Toda Arquitetura que não é de certo ponto utilitária leva o observador para além da vida cotidiana, mas o maneirismo isola-o de seu ambiente, não apenas no sentido de que o conduz a um plano mais alto, colocando numa estrutura inusitada, cerimoniosa e harmoniosa, mas também no sentido que enfatiza sua alienação diante dela. Uma das características mais marcantes é o sentimento de restrição e a falta de liberdade, apesar de todo o seu desejo de livramento; a fuga para o caos, apesar de toda a sua necessidade de proteção contra ele; a tendência para a profundidade, o avanço dentro do espaço, o esforço de sair para o ar livre combinado com a repentina sensação de isolamento do ambiente; o *elán* continuamente inibido, a vista encoberta, o princípio do bastidor e do pára-vento que, diferentemente de uma parede, que estabelece um limite para os olhos e dá-lhes um alvo, apenas se oculta e

desperta curiosidade; a associação de um *horror vacui* com um *amor vacui*, a sobre carga com a decoração de áreas relativamente pequenas de superfície de paredes, em outros temas, mas uma vez o princípio planimétrico numa arte que é a da profundidade espacial *par excellence*; com tudo isso a contradição fundamental que permite que os principio formais lógicos seguidos aqui com menos coerência do que qualquer outra parte do maneirismo (HAUSER, 1976: 376).

Na Arquitetura urbana, o espaço diante dos palácios é, na maioria dos casos, uma rua, que impõe uma visão tangencial e uma iluminação lateral ou até rasante, querendo “magnificar” a construção ou torná-la aparentemente maior do que era, havia duas possibilidades: rimar a superfície frontal com elementos verticais (colunas e meias colunas) para reforçar o efeito de fuga perspectiva; ou acentuar em altura a fuga perspectiva por meio de recuos de planos e da intensificação das diferenças proporcionais. Em ambos os casos, tratava-se de efeitos cenográficos, que exigiam também a intensificação dos efeitos de luz, obtidos principalmente pelo contraste imediato entre vazios escuros das janelas e as superfícies claras das paredes, pelas sombras diretas e projetadas das saliências iluminadas lateralmente, pelo branco das esculturas prensadas nos penachos das janelas. (ARGAN, 1999:378)

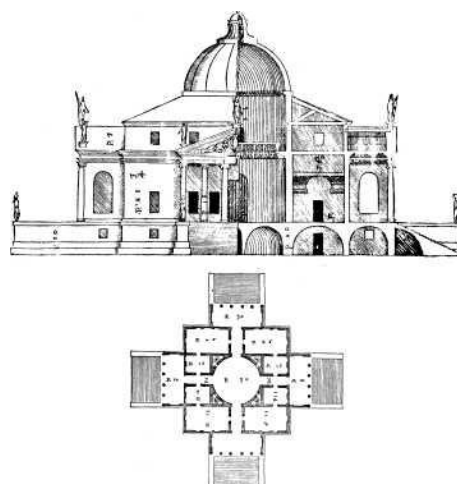


Figura 77: **Desenho Vila Rotonda –
Andrea Palladio 1570**
Fonte: <http://pt.wikipedia.org>

Figura 78: **Vila Rotonda –
Andrea Palladio 1570**
Fonte: <http://www.essential-architecture.com>

As obras do período maneirista consubstanciam as incertezas da relação homem-natureza e se apresentam em oposição às regras de perfeição e beleza profetizados por todo o período renascentista, abrindo espaço para os excessos, distorções, contrastes, sonhos e ilusões e irão traduzir uma nova interpretação de espaço. Tanto na Arquitetura, como na pintura e na escultura, a composição vai valorizar as interpretações individuais, marcadas por maior dinamismo e complexidade de formas, entoando maior emoção, poder e tensão.

A planta absolutamente simétrica do desenho da Vila Rotunda de Palladio (figura 77) aparentemente é a concretização perfeita dos ideais renascentistas, que prezam pelo equilíbrio e pela harmonia das partes. Tem por objetivo “desfrutar belas vistas de todas as partes, algumas limitadas outras mais extensas e outras que culminam no horizonte, existem *loggias* feitas em suas quatro fachadas.” (PALLADIO, *apud* BRANDÃO, 2006: 112) Entretanto, o desenho vai revelar que Palladio transcende o objetivo do ideário renascentista.

O edifício se apresenta como um corpo estranho no jardim e na paisagem (figura 78). Seu caráter abstrato é enfatizado pelas feições de um cubo regular; opõe-se duramente ao seu entorno. Seu desenho não mais privilegia um ponto de vista único como as representações perspectivas do renascimento; não apenas pela simetria bi-axial, mas também, pelas aberturas em cada um dos quatros pontos e que busca valorizar diferentes visadas do ambiente natural. Além disso, desenha o acesso de modo a aparentar um longo caminho entre paredes estreitas, mas na verdade, é mais curto do que parece, o que causa um efeito surpresa ao visitante. Vale observar que a representação do desenho em plano vertical apresenta simultaneamente o exterior, pela fachada, e o interior, pelo corte do edifício, de modo a valorizar simultaneamente duas percepções que não correspondem a uma manifestação unívoca; rompe com a tradição da perspectiva profetizada pelo Renascimento. Argan acrescenta que, na obra de Palladio, a luz possui um efeito determinante, realiza uma gradação de claro-escuro, na qual os extremos, preto e branco, são sempre postos em evidência:

[...] ele admira toda a variedade de recepção luminosa, Palladio obteve justamente criando elementos arquitetônicos como toque, acumulando-os com intensidade vivíssima junto as laterais externas da fachada, para se deliciar com a calma luminosidade do plano central esvaziado; essa luminosidade é acentuada pelas sombras agitadas do andar térreo e pelos efeitos cromáticos sutis, que os parapeito rasos das janelas e as lesenas

caneladas tecem, com fins coloristas, ao redor de tal luminosidade, de uma simplicidade profunda e hiperbólica. [...] releva o instante e a emoção que a produziram, somos conduzidos para o problema mais nobre que o cromatismo palladiano propõe: a intensificação luminosa levada as últimas conseqüências. [...] O branco puro, realização cromática absoluta da máxima intensidade da luz, transformação completa da funcionalidade arquitetônica em efeito pictórico.[...] a fusão com a paisagem deixa de ser moldura idílica e torna-se condição artística. [...] Se continuarmos a opor o abstrato *pictórico* ao abstrato *arquitetônico*, como uma emoção a um raciocínio, uma lírica a um teorema, Palladio permanecerá sempre íntima e profundamente pintor (ARGAN, 1999, 405-407).

Em Michelangelo, “o ideário maneirista não é mais mimesis da natureza, mas mimesis da idéia”. (ARGAN, 2004:53) O desenho proposto, ao suceder Bramante na construção da Basílica de São Pedro, traduz esse ideário. Embora seu desenho mantenha o princípio da cruz grega da planta de Bramante (figura 79), ele vai dissimular essa percepção ao tornar contínuas as paredes laterais na diagonal de cada quadrante definido pelos braços da cruz grega. Além disso, não só transforma visualmente essa cruz em um quadrado disposto em diagonal (figura 80), como marca nitidamente o limite entre os espaços interno e externo. Essa atitude isola a Basílica do meio ambiente, destacando-a como objeto expressivo no espaço urbano.

Ao projetar quatro paredes (figura 80), vai destituir o jogo de cheios e vazios do desenho de Bramante, dando ênfase à materialidade do edifício e tornando mais plástico e escultórico. Embora não adote o partido longitudinal alongado, característica que marca umas das mudanças significativas do espaço maneirista, os desenhos de Bramante e o de Michelangelo são regidos pela centralidade. O confronto aparece novamente na relação entre a massa da cúpula, que não pousa mais de modo suave, e a massa do próprio edifício. Além disso, Michelangelo elimina a incidência da luz no cume da cúpula ao introduzir uma vedação entre essa e a lanterna. Infere um significado simbólico ao retirar esse eixo luminoso, como expressão da dúvida que nasce do embate entre o divino e o profano. Ao mesmo tempo, opõe-se à tradição renascentista e à própria história. Para Michelangelo, a idéia do sagrado passa a residir na alma, e sua obra situa o homem numa relação consigo mesmo. Metaforicamente, traduz a tragédia e o conflito humano, e o artista descobre o drama do conflito entre a existência terrestre e a dimensão psicológica e infinita da alma traduzida no monólogo “Ser ou não ser” de Hamlet. “ [...] a luta entre aspiração para o alto espírito e o peso da matéria que tende a levá-lo novamente para baixo. Então nos damos conta de que verdadeiramente uma imagem do

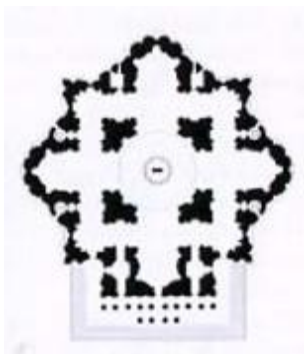
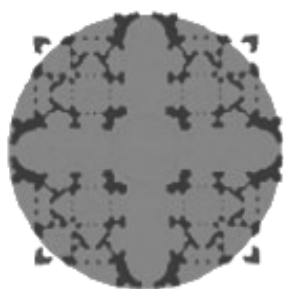
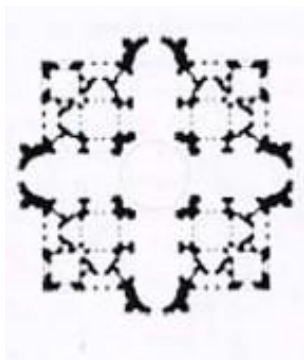


Figura 79: **Planta Catedral de São Pedro – Bramante**

Fonte: Montagem pela pesquisadora

Figura 80: **Planta Catedral de São Pedro Michelangelo**

Fonte: Montagem pela pesquisadora a

espaço nascerá do drama religião, humano, filosófico de Michelangelo e não da premissa de um sistema. (ARGAN, 1973:47)

A longa vida de Michelangelo permitiu que ele de momentos diametralmente opostos na história da arte, tanto que suas obras objetivam suas angústias e incertezas diante da vida, evidenciadas pelo modo distinto dedicado às composições em sua trajetória, a exemplo das Pietás. Sua primeira Pietá (figura 81), aos 23 anos de idade, revela uma composição que busca objetivar uma condição harmônica, diminuindo o tamanho do corpo de Jesus Cristo em relação a Maria, de modo a garantir equilíbrio à escultura que se organiza dentro de um esquema triangular. Essa é uma referência comumente utilizada pelos artistas renascentistas. Além de trabalhar um polimento perfeito do mármore, confere às feições de Maria e Jesus uma expressão de tranqüilidade, retirando o peso da matéria. O conjunto da obras motiva um sentimento de resignação e de certeza. A Pietá elaborada entre 1547 e 1555 (figura 82) se distancia de uma composição que objetiva conferir o mesmo sentimento de resignação diante da vida. A textura do mármore é apresentada em estado bruto, o peso se torna evidente, Cristo agora se apóia em três personagens, ao centro a representação de José de Arimatéia esculpido com sua própria imagem. Na Pietá Rondamini (figura 83), esculpida entre 1555 a 1564, a escultura se constitui em partes acabadas e inacabadas . O tronco de Cristo contra o corpo de Maria formam um único volume. O corpo de Cristo parece dissolver-se diante da mãe, que o segura sem

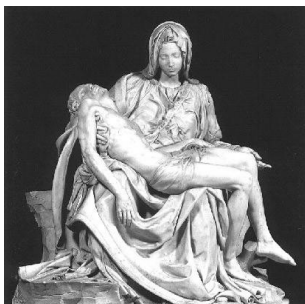


Figura 81: **Pietá da Basílica de S. Pedro**

1498-1499

Fonte: <http://www.estig.ipbeja.pt>

Figura 83: **Pietá Bandini – Michelangelo 1547 e 1555**

Fonte: pesquisadora

Figura 84: **Pietá Rondamin – Michelangelo 1555 a 1564**

Fonte:

www.artbvlucindaknowlton.com

esforço dando a impressão de tratar-se de uma figura sem peso. Michelangelo se revela trágico, abandona toda e qualquer possibilidade de superar o conflito, se entrega a imensa incerteza diante da vida.

As experiências artistas do período maneirista introduzem a dialética entre *forma* e *imagem*. Vale esclarecer que a palavra *imagem* vem do latim *imago*, que significa *semelhança* ou *aparência*. Do ponto de vista psicológico, significa a representação ou reprodução mental de uma percepção ou sensação anteriormente experimentada. Tal entendimento nos leva a crer que uma *imagem* é uma representação individual, pois apóia-se na experiência particular de cada ser humano. Para Hauser, essa dicotomia marca de fato o início da contribuição no campo da arte do período a ser identificado como a era moderna.

A forma deixa de ser *forma (obra clássica)*, na medida em que abandona como referência a estrutura racional, seu conteúdo intelectual ou de conhecimento, sua força de demonstração. A forma passa a ser *imagem (obra anticlássica)* na medida em que nasce da intuição ou da descoberta do real; com ela sobrevêm a memória de antigos significados, aos quais se sobrepõem outros novos. Num jogo ininterrupto de analogias, associações e contaminações que conservam certas feições externas, mudam continuamente o conteúdo. A beleza não reside mais numa forma bem definida, em seus contornos, em suas proporções, em sua plástica e em suas cores. “O belo passa a ser a imagem indefinida que, por um instante, se torna precisa em nossa imaginação em relação a

uma situação quase sempre dramática.” (ARGAN, 2004:51-540)

Os maneiristas perderam a convicção de que se possa conhecer a natureza e a história por meio da arte; a arte tenderia, então, para uma beleza (o "belo") que é um valor independente do conhecimento da realidade. Os maneiristas vivem na atmosfera da Reforma, mas essa crise apresenta-se como uma condição de angústia e determina a desconfiança do conhecimento do mundo através da religião; a religião reformada não explica mais a estrutura da criação, mas sim a estrutura da alma. Os maneiristas [...] pensam que as formas artísticas não podem ser inventadas, criadas, posto que seriam concebidas segundo as formas naturais e não segundo as formas da alma, como é próprio dessa corrente religiosa. O mundo antigo, por isto, passa a ser a única fonte, mas somente como uma sintaxe. [...] Um maneirista adota uma forma antiga para compô-la segundo um ritmo que já não é o do classicismo (sistemático); o maneirismo apresenta-se, então, como anticlássico porque não aceita a idéia da arte como objetivação do mundo, como, por outro lado, tampouco aceita a concepção do espaço própria do clássico e contribui assim para a promoção do espaço subjetivo do Barroco. Essa nova atitude tem sua origem em Michelangelo e na sua exigência anti-espacial, na sua determinação de um "anti-espaço", que abrirá as portas a um novo espaço. (ARGAN, 1973: 83-84)

Forma urbis: a cidade capital

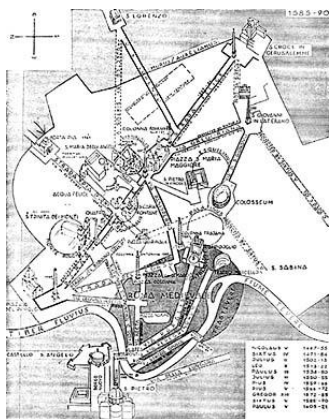


Figura 84: **Plano Regulador para Roma proposto pelo Papa Sisto V, 1585-1590**
Fonte: www.vitruvius.com.br

Que o barroco é decorativo é uma afirmação nula. Ele é decorazione assoluta, como se esta se tivesse emancipado de todo o fim, mesmo do teatral, e tivesse desenvolvido a sua própria lei formal. Através dele, o grande teatro do mundo, o theatrum mundi, transformou-se em tais obras, no theatrum dei, o mundo sensível em espetáculo para os deuses.

Adorno

O desenho proposto por Domenico Fontana para Roma (figura 84), no final do século XVI, a pedido de Sixto V, abre caminho para a significação de uma nova configuração de espaço. O antigo traçado medieval é redesenhado com um novo sistema viário, baseado em uma trama de grandes vias articuladas a partir de centros significativos, edifícios ou praças, comunicando as Basílicas Cristãs: Santa Maria Maggiore, São João de Lateran, São Lorenzo e São Paulo. O projeto de Sisto V serve de incentivo à transformação de Roma em um modelo da cidade-capital. O novo desenho da cidade extrapola o caráter religioso do percurso dos fiéis e inclui uma ordem de caráter político-administrativa que, como um conjunto, vai transformar cidade em uma cidade-monumento.

A concepção do espaço no barroco confere um novo significado à cidade, na qual cada edifício é coadjuvante na composição da cena urbana. As fachadas passam a constituir as “paredes” das ruas, num eterno jogo de composição, como situa Argan:

As fachadas não são mais o plano frontal de um edifício fechado (o palácio), mas as superfícies limites de um espaço vazio e aberto: mesmo no campo urbanístico vale o princípio da definição do espaço por meio de limites marginais, e não por massas e volumes plásticos, que se tornará crucial para a Arquitetura.[...] a fachada é uma superfície que pode ser ilimitadamente extensa. (ARGAN, 2004:74-75)

A arte barroca abre caminho para dirimir o conflito entre a idéia do sagrado e do profano. O homem passa a acreditar que a vida está sob o controle da sua *praxis*.

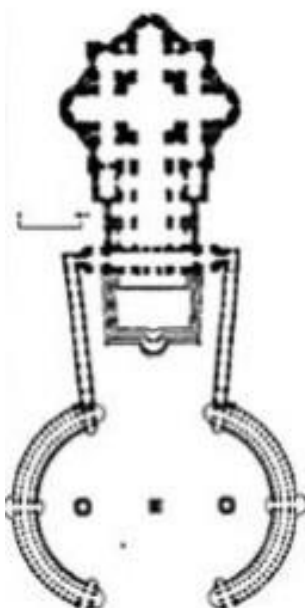
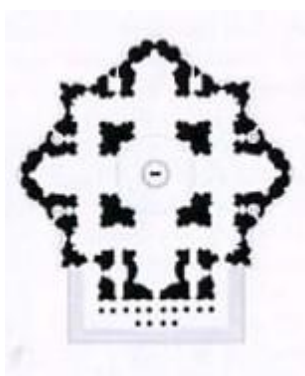
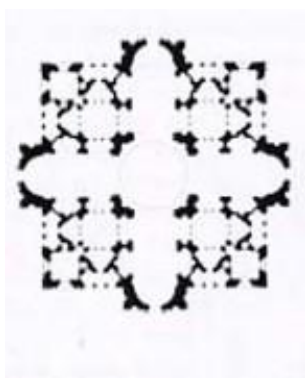


Figura 85: **Planta Catedral de São Pedro – Bramante**

Fonte: <http://intranet.arc.miami.edu>

Figura 86: **Planta Catedral de São Pedro – Michelangelo**

Fonte: <http://www.wetcanvas.com/>

Figura 87: **Planta Praça de São Pedro – Bernini**

Fonte: <http://www.greatbuildings.com/>

“Não existe mais um arquétipo, mas o que podemos chamar de *arche-poiesis*”. (PAYOT, *apud* BRANDÃO, 2006:134). A arte barroca clama ao espectador, não apenas pelo espaço interno da igreja, inclusive, mas pelo espaço da cidade, que vai se converter em uma espécie de espaço cênico, num *teatro sacrum*. Essa abertura faz do barroco uma expressão artística não mais situada num modelo uniforme, tributário da revelação de ordem divina; suas obras vão se mostrar, ao mesmo tempo, naturalistas e clássicas, analíticas e sintéticas. A busca pela "verdade" passa a estar vinculada à própria existência humana do ponto de individual e social que, no modo de ver de Argan, marca o fim do mundo antigo para dar início a uma nova era - o mundo moderno. A trajetória dos projetos para a Basílica de São Pedro (figuras, 85, 86 e 87) contribui para ilustrar o processo de transição desses diferentes momentos.

Entre 1607 e 1617, Carlos Maderno modifica o traçado da cruz grega projetado inicialmente por Bramante e mantido no desenho Michelangelo, ao propor o alongamento da nave transformando a planta numa referência a cruz latina. A interferência de Maderno visa atender as exigências do Papa V, diante da contra-reforma cristã e vai alterar a composição centralizada de Michelangelo. Maderno retoma a idéia original imaginada por Michelangelo e desenha um pórtico nos moldes



Figura 88: **Bernini, Roma, Praça São Pedro**

Fonte:
<http://vsites.unb.br/fau/projetoestetica/?p=73>



Figura 89: **Praça de São Pedro**

Fonte:
http://www.4c.com.br/cultura/st_peter_roma.jpg

do Panteon, concorrendo com a monumentalidade da cúpula. A nova fachada contribui para alterar definitivamente a força da cúpula: “a grande cúpula que representava o organismo central por excelência, ou seja, que era o centro deste grande núcleo plástico, se transformou em um elemento de fundo, assumindo um segundo plano com relação a frontalidade da fachada”. (ARGAN. 1973: 57)

O desenho de Bernini resgata a significado da cúpula, prejudicado com o prolongamento da nave. Porém, vai também inferir um novo sentido, objetivando o espírito que marca o momento barroco, consagrando caráter monumental não apenas à Basílica, mas à cidade de Roma.

Bernini corrige o ocultamento da cúpula devido ao prolongamento da nave proposto por Maderno e resgata o significado da cúpula, do ponto de vista de um caráter alegórico e não mais simbólico, como se refere Argan:

O símbolo é mais difundido; e, na realidade, um objeto que assume uma significação concreta, material, de uma idéia, com referencia histórica e alcance universal, [...] chega a uma identificação absoluta da idéia com a coisa mesma.[...] Uma alegoria é a expressão, por meio de um processo intelectual, de uma idéia em uma imagem, é um modo de significação figurativa ou literária de uma idéia; enquanto que no símbolo há uma fusão total da idéia com um objeto, na alegoria há semelhança. Na mentalidade platônica neoplatônica de Miguelangelo a cúpula é o símbolo da autoridade, Bernini assume um sentido alegórico.(ARGAN, 1973:63-64)

Atribuir sentido alegórico significa remeter o objeto a uma nova significação. Desenhar um pórtico aberto em forma elíptica, com função de praça, articulado a um espaço em forma de trapézio, como um prolongamento da fachada, cria uma espécie de perspectiva invertida e coloca a fachada de Maderno em uma posição secundária, resgatando o valor da cúpula que ressurgue com toda sua magnificência. Bernini cria um eixo que articula o obelisco, a fachada e a cúpula, um artifício

clássico, mas como novo significado, pois não apenas posiciona o observador a uma distância necessária, como o introduz na cena, coagindo-o a sentir-se partícipe do espaço.

As colunatas do pórtico remetem às colunas que Michelangelo (figura 90)



Figura 90: **Colunata da Praça São Pedro – Bernini**

Fonte: <http://oglobo.oglobo.com>

propôs para segurar o tambor da cúpula no interior da Basílica. Com isso, Bernini transcende o significado monumental do interior para o espaço da cidade. A obra de Bernini recupera o classicismo de maneira conceitual transformado por um propósito retórico e persuasivo. Bernini valoriza o desenho como antevisão e obra-prima a partir do qual se objetiva a intenção, como *pro-jeto*, teoria compositiva *a priori*, a ser fenomenizada na forma.

Encontramos nas obras de Borromini um caminho distinto, sua arte nasce uma olhar muito particular do artista, cuja percepção subjetiva sobre o mundo, opõe-se a qualquer sistema ou determinação compositiva a priori. O *desenho* em Borromini nasce não de um ponto de vista teórico como em Bernini, se objetiva pelo princípio da *praxis*, como espiritualidade ou da técnica como fazer inspirado, e assim evidenciam Argan as diferenças entre Bernini e Borromini:



Figura 92: **Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane Francesco Borromini**

Fonte:

http://tekhne.zip.net/images/San_Carlos_Alli_Quattro_small.jpg

Bernini é um grande senhor, que inventa e dirige; Borromini é um operário que trabalha no nível do sublime. Sobe nos andaimes, tira das mãos dos pedreiros a espátula e a talhadeira, modifica as primeiras idéias à medida que as executa, faz nascer a imagem da imagem num desesperado crescendo: os seus desenhos inquietos, febris, não são os projetos, mas os atormentados princípios do fazer.(ARGAN, 2004:131)

[...] O fato da fachada San Carlo alle Quatre fontane e a colunata de Bernini serem contemporâneas dá a medida

não só da antítese ideológica e de gosto que havia entre os dois mestres, mas também da profunda divergência de tendências dentro daquilo que se chama, em bloco, o barroco romano. [...] Nessa pequena fachada a rítmica e elegância severíssima e refinada de Borromini parecem ceder ao gosto acre da controvérsia sobre o tema espaço e do objeto: o espaço é compartimentado, fragmentado, voluntariamente preenchido; a cada ressalto corresponde uma cavidade, a toda forma convexa se opõe uma côncava, as coluninhas minúsculas fazem um imediato contraste com as grandes. Poderíamos dizer que as intenções de Borromini foi justamente demonstrar uma tese oposta à aquela da totalidade ou globalidade do espaço construtivo, defendida por Bernini, pondo a Arquitetura não mais como representação do espaço, mas como objeto que se insere ou simplesmente existe no espaço. Compreende-se que essa Arquitetura, na medida que não depende de uma construção espacial a priori nem implica uma idéia preestabelecida da estrutura do espaço natural, pode não só desfrutar, mas também determinar as mais variadas condições de espaço, o se preferir, as mais diversas possibilidades espaciais. A liberação definitiva da forma arquitetônica de qualquer correspondência obrigatória a uma estrutura espacial talvez seja a contribuição mais válida de Borromini ao desenvolvimento da Arquitetura e à própria concepção do espaço, agora entendido como uma dimensão ou condição que “ocasionalmente” se determina no espaço empírico ou natural. (ARGAN, 2004:131)

O confronto objetivado a partir das obras de Bernini e Borromini reflete o espírito que contribui para definir o ideário artístico do período barroco: a criação que celebra a subjetividade - a esfera subjetiva do indivíduo - é a vocação de toda a modernidade, é o que confere identidade ao mundo moderno, no qual o Barroco tem sua parcela de contribuição.

Em Bernini, graças ao espírito do sistema, apresenta-se a idéia de invenção, que reúne elementos plasticamente dissonantes com a presença antropomórfica clássica, o transcendentalismo gótico, a centralidade e o racionalismo matemático renascentista, o dinamismo e a tensão maneirista. Borromini nega esse percurso e segue pelo espírito do método; é anti-historicista, a partir da liberdade absoluta clama pelo “novo”. Apesar das diferenças, ambos buscam definir novos caminhos em substituição aos trilhados no passado. Desejam encontrar um lugar próprio, uma vez que foi desfeita a continuidade hierárquica entre o homem e a natureza. A segurança existencial do homem, que marca esse início da era moderna, vai se basear na criação de novos sistemas religiosos, políticos, científicos ou filosóficos. A conquista dessa autonomia, como descreve Norberg-Schulz, é resultado de uma trajetória que teve início no Renascimento, cujas obras foram centradas do ponto de vista de um espaço geometrizado pela invenção da perspectiva. Segue no Maneirismo que, diante da dúvida, as obras vão refletir o conflito entre o sagrado e o profano. O Barroco culmina essa trajetória; a obra humana passa a ser síntese,

capaz de criar uma nova totalidade e unidade, para um mundo onde não vale mais aquela antiga harmonia. A fé divina e a natureza submetem-se agora ao poder do homem, cujo resultado é uma obra persuasiva, cênica, sistemática e sintética. O barroco é a arte da contra-reforma, o canto do cisne da fé. “Trava-se uma trajetória de extrema liberdade cujo caminho levará a própria dissolução do barroco e conduzirá o homem do século XVII a libertar-se, inclusive, dos sistemas criados durante o século XVII.”(BRANDÃO, 2006:190-192).

Cidade e cidadania

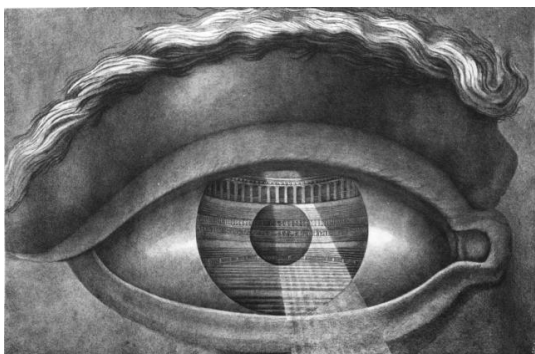


Figura 93: Olho de Claude-Nicolas Ledoux
Fonte: <https://kepler.njit.edu/>

No neoclassicismo, a *praxis* objetivada no barroco assume uma nova postura. Implica uma Arquitetura cujos desígnios estarão menos à serviço das necessidades religiosas e mais voltadas a atender as necessidades da própria sociedade. As obras artísticas serão motivadas pela idéia de revolução, surge como crítica ao excesso, a alegoria do barroco cuja técnica estava a serviço da imaginação, da ilusão e virtuosismo. Buscam como modelo o repertório greco-romano, de um posto de vista crítico, o interesse decai sobre a unidade da forma que visa o equilíbrio, a proporção e clareza da composição plástica. “A técnica não deve mais ser inspiração, habilidade, virtuosismo individual, mas um instrumento racional que a sociedade constrói para suas necessidades e que deve servir a ela, e arquitetos e engenheiros estão a serviço da coletividade para realizar grandes obras públicas. “(ARGAN, 1995:21)

Com o desenvolvimento das cidades, graças à “Revolução Industrial” e ao próprio avanço da medicina, que garante maior longevidade à população, a cidade necessita crescer de modo estruturado. Nasce a urbanística, a ciência da cidade.

Pretende-se que a cidade tenha uma unidade correspondente à ordem social. Ela é prenunciada pelos chamados arquitetos "da revolução", em primeiro lugar Boullée (1728-99) e Ledoux (1736-1806); terá o seu grandioso apogeu no ambicioso sonho napoleônico de transformar não apenas as Arquiteturas, mas também as estruturas espaciais, as dimensões, as funções das grandes cidades do império: imensas praças, ruas longas e muito largas, ladeadas por grandes edifícios severamente neoclássicos, quase sempre destinados a funções públicas. O público deveria sempre prevalecer sobre o privado. [...] O Neoclassicismo não é uma estilística, mas uma poética; prescreve uma determinada postura, também moral, em relação à arte e, mesmo estabelecendo certas categorias ou tipologias, permite aos artistas certa liberdade de interpretação e caracterização. (ARGAN, 1995:23)

Claude Nicholas Ledoux, embora inspirado no repertório clássico, propõe novas composições, com proporções agigantadas, cujas formas geométricas objetivam o desenho. O projeto para a cidade de Chaux exemplifica a ideia de tipo comentada por Argan e, também situa como essa ideia determina em engendra um *desenho*. A diferença entre tipo e modelo é assim estabelecida em Argan:

Um modelo é uma forma que devemos reproduzir tal qual ela é. Um tipo é uma estrutura que dá a possibilidade, não apenas a possibilidade, mas a necessidade de variantes, pois o tipo não tem uma determinação formal, nós devemos lhe dar esta determinação formal. Então, o tipo não é uma espécie de protótipo platônico mas, Quatremère é muito preciso sobre este ponto, é a dedução que fazemos de caracteres comuns entre os objetos de mesmas categorias.(ARGAN, 1994:5)

O desenho da cidade se configura em uma planta em forma circular, estruturada por um centro que abriga a casa do diretor. Esse tem sob seu controle toda a produção da cidade industrial e objetiva o espaço como lugar da produção. Ao conceder tratamento plástico aos edifícios que compõem o conjunto, Ledoux distingue formalmente as edificações quanto à função, ao que chama de Arquitetura falante. Ele também garante unidade, sem estabelecer uma hierarquia formal. Assim, não há conflito entre espaço e ideário social, que engendra o espírito da época.

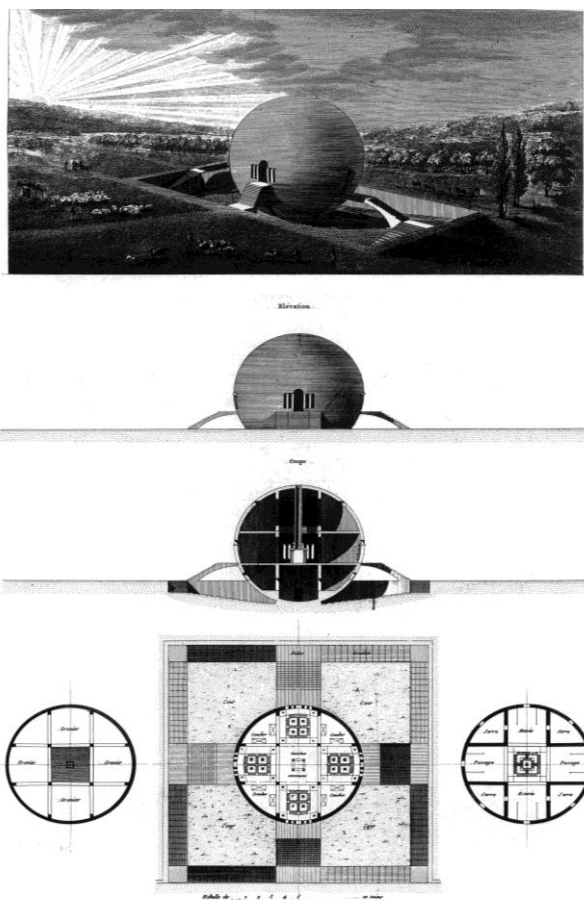


Figura 93: **Maison des Gardes Agricoles - Claude-Nicolas Ledoux**
 Fonte: <https://kepler.njit.edu/ARCH155-000-F07>

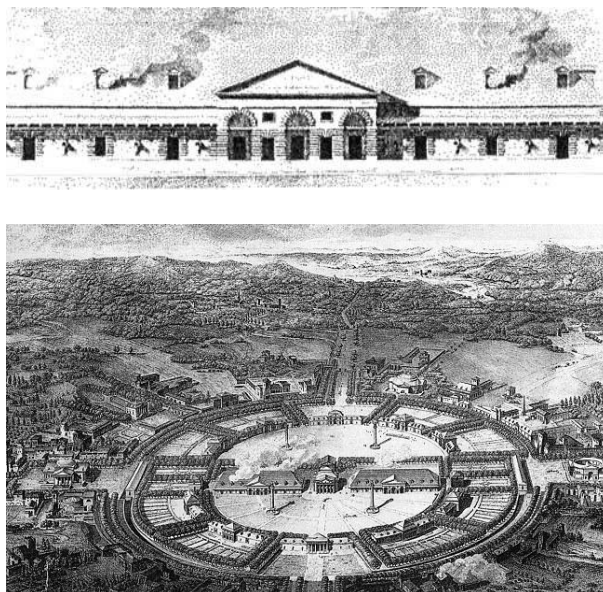


Figura 94: **Fachada Salinas de Chaux - Claude-Nicolas Ledoux**
 Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Claude-Nicolas>

Figura 95: **Vista Salinas de Chaux - Claude-Nicolas Ledoux**
 Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/48/Claude-Nicolas-Ledoux-Die-Salinenstadt-Chaux.jpg>

O *desenho/projeto* e a natureza universal e conceitual, contida na *idéia tipo*, que toma como modelo o repertório clássico, objetivam a visão de mundo de Ledoux.

Além de Ledoux, Étienne-Louis Boullée assume a dimensão volitiva do desenho, quando relaciona a Arquitetura com a *idéia de caráter*. Segundo ele, “Introduzir caráter em uma obra é empregar com equidade todos os meios próprios para fazer-nos experimentar sensações além daquelas que devem resultar do tema”. (BOULÉE, 1985:67).

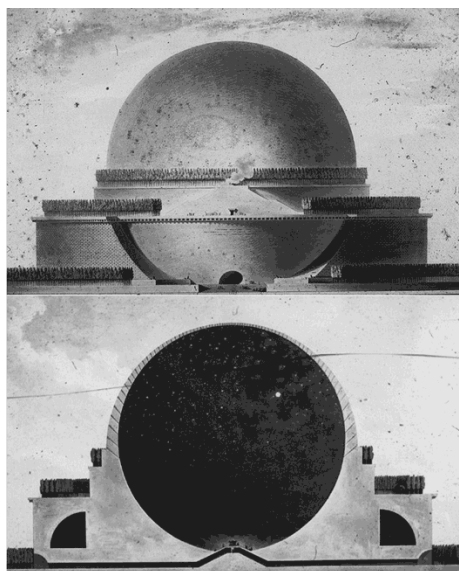
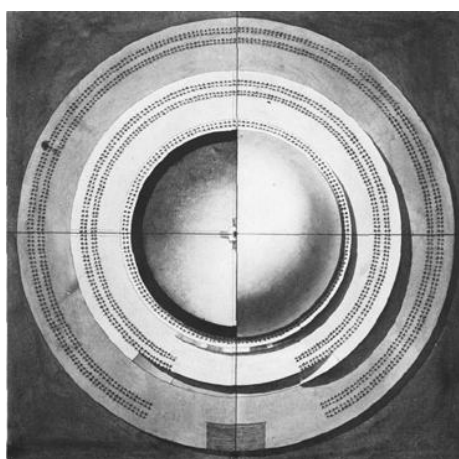


Figura 96: **Cenotáfio de Newton**
Étienne-Louis Boullée
 Fonte : <http://nucleoap.blogspot.com>

O Cenotáfio de Newton (figura 96) objetiva o ideário de Boullée. O desenho revela um caráter simbólico; a forma é composta pela sobreposição de dois volumes: uma esfera que se encaixa em um cilindro. Entretanto, a autonomia de cada um dos volumes é garantida pelo recorte dado ao definir o acesso. No desenho da fachada, ele propõe um jardim escalonado, vinculado a cada um dos volumes que contribui para conferir identidade a cada um dos volumes e ao mesmo tempo os unifica como composição unitária. Ao adotar geometrias abstratas, ele privilegia a apreensão de caráter universal, compatível com seu discurso de que não se deve buscar o entendimento da obra, além do que a própria obra, como forma, torna objetivo. Além disso, promove uma apercepção imediata do todo, sem espaço para motivar a imaginação; razão e sensação se conjugam.

Há que se considerar as duas vertentes: a racionalista que se apóia na razão e a empirista, que privilegia a experiência, cujas

obras convencem por demonstração, não pela retórica, a persuasão. A arte objetiva a própria experiência do mundo, filtrada pelo ensino formal, de caráter intelectual como coloca Argan:

Fundamental para toda a arte neoclássica trate-se de Arquitetura, das artes figurativas ou das artes aplicadas, é a ideação ou projeto da obra. [...] O projeto é desenho, o traço que traduz o dado empírico em fato intelectual. O traço não existe senão na folha onde o artista o traça, é uma abstração também da estátua antiga que está sendo copiada. Naturalmente, na época neoclássica atribui-se grande importância à formação cultural do artista, a qual não se dá pelo aprendizado junto a um mestre, e sim em escolas públicas especiais, as academias. O primeiro passo na formação do artista é desenhar cópias de obras antigas: portanto, pretende-se que o artista, desde o início, não reaja emotivamente ao modelo, mas se prepare para traduzir a resposta emotiva em termos conceituais. (ARGAN, 1995:25)

No século XVIII, o desenho adquire importância fundamental no processo de produção da Arquitetura, o que perdura até os dias de hoje, graças à geometria projetiva e descritiva que estabelece critérios universais de representação. Além disso, consagra a atividade do arquiteto como artista intelectual, empreitada iniciada no Renascimento, que buscou subordinar a execução das obras ao desenho, conjugando arte, técnica e função. O desenho ascende a uma condição autônoma de fim em si mesmo, assumindo o caráter de imagem e tendo como modelo as obras clássicas. É ao mesmo tempo modelo, pois fenomenaliza a ideia do objeto a ser construído.

Ledoux e Boullée foram alunos de Jacques-François Blondel (1705-1774), em cujas lições de Arquitetura o desenho, como forma, engendra um *caráter* duplo do ponto de vista de sua “qualidade de expressão” e da “qualidade da obra em si”. A Arquitetura deve atender aos objetivos a que se destina como função. Entretanto, sua forma deve anunciar o *tipo* que o edifício quer ser, buscando conjugar forma e função.

A abordagem de Emil Kaufmann, em seu livro “De Ledoux a Le Corbusier”, ajuda-nos a situar a relação histórica que marca o início do período moderno, o século XX. Kaufmann reconhece ser Ledoux, graças a suas obras, o porta-voz de um momento de ruptura com o passado (período barroco), cujas obras ele classifica como obras heterônomas, isto é, sujeitas a uma lei, a uma determinação de caráter religioso. Para Kaufmann, a obra de Ledoux contribui para celebrar o momento histórico da Revolução Francesa, que proclamou os princípios universais de “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” que ecoaram por toda Europa, inclusive nos

países americanos durante todo o século XIX e início do século XX. Reconhece na obra de Ledoux uma antecipação do ideário moderno, como modelo a inspirar os futuros arquitetos do século XX. Em oposição ao modelo barroco, classifica as obras modernas como autônomas, pois objetivam os ideários do arquiteto frente a sua visão de mundo; reconhece nas obras de Le Corbusier a consolidação do movimento moderno. O período de transição entre a contribuição de Ledoux e o início do movimento moderno, Kaufmann caracteriza como fase de revitalização ou, melhor, revolução, um passo adiante, como uma ascensão a um estágio superior, um apogeu. O processo decorrido ao longo do século XIX contribuiu para eclipsar o espaço histórico que há entre a origem e a revolução contemporânea; registra as relações efetivas entre as obras de Ledoux, Kant e a própria Revolução Francesa. O idealismo transcendental de Kant assume que todos trazem *a priori* formas e conceitos para a experiência concreta do mundo, os quais seriam, de outro modo, impossíveis de determinar. A filosofia da natureza e da natureza humana de Kant são, historicamente, fontes do relativismo conceitual que dominou a vida intelectual do século XX. O fundamental de Kaufmann foi relacionar a revolução morfológica, cujas composições se apresentam como antítese das obras do século passado, com suas superfícies lisas, formas geométricas simples, cores puras e etéreas; objetivar um caráter universal frente ao individual, como uma verdadeira revolução social e vice-versa, vinculado às novas formas arquitetônicas como possibilidade de completar as aplicações dos ideais radicais da revolução social. Significa dizer que a Arquitetura moderna e as liberdades do homem estão entrelaçadas de maneira intrincada dentro de uma visão determinista e comparativamente otimista de um progresso social. (KAUFMANN, apud TOURNIKIOTIS, 2001 43-53)

A trajetória percorrida neste trabalho até aqui – desde os desenhos infantis aos desenhos parietais paleolíticos e às distintas manifestações dos desenhos nas configurações espaciais da longa trajetória da história – buscou mostrar que a vida humana engendra e é motivada pela noção de projeto. Como diz Flavio Mota, o desenho é *pro-jetil*, um lançar para frente, como condição necessária para sempre seguirmos adiante, como uma esperança que nos permite pensar sempre no futuro e na busca de um mundo melhor. Projeto e desenho andam juntos. Mas qual o sentido de afirmar que “o desenho ganha status de projeto” do período neoclássico?

Nesse momento da história, há o reconhecimento, do ponto de vista da atividade artística, principalmente na Arquitetura, de que desenho é projeto. Nosso olhar contemporâneo tem esse entendimento. Essa consciência é representada pelo desenvolvimento e transformação do homem ao longo de sua trajetória histórica e consolidada no processo da abertura do mundo moderno: desenho é desígnio, como situa Artigas.

A abertura e a possibilidade de sempre renovar é prerrogativa do fazer artístico. A modernidade se impõe com o advento do sujeito como fator determinante das transformações. O advento da perspectiva é a chave que abre a porta desse entendimento, o que não quer dizer que os desenhos da caverna de Lascaux não sejam arte. Mas como o homem do período paleolítico foi capaz de desenhar com aquele rigor se não tinha a consciência do desenho como projeto?

A pergunta encontra resposta nos desenhos da criança, prova incontestável de que está intrínseca na natureza humana, a idéia de projeto, do *desenho*. A trajetória histórica da arte nos diz isso. O momento crucial é o advento da subjetividade, que tem a ver com liberdade: aquilo que é relativo à consciência humana, à interioridade espiritual que se apodera cognitivamente dos objetos que lhe são externos. Quando vislumbramos toda a arte século XX, somos capazes de reconhecer esse sentido.

A resposta também está associada à relação indivíduo – cidadão – desenho–traço. A arte do século XX buscou exercer essa autonomia. Cada artista buscou, no ato de desenhar, uma maneira particular e única de colocar o traço, de construir a linha. Essa maneira particular garantiu a sua liberdade de criar. Essa é a poética de cada artista, a qual traduz o imaginário individual, a forma de olhar o mundo, a capacidade de objetivar vivências e emoções em traços, cores, elementos que utiliza para comunicar a sua arte e que não desqualificam sua trajetória antes do século XX. Desde os primórdios, a trajetória da criação artística testemunha o esforço paulatino no sentido da construção da cidadania.

[...] projeto é o modo através do qual intentamos transformar em ato a satisfação de um desejo nosso [...] Existe porém, implícito na palavra projeto um sentido de distância entre desejo e a sua satisfação, o sentido de um tempo preenchido pelo esforço em organizar uma série de fenômenos voltados para uma finalidade, num momento determinado do processo histórico. Tal objetivo deve realizar-se como ponto concreto que vem a ser presença e significado, para passar logo a ser matéria a ressignificar e satisfazer um desejo ulterior. (GREGOTTI, 1975: 11-12)

Capítulo 5

**A cidade moderna:
um desenho inacabado**

Não esperem de mim tomar partido contra a máquina ou contra a técnica. Muito ao contrário, julgo que, diante delas, os arquitetos e os artistas em geral viram ampliar-se o seu repertório formal, assim como se ampliaram seus meios de realização.

Alinho-me entre os que estão convictos de que a máquina permite à arte uma função renovada na sociedade.

É esta, aliás, a tese que pretendo experimentar aqui, aproveitando a oportunidade para tecer considerações em torno do desenho, linguagem da Arquitetura e da técnica. O "desenho" como palavra, segundo veremos, traz consigo um conteúdo semântico extraordinário. Este conteúdo equipara-se a um espelho, donde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica no correr da história. É o método da lingüística; do "neohumanismo filológico e plástico, que simplesmente se inicia, mas que pode vir a ser uma das formas novas de reflexão moderna sobre as atividades superiores da sociedade". O conteúdo semântico da palavra desenho desvenda o que ela contém de trabalho humano acrisolado durante o nosso longo fazer histórico.

O fazer histórico para o homem, como sabeis, comporta dois aspectos. De um lado, este fazer é dominar a natureza, descobrir os seus segredos, fruir de sua generosidade e interpretar as suas freqüentes demonstrações de hostilidade. Dominar a natureza foi e é criar uma técnica capaz de obrigá-la a dobrar-se às nossas necessidades e desejos. De outro lado, fazer a história é, também, como se diz hoje, um dom de amor. É fazer as relações entre os homens, a história como iniciativa humana.

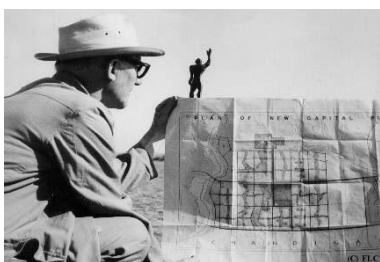
Artigas 1999

A partir de um olhar sobre o desenho da cidade moderna, a exemplo de Brasília e Chandigarh, situamos o ideário moderno do ponto de vista da Arquitetura. Embora participes do mesmo ideário, os *desenhos* revelam visões de mundo distintas. Cada projeto, a seu modo, inaugura o próprio conceito de que a composição obedece a uma ordem exclusiva e única, por possuir uma condição constitutiva própria e independente de fatores externos. Na perspectiva de que a *identidade* é a qualidade que determina a essência da obra, corrobora-se a hipótese de que a essência da *praxis* arquitetônica moderna é não renunciar à legitimidade formal imanente ao próprio *desenho*.

5.1 O paradigma moderno: do desenho ao conceito

Sob o olhar da perspectiva estética, a *praxis* arquitetônica se apresenta como um dos caminhos que viabiliza um processo de transição e de transformação do homem, diante das insatisfações de seu tempo. No século XV, vimos um retorno à era greco-romana, em oposição aos modelos medievais. No século XVIII, o período neoclássico apresenta o ideário iluminista e, mais adiante, no século XIX, em oposição ao racionalismo neoclássico, o ecletismo surge como símbolo de uma espiritualidade renovada.

Cidade e utopia



A Cidade refere-se ao mundo não como ele é, e sim como se quer que ele seja, ou poderia ser – como aspiração – pois o contexto do qual se origina não é determinante. Fruto de uma intenção prevalece o sentido de utopia.

GOROVITZ, 2008

Figura 97: Le Corbusier / Chandigarh / Modulor

Fonte: <http://www.travelchandigarh.com>

No século XX, a partir dos anos 30, acontece a ruptura com o ecletismo e com os valores do século XIX. O cenário era o das vanguardas que postularam a chamada Arquitetura internacional, cuja proposta era a internacionalização dos princípios racionalista e funcionalista associados à idéia de progresso. Essa proposta tinha em oposição os antigos estilos, pois o arquiteto do século XX, da era industrial, deveria ser capaz de imprimir ao mundo construído o “espírito do seu

tempo”; superar as diferentes fases da produção capitalista industrial e colocar a sociedade no centro desse progresso. O ponto de vista era que a Arquitetura, conseqüentemente a cidade, não deveria submeter-se ou adaptar-se ao novo modelo de sociedade industrial, diante da revolução cultural e da era industrial; ela deveria objetivar uma nova forma, uma nova identidade, frente à vida do homem contemporâneo. Os arquitetos motivados por esses objetivos comuns desencadearam a chamada Arquitetura moderna.

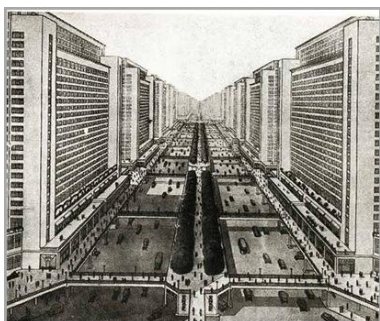


Figura 98: **Perspectiva Ville Radieuse –
Le Corbusier 1930**

Fonte : <http://www.projetosurbanos.com.br>

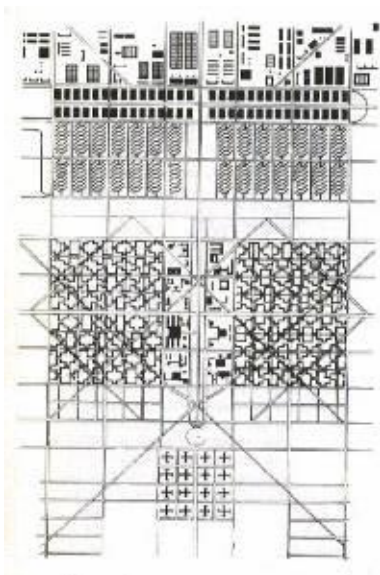


Figura 99: **Planta Ville Radieuse - Le Corbusier 1930**

Fonte: <http://urbanidades.arq.br/>

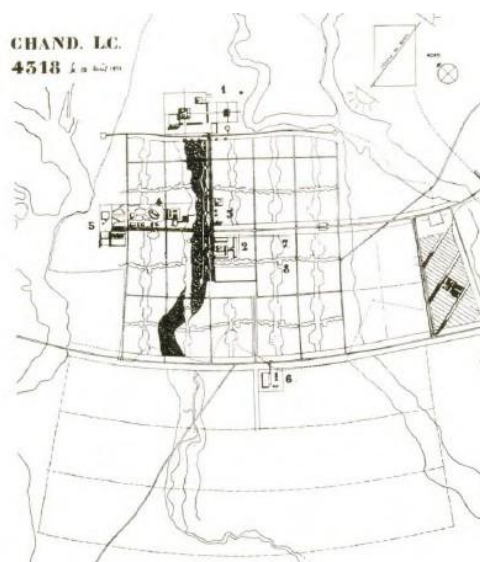


Figura 100: **Planta Chandigarh – Le
Corbusier**

Os Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAM), a partir do final dos anos 20, buscavam consolidar esses princípios em torno de temas centrais, para garantir a unidade a esse ideário moderno, que tinha intrínseco uma visão utópica que visava à busca de um mundo melhor.

A idéia de utopia corresponde à crítica do presente com vistas ao futuro. Ela é fundamentada em leis justas e em instituições político-econômicas verdadeiramente comprometidas com o bem-estar da coletividade. Isso leva, por exemplo, Le Corbusier a projetar, entre outras várias obras, a Ville Radieuse (1930). Essa obra representa um marco “teórico”, no qual ele busca viabilizar a aplicação universal dos ideários modernos e, na condição de cidade utópica, objetivá-la como proposta revolucionária. O desenho da cidade é inspirado no modo de vida cotidiano, cujas funções primordiais são: habitar, trabalhar, cultivar o corpo e o espírito e circular. Le Corbusier propõe uma composição em forma linear, dividida em zonas de faixas paralelas nas quais cada uma se destina a um uso previamente estipulado. Seus edifícios estariam sobre pilotis, liberando o solo para uma extensa e contínua área verde para uso dos pedestres. A composição confere uma geometria à cidade, cujas funções inerentes à vida cotidiana subordinam-se a esse sistema estrutural.

Em 1951, Le Corbusier desenha Chandigarh. Seu traçado é configurado por uma malha retangular de 800 X 1200 m e define todo o sistema viário da cidade, incorporando suas atividades funcionais e programáticas: circulação, habitação e comércio. A exceção é o deslocamento do centro cívico, que fica para fora desse traçado, com um caráter diferenciado. O sistema em forma de tabuleiro tem filiação romana e permite o crescimento da cidade a partir de um módulo, dentro de uma ordem lógica, como descreve Gorovitz, no livro “Brasília, uma questão de Escala”:

Em Chandigarh, os espaços destinados a todas as funções são uniformizados pela redução a uma mesma unidade de medida: o "setor". Os elementos que a cidade fornece para sua compreensão são os da lógica que se estabelece entre esses diversos setores. A percepção do conjunto resulta da relação entre os componentes, transmutados em módulos. O espaço é, assim, homogêneo mediante a lógica imposta pela malha, a qual apenas o centro cívico escapa. Nenhum fator exógeno altera o sistema; todas as funções estão a ele subordinadas. O próprio conceito de espaço homogêneo ampara procedimento descrito. Cassirer assim enuncia: “o espaço homogêneo, conseqüentemente, nunca e dado, ao contrário, é um espaço construtivamente criado; portanto, o conceito geométrico de homogeneidade se expressa precisamente pelo postulado de que em qualquer ponto desse espaço podem ser efetuadas as mesmas construções, em todos os sítios e em todas as direções.”(GOROVITZ, 1985:27)

A lógica intrínseca ao *desenho* de Le Corbusier é evidenciado por Gorovitz, que o confronta com o desenho de Lucio Costa para Brasília. Esse, embora seja declaradamente inspirado nos ideários modernos, segue caminhos distintos, inaugurando novos conceitos, distintos dos já preconizados pela Carta de Atenas:

A despreocupação pelos tabus e a indiferença em relação aos modismos em voga permitiram integrar - graças a disposição verde das quadras e em virtude de se tratar de uma capital - os velhos princípios do CIAM e a grata recordação das bonitas perspectivas de Paris, sabiamente entrecruzadas, num todo articulado organicamente. (COSTA, *apud* GOROVITZ, 1985:15)

Eu procurei conciliar uma concepção acadêmica tradicional, que era da minha formação como arquiteto e que pode muito bem ser descrita como um enorme apego a Paris, com a concepção da Ville Radieuse, a cidade radiosa concebida por Le Corbusier Paris e uma cidade caracterizada por aquelas belas perspectivas, e eu particularmente tenho grande apego a cidade. De modo que essa lembrança de Paris, que esta no subconsciente, aflorou naturalmente. E a concepção de Le Corbusier da chamada Ville Verte, cidades dispostas em parques, com partes das atividades concentradas em determinados pontos, que seriam os centros urbanos, e a parte residencial com grandes edifícios dispostos em áreas verdes, como se fosse num parque. Concepção esta já agora tida como ultrapassada. (COSTA, *apud* GOROVITZ, 1985: 15)

Em Brasília, Lucio Costa apresenta um desenho que estrutura as escalas correspondentes às dimensões coletivas e privadas: as super-quadras, os setores comerciais, áreas de vizinhança, esplanada dos ministérios, etc. Para cada escala há um desenho correspondente que confere unidade e legitima cada uma das partes. Outra diferença fundamental entre os dois desenhos, apontada por Gorovitz corresponde ao tratamento dado à área cívica da cidade. Lucio Costa incorpora ao desenho, e a cidade se apresenta como uma composição “fechada”. Le Corbusier segrega o centro cívico, talvez com a preocupação de preservá-lo, pois se observarmos as linhas pontilhadas no desenho da planta (as linhas pontilhadas correspondem à expansão, não tem vínculo com o centro cívico), sua composição viabiliza a expansão sem comprometimento ao *desenho* original da cidade. Gorovitz assim traduz essa esta diferença:

[...] em Chandigarh o relacionamento das partes entre si que atribui significado ao todo. Em Brasília, o tratamento diferenciado das partes pressupõe valores externos mediados pelo conceito de escala e introduzidos por vontade deliberada do arquiteto, em função de opções particulares. (GOROVITZ, 1985:27)

Embora Lucio Costa e Le Corbusier sejam partícipes das mesmas idéias, seus *desenhos*, como ideários, revelam visões de mundo distintas, corroboradas pelo próprio conceito de “escala” por eles formulado, como situa Gorovitz:

Os conceitos de escala formulados por Le Corbusier e Lucio Costa revelam diferenças de postura entre os dois arquitetos. Le Corbusier assim expressa esse conceito, na Carta de Atenas:

“por escala humana pode reger-se o dimensionamento de todas as coisas dentro do dispositivo urbano (...) a medida natural do homem deve servir de base a todas as escalas que se encontram em relação com a vida e com as diversas funções do ser. Escala das medidas a serem aplicadas as superfícies e as distancias, que serão consideradas em relação ao andar natural do homem, escala dos horários que devem ser determinados tendo em conta o percurso cotidiano do Sol.”

O conceito é igualmente mencionado por Lucio Costa em depoimento sobre Brasília, em 1961: a chamada escala humana e coisa relativa, a italiano da Renascença, por exemplo, se sentiria diminuído se a porta de sua casa tivesse menos de cinco metros de altura.”

Insistimos, com o risco de sermos redundantes, em que a citação contém, implicitamente, o compromisso com um conceito de Arquitetura qualificado por valores externos ao objeto e resultante de situações históricas concretas.

Contrapõe-se o conceito de escala do homem enquanto ser cultural, postulado por Lucio Costa, ao do homem enquanto ser natural, na formulação de Corbusier. Ambos tratam da relação do homem com o meio. Para Lucio Costa, um meio transformado pela ação humana: um meio aculturado. Para Le Corbusier, o mesmo equilíbrio deverá ser encontrado, mas com o meio natural: a natureza. (GOROVITZ, 1985:27)

Do termo *escala*, subentende-se a relação entre as dimensões de um desenho e o objeto por ele representado; relaciona-se à forma e à composição dos objetos. A *escala humana* é a relação entre uma medida física e a dimensão da consciência. Como uma categoria capaz de qualificar a atividade arquitetural como modo de expressão das particularidades dos agrupamentos humanos e que garante à Arquitetura a condição de obra de arte, Gorovitz nos diz:

Na relação pratico - utilitaria, o sujeito trata de satisfazer a uma necessidade humana determinada e, por isto, valoriza objetos de acordo com sua utilidade ou capacidade de satisfaze-la. Na relação teórica (..) busca-se a medida objetiva do próprio objeto, ou seja, penetrar em sua essência; para isso o sujeito deve fazer abstração de si mesmo, colocar-se entre parênteses, a fim de que o objeto se revele essencialmente. Na relação estética do homem com a realidade, explicita-se toda a potencia de sua subjetividade, suas forças humanas essenciais (...). A afirmação ou expressão do homem, que a ciência não pode dar sem negar-se a si mesma, sobretudo nas ciências exatas e naturais, e justamente a contribuição da arte.

[...] Esses termos são propostos por Lucio Costa ao retomar a tríade Vitruviana: Firmitas, Venustas e Comoditas, cuja definição não nos parece supérfluo transcrever: A mais tolhida das artes, a Arquitetura e, antes de mais nada, construção, mas construção concebida com o propósito de organizar e ordenar plasticamente o espaço e os volumes decorrentes, em função de uma determinada época, de um determinado meio, de uma determinada técnica, de um determinado programa e de uma determinada intenção.

Constatamos, nessa postura, a reivindicação da presença do homem objetivando suas finalidades no projeto, considerado como forma particular de trabalho humanizado.

O conceito de escala sintetiza esta preocupação e serve como suporte da praxis arquitetônica, pois a escala humana, no dizer de Edgar Craeff, é:

[...] fundamentalmente escala das percepções estéticas do ser humano [...] não se baseia em qualquer dimensão do corpo, mas nasce de uma medida da consciência humana - consciência que não pode ser definida por meio de deduções matemáticas e malabarismos geométricos, mas somente através de sínteses históricas e culturais.

Por meio de sua proposta, Lucio Costa objetiva a crítica da formulação corbusiana, cujo caráter absoluto a torna incapaz de incorporar condições particulares e concretas da vida dos homens, seus anseios e conflitos. (GOROVITZ, 1985: 59-61)

Gorovitz reconhece que o *desenho* de Brasília inaugura novos significados frente aos ideários modernos. Embora Brasília tenha sido alvo de duras críticas desde sua fundação, o *desenho* de Lucio Costa objetiva a intenção de promover, na sociedade brasileira, um sentido de esperança, significado engendrado em toda obra de arte. Por outro lado, ele buscou desenhar uma cidade capaz de conciliar os interesses e aspirações do indivíduo como um ser particular e coletivo. Para Gorovitz, o *desenho* de Brasília herda da *história* a concepção de cidade como obra de arte, manifesta nos seguintes atributos:

Escalas apropriadas às esferas individuais e coletivas. Enquanto dimensão da consciência humana expressa por uma medida física, as escalas permitem, pelo modo como são configuradas, objetivar cada uma das motivações naturais, coletivas, particulares e gregárias do indivíduo. O partido de figurar o setor habitacional, conferindo-lhe identidade própria, evidencia-se no risco alternativo, aonde as residências circunscrevem o centro cívico.

As escalas complementam-se, nenhuma delas prevalece hierarquizada. A diversidade das superquadras é uniformizada pela cortina verde e, para contrabalançar o eixo monumental, confere ao eixo residencial "certo modo monumental".(GOROVITZ, 1985: 59-61)

Uma lição que podemos reconhecer nos ditos de Gorovitz é que a idéia de *escala* (que engendra *desenho*) vai além da contingência de ordem física que busca indicar a correspondência funcional de uma relação analítica. Citando Graeff, ele diz: "a escala pode ser uma medida da consciência humana - consciência que não pode ser definida por meio de deduções matemáticas e malabarismos geométricos, mas somente através de sínteses históricas e culturais." É uma *medida sensível* que visa consagrar *identidade* à obra, como obra artística, e que, como forma, obedece a uma ordem exclusiva e única, por possuir uma condição constitutiva própria e independente de fatores externos. A *identidade* é a qualidade que determina a essência da obra.

Sem parecer maniqueísta, pois já expressamos nossa admiração por Brasília ou, pelo menos, ao *desenho* que Lucio Costa propôs, acreditamos que a obra de arte situa de um modo bastante preciso a essência daquilo que se refere à *praxis* artística do chamado “movimento moderno”. A exemplo de outras obras artísticas modernas, o *desenho* de Brasília consagra uma *identidade* própria e particular. O caráter objetivo engendrado pela racionalidade do partido plástico inaugurou um conceito próprio, como obra única. Sua forma se baseia em um conjunto de relações internas ao próprio objeto, não determinado *a priori* por nenhum sistema ou regra anterior.

A idéia de *identidade* é abordada por Helio Piñón em seu livro “Teoria do Projeto” e serve de base à sustentação de sua crítica aos caminhos que as obras de Arquitetura têm percorrido nesses últimos 40 anos. Piñón crê que a *praxis* arquitetônica se encontra em crise, em direção à decadência, pois se converteu em objeto mais do consumo midiático e econômico, como declara em entrevista concedida à revista AU:

Os arquitetos sabiam ao que se ater até os anos 70, quando dispunham de um modo de conceber, de elementos e critérios que atuavam como matéria-prima para os seus projetos. Assim se atingiu, em setores amplos da Arquitetura internacional, um nível de qualidade excelente. O chamado Estilo Internacional alcançou seu ápice nestes anos. O abandono dos critérios de modernidade, sem dispor de outros valores para reposição, fez com que os arquitetos que liderassem "a reforma" propusessem o conceito como critério de ação e, ao mesmo tempo, como instância de verificação do projeto. No futuro, o conceito não só proporcionaria o estímulo do projeto, como também serviria para comprovar o resultado. Se o projeto se ajusta ao conceito que o provocou, tudo bem, caso contrário, tudo mal. Essa solução resultou muito cômoda para a maioria dos arquitetos, mas foi nefasta para a Arquitetura. A renúncia da dimensão cognitiva do olhar deu possibilidades de projetar com certa confiança a pessoas não especialmente dotadas para a Arquitetura, o que provocou uma modificação "de valores e de poderes" que pairam sobre a situação atual. (PIÑÓN, 2009, s/n)

A qualidade essencial da Arquitetura moderna, segundo Piñón, é a *identidade* da obra, definida como conjunto de qualidades que fazem com que ela chegue a ser algo mais do que um emaranhado de intenções e desejos. Ele assim afirma:

Na Arquitetura moderna a forma é resultado de um processo de síntese, isto é, de composição de uma nova entidade, fruto de reunião de partes elementares, de modo que as qualidades resultantes superam a mera adição de atributos componentes. [...] a idéia moderna de forma conta com a capacidade de quem projeta para dar à luz objetos arquitetônico que, correspondendo a critérios de universalidade, adquirem uma identidade precisa em função das condições de sua gênese: nisso reside a grandeza da concepção moderna e é também a dificuldade principal para quem tenta empreendê-la. (PIÑÓN, 2006: s/n)

Para Piñón, a idéia de *forma* se refere à estrutura relacional ou ao sistema de relações internas e externas (do desenho em si e de sua relação com o sitio) que configuram uma obra arquitetônica e confere identidade à obra. A essência da *praxis* arquitetônica moderna é não renunciar à legitimidade formal imanente ao próprio *desenho*, negando sempre relacioná-lo a uma natureza externa; caso contrário, há perversão do autêntico sentido de modernidade arquitetônica. A preocupação de Piñón encontra sentido em afirmações como as de Peter Eisenman, em uma entrevista concedida a Fredy Massad e Alicia Guerrero. Ele afirma que “Rem Koolhaas, Jacques Herzog, Zaha Hadid, eu: adquirimos o prestígio de sermos capazes de produzir obras simbólicas. Na Europa, os políticos não nos perguntam o quê estamos fazendo, apenas nos dizem faça-o. Querem um símbolo.”

O problema não reside na idéia de que uma obra de Arquitetura torna-se um monumento simbólico; afinal, como diz Giedion, “monumentos são obras criadas pelo homem como símbolos de seus ideais, buscas e ações”. Eles buscam sobreviver aos períodos que os originaram, constituindo uma herança para as gerações futuras. A trajetória histórica da Arquitetura tem nos dado belas referências, como os exemplos da Cúpula de Brunelleschi e as Torres Gêmeas em Nova York, que apresentamos adiante. O problema em si suscita a seguinte questão: *Símbolo* de que ou de quem? Da sociedade? Político? Da era tecnologia digital? Do arquiteto?

A crítica fundamental de Piñón talvez esteja implícita no comentário de Eisenman e se refere à chamada “Arquitetura do espetáculo”. Essa tem como objetivo básico levar ao limite uma noção anacrônica e insensata de Arquitetura, como “expressão de uma idéia”:

[...] proponho considerar a Arquitetura como “representação da construção”. Não parece sensato que o dinheiro, público ou privado, tenha que financiar a simples expressão do estado de ânimo de alguns arquitetos particularmente narcisistas: sempre me pareceu que para esse tipo de desabafo é melhor utilizar um violão. Como alternativa sugiro uma prática que disponha os elementos construtivos de modo que, além de satisfazer a lógica material da construção física, respondam a outra lógica, de caráter visual, constituída por um sistema de relações entre elementos cuja consistência se relaciona com a *universalidade* dos critérios em que se fundamenta. Agindo assim, o arquiteto assumiria o compromisso ordenador que caracterizou o seu papel na história, o que implicaria – de novo – em um processo formador pelo que a peculiaridade de cada obra concreta adquire uma *dimensão universal* que – sem menosprezar o que é específico – , a relacionaria com outras. O arquiteto contribuiria, assim, com a construção de um mundo apropriado a seres inteligentes e sensíveis, o que não se infere da experiência da cidade contemporânea. [...] O fato de que

um projeto de Arquitetura responda a um “conceito”, o que quer que seja o que se entenda por isso – desde a mera expressão de um desejo até a fabulação mais fantasiosa –, não constitui uma qualidade do mesmo. *A consistência formal é o atributo essencial do projeto autêntico; uma forma que não pode ser reduzida – como se costuma fazer – aos atributos figurativos do artefato [...]* Por definição, a prática da arte atende ao que é peculiar desde uma perspectiva sistemática voltada para a *universalidade*: nisso reside a abstração essencial da arte e, em particular, da arte moderna. Pois bem, a única via de acesso à forma com a qual, no projeto, se aborda um programa específico, é a *visão*; daí que a qualidade essencial da Arquitetura seja de natureza visual. O único modo, portanto, de superar o conceitualismo que tem contribuído tão eficazmente para a decadência da Arquitetura das últimas décadas é cultivando a mirada ou, o que é o mesmo, adquirindo sentido da forma, isto é, ser capaz de captar relações formais onde habitualmente só se percebe *imagens*. (CONFERÊNCIA INAUGURAL DO 2º SEMESTRE, de 2007)

O reconhecimento da obra de Arquitetura como obra artística reside no reconhecimento de seu *desenho*. Por sua vez, o que viabiliza o reconhecimento é a identidade engendrada pela coerência como composição plástica, a qual reúne as partes num todo coerente; a autonomia, que pode ser reconhecida de modo desvinculado dos fatores que lhe deram origem, auferindo universalidade, e como corolário, seu caráter de permanência. A solução espacial, em sua totalidade, infere a possibilidade de servir de inspiração para muitos outros novos *desenhos*.

A idéia de *identidade* norteia a análise do desenho frente as potencialidades das tecnologias digitais ou tecnologias numéricas, que têm o uso do computador por fundamento. Esses aspectos se aliam à evolução da tecnologia da informação, e juntos se transformam em elementos indissociáveis, o que facilita entender as mudanças ocorridas a partir da segunda metade do século XX. Essas transformações fazem eco aos campos da ciência, da tecnologia e da arte. Embora tenhamos consciência de que respostas concretas possam ser ainda precoces, devido ao espaço de tempo em que convivemos com essas transformações, cabe questionar o seguinte: em que medida a tecnologia digital promove transformações efetivas na Arquitetura, principalmente relacionada à condição artística que a atividade do arquiteto engendra?

Optamos por introduzir essa questão neste trabalho partindo do episódio histórico que marcou o início do século XXI: a destruição das Torres Gêmeas. Consideramos esse fato uma oportunidade para se refletir o futuro da Arquitetura, do ponto de vista artístico, cultural, social e político. A abordagem inicia com a análise do significado das antigas Torres Gêmeas, para depois nos aproximarmos dos *desenhos* propostos para a área.

Depois do atentado ao World Trade Center, houve um esforço nacional que envolveu inúmeras discussões entre o poder público, privado e a população da cidade de Nova York, no sentido de resgatar e reconstruir o local. O processo de discussão viabilizou as diretrizes gerais que embasaram a primeira etapa de projeto, o plano geral para a revitalização da área. O processo de discussão e a divulgação dos projetos colocaram a Arquitetura como fenômeno na mídia mundial. Os projetos apresentados foram julgados pela sociedade do ponto de vista emocional, na esperança de que futuro projeto viesse a devolver a dignidade perdida. Os projetos foram expostos à exaustão ao público via WEB. A análise das imagens permite abrir um caminho de discussão sobre os desígnios da Arquitetura neste século XXI.

Cidade e identidade



Figura 101: **Estátua da Liberdade e Torre Gêmeas**

Fonte: <http://3.bp.blogspot.com>

*Chegamos tarde demais para os deuses e cedo
demais para o Ser.
O poema do Ser,
apenas iniciado, é o homem.*

Heidegger

Em 11 de setembro de 2001, o ataque às Torres Gêmeas no complexo World Trade Center (WTC) em Nova York representa um marco que dá início ao século XXI. Por pouco mais de 30 anos, as Torres Gêmeas reinaram como símbolo nova-iorquino, cuja implantação redefiniu o *skline* da cidade (figura 102), concedendo a ela nova identidade. Isso graças aos aspectos de sua composição, tanto da implantação do complexo no espaço urbano, quanto da dimensão volumétrica das duas torres, que conferem uma nova centralidade a Ilha de Manhattan.

Figura 102: **Fotocolagens de Hugh Hardy do skyline de New York, 1930**

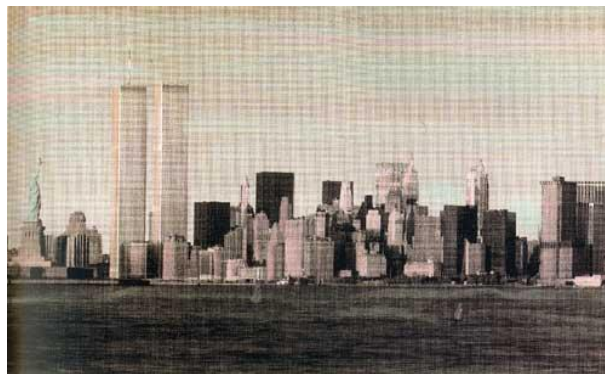


Figura 103: **Foto de Hugh Hardy na década de 70**



Figura 104: **Planta dos sete edifícios que formavam o complexo WTC.**

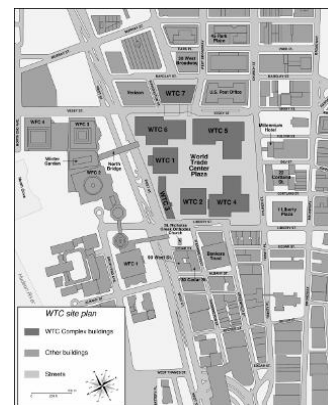


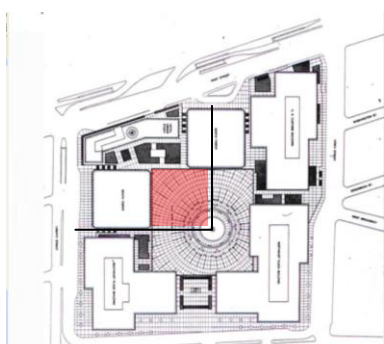
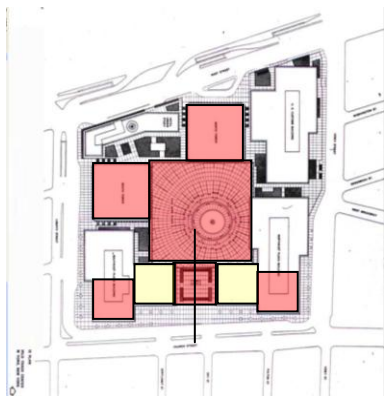
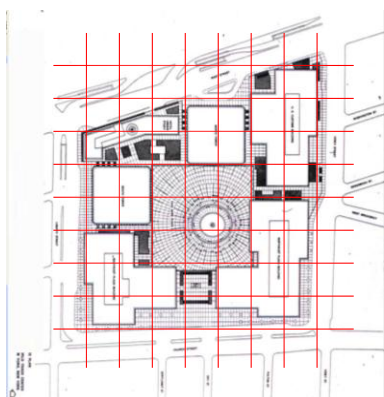
Figura 105: **Vista aérea na Área na década de 60.**

Figura 106: **Vista aérea das Torres Gêmeas**



Figura 107: **Vista aérea do acesso a praça**





Anteriormente à construção das Torres Gêmeas, o local era marcado por edificações homogêneas, sem pontos focais (figura 104) e aquelas não se apresentavam no *skline* da cidade. O complexo WTC, antes da destruição, era composto por sete edifícios (figura 104), entre os quais se destacavam as duas Torres Gêmeas com 110 andares cada (figura 105). Na época, a construção foi considerada um grande desafio tecnológico e, entre 1972 e 1973, eram os edifícios mais altos do mundo. Foram superados posteriormente pela *Sears Tower* de Chicago.

Na redefinição da área, o espaço foi configurado como um único e grande quarteirão, sendo aberta uma espécie de “clareira” (figuras 106 e 107). A implantação dos edifícios estruturou-se de modo a constituir uma praça central.

Apesar de o quarteirão ter um formato trapezoidal, os edifícios que o compunham ficavam praticamente inscritos dentro da forma de um quadrado (figura 108). Sua referência geométrica se revela constantemente como elemento de estruturação na composição plástica arquitetônica.

Figura 108: **O quarteirão e a forma do quadrado**

Fonte: SKINNER, 2002

Figura 109: **O quarteirão e a malha quadrática**

Fonte: SKINNER, 2002

Figura 110: **A composição dos quadrados**

Fonte: SKINNER, 2002

Figura 111: **A praça e as duas torres**

Fonte: SKINNER, 2002

Na leitura geral do desenho proposto para o conjunto da obra, é possível perceber que o plano urbanístico do WTC foi estruturado dentro de uma malha quadrática (figura 109).

Esse recurso engendra a noção do módulo e comodulação (conjunto das proporções das partes entre si com relação ao todo), cujo significado vai inferir ao espaço um modo de apropriação intelectual e de fácil percepção. Na análise da planta baixa, isso pode ser percebido na base das Torres Gêmeas, no plano de acesso e na própria área da praça central e, ainda, na base dos dois volumes que definem esse acesso a praça (figura 111). Além disso, esse acesso é reforçado por uma simetria definida pela composição desses volumes (figura 110). No interior da praça, o desenho do piso é formado por círculos e linhas radiais que nascem em uma escultura de forma esférica; essa se posiciona de modo excêntrico, em relação ao quadrado da praça. Contudo, esse ponto localiza-se entre o eixo central de uma torre e a lateral da outra. O espaço configurado por essa relação corresponde à forma de um quadrado (figura 111), cujo tamanho é correspondente à base das torres; Mais uma vez o quadrado se apresenta como elemento estruturador. Ao saírem do solo, os volumes das torres mantêm, em toda sua extensão, a forma quadrática e se configuravam como um marco visual no *skline* da cidade, numa de confronto com a cidade. Isso pode se dar pela forma diferenciada em relação às outras edificações, pois originalmente as construções que as circundavam eram pontiagudas (figuras 102 e 103) ou, ainda, pela altura que corresponde mais que o dobro do tamanho das edificações existentes.

Não por acaso, os outros cinco edifícios, que também faziam parte do complexo e circundavam as torres, eram baixos e não apareciam no *skline*. Tal recurso, aliado ao grande vazio da praça, valorizava a implantação das torres e reforçava sua importância e seu significado na constituição do conjunto da obra; em torno dela, organiza-se todo o espaço. Além disso, o quadrado como módulo e elemento estruturador e a presença da simetria engendram uma racionalidade, uma busca por um ordenamento das partes, e revelam o espírito geométrico do partido plástico.

Num paralelo com a história da Arquitetura, vale um confronto com a construção da cúpula de Brunelleschi que confere uma nova identidade à cidade de Florença. As palavras de Alberti objetivam este significado: “uma construção tão

grande a se elevar aos céus, ampla a ponto de cobrir com sua sombra todos os povos da Toscana”. Ele completa:

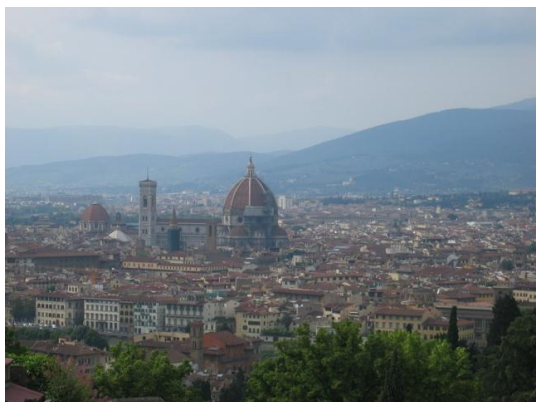


Figura 112: **Cúpula da Catedral de Florença**

Fonte: da autora

Dizer que a cúpula “erguia-se acima dos céus” era sem dúvida uma figura literária, as palavras não um contra-senso [...]. Falar de céus, em vez de céu, era, para um literato leitor de Dante, como Alberti, mais do que natural; contudo, isso não exclui o fato de que, no plural, céus compreenda [...] o céu físico e o céu metafísico. Uma vez que este último não tem limites, erguer-se acima dele, delinear um limite visível para o infinito, significa compreendê-lo, defini-lo, representá-lo e, já que o céu metafísico compreendia o físico, representar o espaço em sua totalidade” (ARGAN, 1998:95)

A Cúpula Catedral de Florença (figura 112) define um momento significativo na história da Arquitetura, objetiva um ideário e revela uma nova visão de mundo. Seu desenho nasce do reconhecimento da história, pois Brunelleschi inspira-se nas ruínas de Roma, na cúpula hemisférica do Panteon, para a daí nascer uma nova forma. Nada havia antes em escala e dimensão semelhante; é, pois, superação da técnica, diante da impossibilidade de se erguer a cúpula apoiada sobre as tradicionais cimbres de madeira. Uma cúpula que tivesse crescido sobre poderosos suportes desde o chão não iria ser, como ele queria, magnífica e “inchante”; um partícipio que, empregado pelo próprio Brunelleschi em sua planta de trabalho, demonstra claramente que a estrutura devia equilibrar-se, não pesar e ser animada por um impulso expansivo. Devia ser uma forma capaz de se segurar sozinha durante seu crescimento, de se manter e de se situar em virtude de sua própria coerência interior e vitalidade estrutural. Nasce como forma que objetiva o espaço universal. (ARGAN, 1992: 97- 98). Assim completa Argan:

Escolhendo o arco ogival Brunelleschi acentua a oposição de forças, um dispositivo que organiza as forças e instaura um equilíbrio, não é a resultante natural de forças em equilíbrio [...] um organismo autônomo [...] A função essencial da cúpula é a de estabelecer uma relação entre espaço interno e espaço externo [...] A cúpula é um dispositivo perspético cujas nervuras coincidem em um ponto; este ponto é representativo do infinito, de modo que a estrutura arquitetônica é a estrutura mesma do espaço [...] Recusa a concepção tradicional do mundo como emanção divina por uma representação objetiva, metódica das coisas. [...] Brunelleschi não visa a figuração do espaço, como se este fosse um dado a priori, mas os elementos construtivos que o determinam, isto é as articulações que resumem, equilibram e proporcionam as múltiplas distâncias espaciais. (ARGAN, *apud* GOROVITZ 2003.)

O pensamento humanístico, do qual a arte é parte essencial, modifica profundamente as concepções do espaço e do tempo. Os infinitos e diversos aspectos do real classificam-se e ordenam-se em um sistema racional, manifestando-se em uma forma unitária e universal, o *espaço*. Do mesmo modo ordenam-se os infinitos e diversos eventos que se sucedem no *tempo*. A forma segundo a razão do espaço é a *perspectiva*; a forma ou a representação segundo a razão da sucessão dos eventos é a *história*. Uma vez que essa ordem não está nas coisas, mas é imposta às coisas pela razão humana que as pensa, não há diferença entre a construção e a representação do espaço e do tempo. A perspectiva dá o *verdadeiro* espaço, isto é, uma realidade da qual é eliminado tudo o que é casual, irrelevante ou contraditório; a história dá o *verdadeiro* tempo, isto é, uma sucessão de fatos da qual é eliminado o que é ocasional, insignificante, irracional. A perspectiva constrói racionalmente a representação da realidade natural, a história, a representação da realidade humana; pois o mundo é natureza e humanidade, perspectiva e história se integram e, juntas, formam uma concepção unitária do mundo. (ARGAN, 2003: 131 e 132 – grifo do autor)

As palavras grifadas por Argan – *espaço, tempo, verdade e história* – são as chaves que situam a *perspectiva* como expressão de uma visão humanística do mundo, intrínsecas à composição da cúpula de Brunelleschi. Para Katinsky:

Com a perspectiva era possível ao artista estudar com maior rigor e experimentar novos arranjos das figuras em composições “inventadas”, pois cada parte, o artista de antemão sabia que poderia colocar na medida certa, no desenho final. A perspectiva exata, portanto, permitiu a expansão da “composição”, liberando o artista das composições transmitidas pela tradição e por ela consagradas e recaindo a ênfase da atividade artística sobre a “criação”. (KATINSKY, 2003: 134).

O dizer de Katinsky conduz ao entendimento de que a busca a aproximação ao real vai além da mera idéia de representação do espaço; torna-se técnica de ideação a serviço da razão humana. Racionalizar o universo é, antes de mais nada, expressão do poder da razão humana e crença na possibilidade de construir um mundo humano ideal. (BRANDÃO, 1999:94) Além disso: corresponde ao espaço unitário de representação finita do infinito e faculta a comensurabilidade do espaço infinito; promove a reunião e continuidade do subjetivo e do objetivo, do extremamente perto e do extremamente longe; representa um caráter de coerência que atinge a totalidade do mundo representável (e se circunscreve a ele: o mundo mensurável e luminoso) e se constitui na nova postura científica e tecnológica que irá brilhar na maravilhosa cúpula de Santa Maria del Fiore. (KATINSKY, 2003: 134)



Figura 113: **Vista sul da ilha Manhattan**

Fonte: da autora

Figura 114: **Vista sul da ilha Manhattan com as Torres Gêmeas**

Fonte: <http://comps.fotosearch.com>

O *desenho* das Torres Gêmeas de Yamasaki engendra esse sentido. A simetria das torres não é revelada em planta baixa, pois o modo como foram implantadas, por deslocamento (figuras 111 e 114), permitiam a percepção simétrica apenas na paisagem da cidade. De nenhum ponto, uma encobria a outra; desse modo, cada uma das torres reforçava a presença da outra. A percepção das Torres Gêmeas se dava de modo imediato e imperativo, tanto para aquele que as observava no nível da rua, quanto no *skline* da cidade. Era imperativo, mas não autoritário; impunha-se graças ao caráter sistêmico do partido plástico do desenho.

A inserção das Torres Gêmeas integrou-se à malha urbana existente, sem negar o entorno e toda área urbana. Instaurou um novo significado à ilha de Manhattan, estabelecendo uma nova centralidade e uma condição de hierarquia em relação a cidade. Não por acaso, sofreu um dos maiores atentados da história da

humanidade. Os elementos de estruturação plástica da obra desvendam (objetivam) as intenções do arquiteto, e o espírito da geometria se revela como ideal de beleza.

Husserl, ao estudar a origem da geometria, atribuiu a ela a função de "formação de sentido", de orientação e organização. A origem da palavra geometria vem do grego – geo = terra + metria = medida, ou seja, "medir terra". São referências clássicas, cujo objetivo é obter uma construção harmônica, sendo a harmonia o acordo perfeito entre várias partes de um todo, subordinada a uma determinada lei, a uma ordem, uma vontade quase que "divina"; ela pode proporcionar o sentimento de satisfação ao corpo e ao espírito. A cidade excêntrica se reordena. As Torres Gêmeas configuram um eixo fenomênico na direção vertical; ascendem aos céus e consagram centralidade, redesenhando o *skline* da cidade. O eixo, de caráter volitivo, constitui-se um elemento ordenador da Arquitetura.

Ambas as obras (a cúpula de Brunelleschi e as Torres Gêmeas), cada uma a seu modo, inferem significados fundamentais que consagram o espaço da cidade. Simbolicamente, representavam a própria *identidade* de uma sociedade.

Cidade e liberdade



*O que ocorreria se o geômetra estivesse possuído por uma
afinidade pelo heterogêneo?
Se sua curiosidade alcançasse os tamanhos contínuos
precisamente
porque são incomensuráveis, porque sua superposição
é impossível e não são independentes de sua posição?
Então é quando surge, a partir da Analisis Situs,
da topologia, uma máquina geométrica funcionando em revés,
não para fazer o mensurável, mas para fazer o
incomensurável."
Jean-Francois Lyotard*

Figura 115: **Projeto WTC Daniel Libeskind**

O concurso para a reconstrução do complexo do WTC em Nova York constitui um marco importante para a Arquitetura do século XXI. Na primeira fase do concurso (plano geral para a revitalização da área), as *imagens* foram disponibilizadas em site na internet e, dessa maneira, as propostas puderam ser comentadas e discutidas por toda população mundial (ver anexos 1 a 7). Queira ou

não, as propostas apresentadas, de certa forma, influenciam ou influenciarão profissionais e estudantes da Arquitetura nos quatro “cantos do mundo”.

A figura 115 apresenta o futuro skline do sul da ilha de Manhattan; corresponde ao projeto inicial de Daniel Libeskind (anexo 4) para o novo complexo WTC. O *desenho* foi eleito para subsidiar o projeto de reestruturação da área.

A composição plástica da obra revela um rompimento definitivo com a ordem geométrica clássica. Os dois quadrados onde estavam implantadas as Torres Gêmeas são referência para a definição do quarteirão; porém, não como elemento de estruturação do traçado regulador do projeto. O “grande” quarteirão foi dividido em quatro partes, cada uma delas com tamanhos e formas distintas e irregulares (figura 116), cuja maior fração foi destinada a uma grande praça, denominada como a “zona zero” ou “marco zero” e de onde, anteriormente, emergiam as Torres Gêmeas. Conforme descreve Libeskind, o desenho em planta (figura 116) foi definido em função da orientação solar e não das formas quadráticas das bases das torres.

As disposições dos volumes das torres e os espaços públicos foram desenhados de maneira a garantir que no dia 11 de Setembro, de cada ano, o raio de sol passe por entre os prédios e penetre na praça às 08h46minh, marcando a hora em que o primeiro avião atingiu as torres, até 10h28minh, quando a segunda torre foi ao chão. No partido plástico adotado, Libeskind preserva as bases dos quadrados originais das Torres Gêmeas e sobre eles propõe um grande caminho circular – memorial *promenade* (figuras 119 e 120). Ainda sobre essas bases, propõe um edifício de volume bastante irregular que vai abrigar o Museu em homenagem as vítimas.

A “*promenade architecturale*” determina o domínio do pedestre, e como Le Corbusier estabelece: “[...] é andando, deslocando-se, que se percebe a ordenação da Arquitetura” (LE CORBUSIER, *apud* GOROVITZ, notas de aula) e, talvez, essa seja uma das prerrogativas do projeto.

O traçado urbano é caracterizado por uma malha irregular e heterogênea e é reforçado pela volumetria proposta para os edifícios do conjunto, igualmente irregulares e variadas (figuras 119 e 120).

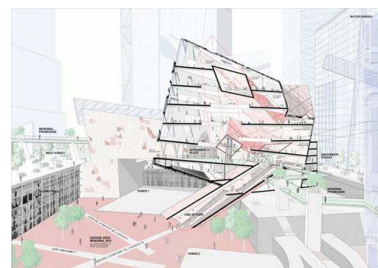
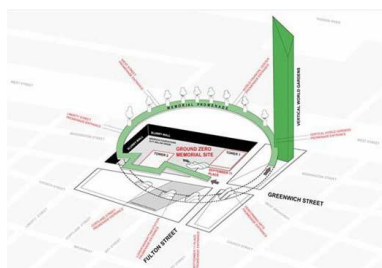
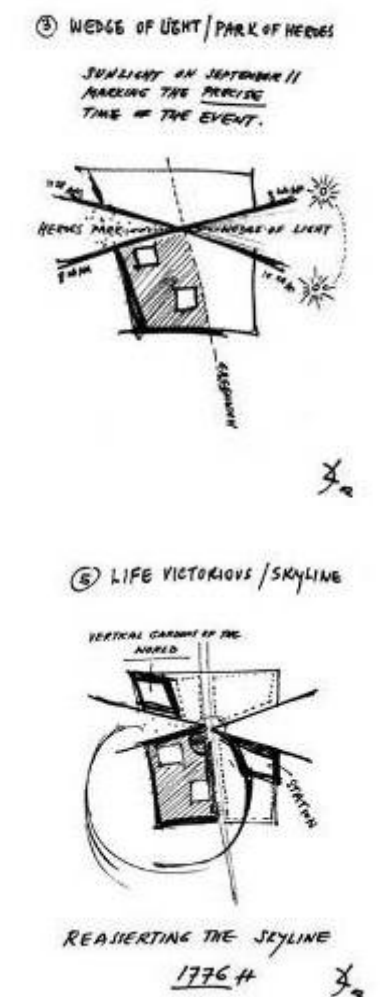


Figura 116: O quarteirão e o deslocamento do sol

Figura 117: O quarteirão e a definição da Torre da Liberdade

Figura 118: Área urbana com o complexo WTC

Figura 119: Memorial promenade

Fonte: <http://www.renewnyc.com>

Figura 120: Vista memorial - Daniel Libeskind

Figura 121: Praça e acesso ao Memorial

Figura 122: Vista do conjunto

Figura 123: Corte longitudinal do memorial

Figura 124: Corte longitudinal da área

Fonte: <http://www.renewnyc.com>

No desenho da Figura 119, encontra-se o grande elemento vertical que substituirá a imagem das Torres Gêmeas no skyline da cidade, denominada Torre da Liberdade. Libeskind projetou uma grande espiral que comporta jardins suspensos, chamados “jardins do mundo”. Sua altura é de 1776 pés e equivale a cerca de 540 metros de altura, em referência ao ano da independência dos Estados Unidos. Além da Torre da Liberdade, a proposta contempla a construção de mais quatro torres.

Elas foram assim definidas no projeto final: tendo como marco visual a Freedom Tower (Torre da Liberdade) da Skidmore, Owings and Merrill LLP (SOM), originalmente projetado por Libeskind; a Torre 2 de Norman Foster; a Torre 3 de Rogers Stirk Harbour + Partners (RSHP), anteriormente Richard Rogers Partnership; a Torre 4 de Fumihiko Maki; a torre 5 de Kohn Pedersen Fox Associates (KPF) e o “7 World Trade Center (WTC) da SOM. Além do memorial, previu-se a criação de um centro artes performáticas a ser desenhado por Frank Gehry.

Certamente, nenhum outro projeto de Arquitetura deve ter recebido tantas interferências desde seu desenho original. O tema foi discutido na imprensa mundial, nas páginas na Internet e em incontáveis reuniões entre a população e o poder local. O projeto foi revisto e reformulado a fim de conciliá-lo às necessidades de recuperação da área urbana, do ponto de vista social e econômico, ocasionando um distanciamento do plano original proposto por Daniel Libeskind. Entretanto, não se pode deixar de destacar que as duas equipes (a SOM e o arquiteto Norman Foster) que participaram da primeira etapa do concurso assumiram a autoria de alguns dos prédios a serem construídos. Vale destacar que alguns desses arquitetos integraram diferentes equipes na primeira etapa do concurso, mas os projetos não tiveram êxito para o plano de reestruturação da área. Porém, pelo reconhecimento profissional, assumiram as autorias individuais dos projetos das torres que compõem o novo complexo WTC.

5.2 O paradigma da “pós-modernidade”: do conceito ao desenho moderno

Nossas belas-artes foram instituídas, assim como os seus tipos e práticas foram fixados, num tempo bem diferente do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante face àquele que possuímos. Mas o admirável incremento de novos meios, a flexibilidade e precisão que alcançam, as idéias e os hábitos que introduzem asseguram-nos modificações próximas e muito profundas na velha indústria do belo. Existe, em todas as artes, uma parte física que não pode mais ser encarada nem tratada como antes, que não pode mais ser elidida das iniciativas do conhecimento e das potencialidades modernas. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo, ainda são, decorridos vinte anos, o que eles sempre foram. É preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até a ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável.

Paul Valéry

Situar a questão da era digital, tendo como pano de fundo as propostas apresentadas na primeira fase do plano de reestruturação do WTC, permite uma visão, embora pontual, pois o repertório contemporâneo é bem mais extenso e significativo. Reconhecemos que é uma oportunidade de identificar como influentes arquitetos, consagrados por alguns como representantes da Arquitetura contemporânea do século XXI, encaram o desafio de devolver à cidade de Nova York a *identidade* perdida. Por outro lado, também é oportunidade pelo confronto com diferentes projetos, que ajudam a identificar como encaram a construção da própria *identidade contemporânea*, que tem como um dos caminhos possíveis, segundo a tese aqui apresentada, a proposição de novos *desenhos*.

Há um enfoque particular na abordagem de Peter Eisenman que, reconhecidamente, é um dos arquitetos precursores dessa “nova linguagem” e tem influenciado a nova geração de arquitetos. Esses vêm no uso do computador um caminho viável para assimilar as grandes transformações da era da tecnologia numérica. Vale esclarecer que, a abordagem a seguir vai se distanciar, em alguns momentos, dos projetos do concurso do WTC, com o objetivo de contextualizar as questões envolvidas no paradigma das tecnologias digitais.

O desenho digital: simulações da realidade

O primeiro ponto a ser analisado nas imagens apresentadas pelas sete equipes diz respeito à escolha no modo de apresentação do projeto⁴, pois como num texto literário, as idéias devem ser apresentadas de modo estruturado para garantir a inteligibilidade do conjunto da obra. Algumas equipes assumiram uma postura híbrida, ao mesclar imagens digitais com desenhos a mão livre ou pinturas aquareladas. Tal postura sugere que, ao recorrerem às técnicas tradicionais de representação, àquelas anteriores ao uso da tecnologia digital, surgiu a possibilidade de imprimir uma marca pessoal, quiçá mais “humana” e menos “tecnicista” à concepção do projeto. Tanto que a equipe Steven K. Peterson e Barbara Littenberg (anexo 6) apresentou todos os desenhos como pinturas aquareladas, num resgate do passado, cujo discurso reforça esse espírito nostálgico e propõe uma área de “jardim amuralhado calmo e contemplativo, um lugar da alegoria, memória histórica, simbolismo e repouso”. A equipe SOM (anexo 2) adotou uma apresentação coerente, respeitando a unidade. Entretanto, restringiu-se a imagens estritamente volumétricas, eliminando qualquer representação em plantas, cortes e fachadas, numa espécie de representação que tende ao “conceitual”. A apresentação de Daniel Libeskind (anexo 4) foi híbrida; entretanto, respeita uma lógica estrutural iniciando com seus desenhos a mão livre, como croquis, a finalizar com uma imagem de realidade virtual. A equipe THINK Shigeru Ban, Frederic Schwartz, Ken Smith, Rafael Viñoly (anexo 3) assumiu uma apresentação voltada exclusivamente para os recursos digitais. Já a apresentação da equipe de Norman Foster (anexo 1) poderia ser conceituada como “ecclética”, pois buscou selecionar o que parece ser melhor em vários métodos ou estilos de desenho, distanciando-se da unidade ou da harmonia representacional. O mesmo aconteceu com a equipe de Richard Meier & Partners Architects, Eisenman Architects, Gwathmey Siegel & Associates, Steven Holl Architects (anexo 5) e a equipe United Architects e Foreign Office Architects (anexo 7).

Para Peter Eisenman (anexo 5), o paradigma eletrônico coloca um desafio poderoso para a Arquitetura, uma vez que define a realidade em termos de *mídia* e

⁴ Para melhor visualização das imagens consultar: http://www.renewnyc.com/plan_des_dev/wtc_site/new_design_plans/

simulação, valorizando a aparência sobre a essência, o que pode ser visto sobre o que é e completa:

Não mais aquilo que é visto tal como já conhecíamos, mas antes um olhar que não pode mais interpretar. A mídia introduz ambigüidades fundamentais em como e o que vemos. A Arquitetura resistiu a esta questão porque, desde a importação e absorção da perspectiva pelo espaço Arquitetural no século XV, ela vem sendo dominada pela mecânica da visão. A Arquitetura assume assim o olhar como algo preeminente e de certo modo natural aos seus próprios métodos, e não algo a ser problematizado. É precisamente este conceito tradicional do olhar que o paradigma eletrônico coloca em questão". (EISENMAN, *apud* LACOMBE, 2006: 111-119:)

A palavra *simular*, na linguagem computacional, refere-se a idéia de reproduzir, representar ou imitar, com o auxílio de um sistema computacional, as características e a evolução de (fenômeno, situação ou processo concretos). Edmond Couchot reconhece as tecnologias digitais como tecnologias de simulação, em oposição à idéia de simulacro, pois não buscam objetivar o verdadeiro ou o falso, mas estabelecer *modelos* que são capazes de reproduzir virtualmente o real e de dar conta de seu funcionamento e diz:

No domínio próprio da imagem, o numérico introduz uma outra modificação. Ele rompe as relações que ligam a imagem, o objeto e o sujeito. A imagem numérica não é mais uma projeção ótica de um objeto interpondo-se entre este e o sujeito e mantendo-os à distância um do outro constituindo assim o seu estatuto. [...] As técnicas de síntese não propõem uma *representação* do real mais ou menos semelhante, mas uma *simulação*. Enquanto a representação ótica se limita ao aspecto visível do real, reduzido à dimensão bidimensional do plano de projeção ou de inscrição, a simulação numérica reconstrói o real a partir de descrições da linguagem lógico-matemática, eventualmente no seu aspecto visível (bi ou tridimensional) mas, sobretudo, no devir virtual que conhecerá no curso de suas interações com o observador. Simulação e interatividade estão ligadas. Simulamos para interagir. O numérico introduz uma nova ordem visual, geralmente mais perceptiva que substitui a representação (...) pela simulação do real. (COUCHOT, *apud* LACOMBE, 2006: 114).

Essas palavras nos fazem lembrar o advento da *perspectiva* como representação do espaço na Arquitetura, que transformou não apenas o modo de fazer essa, mas transformou a própria percepção do espaço, situando o homem para uma nova visão de mundo. Entretanto, as técnicas digitais, como coloca Couchot, dão um passo à frente, pois superam o limite da representação ótica na medida em que é possível interagir diretamente na terceira dimensão e completa:

No que, então, as técnicas de figuração numérica modificam alguma coisa na arte? Elas o fazem na medida em que são empregadas para controlar todas as imagens automáticas (fotografia, cinema, televisão) pois estas serão, a curto ou médio prazo, transmutadas em números para poderem ser registradas, tratadas, difundidas, conservadas, manipuladas; o destino da imagem é daqui em diante numérico. Essas técnicas não podem deixar de

interessar artistas à procura de novas experiências e de novas investigações perceptíveis. Aliás, elas já conquistaram alguns desses artistas. Ora, enquanto as técnicas óticas os levaram a representar o real ou a questionar essa representação e a recusar indefinidamente essa alternativa, as técnicas de síntese os convidam, a partir de agora, a *simulá-lo*. Não se trata mais para eles de aplicar um modelo relativamente unitário, ligado diretamente ao mundo, funcionando em analogia profunda, em "simpatia" com o real. Trata-se de compor através de um universo de modelos cada vez mais numerosos, cada vez mais sofisticados, cada vez mais formalizados e racionalizados, mas também cada vez mais fragmentados e especializados. (COUCHOT, 1999: 37-48)

O que se pode deduzir é que as tecnologias numéricas exigem do artista, do arquiteto, o maior domínio sobre a construção do seu *desenho*, da sua obra. Ele há que se ter domínio sob a espacialidade. Exige-se maturidade e certezas cada vez mais precisas, como se o aparelho perspectivo de Brunelleschi atingisse seu ápice. A construção de imagens em três dimensões alcançam as possibilidades de verificação de projeto, porque permite realizar as comprovações definitivas, de natureza construtiva e visual respectivamente. A provisão de dados para a construção virtual exige que decidamos com precisão até o último detalhe do objeto: não se trata de uma imagem para persuadir, como as que se usam nos negócios imobiliários, mas de visualizar o objeto em condições similares em que se dará a experiência da obra. (PIÑÓN, 2005: 147-148)

Dessa maneira, não vemos sentido em resgatar meios de representações anteriores às tecnologias digitais para conferir um caráter pessoal ao projeto. Tal recurso pode parecer mais um subterfúgio para camuflar a falta do *desenho* intrínseco ao objeto, do que necessariamente o desejo de se valer das antigas técnicas, a fim de clarear a idéia que se busca objetivar. Não defendemos o abandono do traço a mão livre, do croqui, mas esse deve se apresentar como recurso sincero, que objetiva o *desenho*. Por outro lado, o uso das tecnologias digitais para se construir "peles" sobre formas não resolvidas constitui-se em um caminho perverso e enganoso.

A imagem virtual x criatividade artística

Uma imagem digital na Arquitetura ascende à condição artística, quando há um *desenho* intrínseco à obra que, graças a sua composição, apresenta os elementos necessários capazes de garantir sua autonomia como de obra de arte. Nessa direção, Edmond Couchot expõe a questão:

Com as tecnologias numéricas, a lógica figurativa muda radicalmente e com ela o modelo geral da figuração. Ao contrário do que se poderia prever, o *pixel*², sendo um instrumento de controle total, torna na verdade bem mais difícil a morfogênese da imagem. Enquanto para cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de qualquer objeto real pré-existente corresponde ao *pixel*. O *pixel* é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa pré-existe ao *pixel* e à imagem é o programa, isto é, linguagem e números, e não mais o real. Eis porque a imagem numérica não representa mais o mundo real, ela o simula. Ela o reconstrói, fragmento por fragmento, propondo dele uma visualização numérica que não mantém mais nenhuma relação direta com o real, nem física, nem energética. (COUCHOT, 1999:42)

Na composição de imagens digitais de realidade virtual, estão implícitos conhecimentos de técnicas específicas da representação pictórica, associadas à cor e luz e, também, conhecimentos das técnicas fotográficas. O jogo de cor e luz é um recurso próprio da pintura e o modo como é utilizado vai inferir diferentes significados à obra; é a técnica tradicional que empresta seus conceitos aos sofisticados aparatos computacionais. O processo de criação torna-se híbrido pelo menos no processo de construção da forma nos casos dos modelos em Arquitetura. O ponto de partida é a forma tridimensional, construção dos modelos tipo *wireframe* (construção em linhas) para em um segundo momento conferir cor e luz. Não se trata mais de uma representação em *trompe-l'oeil*, que cria uma ilusão ótica. Trata-se de um recurso que simula o *futuro*, pois algumas vezes não conseguimos distinguir a imagem de realidade virtual da realidade em si. A origem etimológica da palavra "virtual", no latim medieval é *virtualis* e no latim clássico significa *virtus*, *útilis*, possui força corporal, ânimo, denodo, virtude. A palavra *virtual* está relacionada ao universo digital como algo que não faz parte do mundo real, mas se apresenta como "promessa" do real e por isso não se opõe ao real. Nos termos proposto por Pierry Levy, *virtual* é aquilo a ser considerado como algo que existe em potência; "complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução, a atualização." (LEVY, 1996: 16).

Entretanto, Couchot afirma que, na realidade, a imagem numérica que dá para ver é uma outra: uma realidade sintetizada, artificial, sem substrato material, além da

² Um *pixel* corresponde a ponto luminoso do monitor que, juntamente com outros do mesmo tipo, forma as imagens na tela, cuja quantidade irá definir a qualidade de resolução da imagem.

nuvem eletrônica de bilhões de micro-impulsos que percorrem os circuitos eletrônicos do computador; uma realidade cuja única realidade é virtual. (COUCHOT, 1999: 42-46).

Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem-matriz digital não apresenta mais nenhuma aderência ao real: libera-se dele. Faz entrar a lógica da figuração na era da simulação. [...] O espaço muda: virtual, pode assumir todas as dimensões possíveis, até dimensões não inteiras, fractais. Mesmo o tempo flui diferente; ou antes, não flui mais de maneira inelutável; sua origem é permanente "reinicializável": não fornece mais acontecimentos prontos, mas eventualidades. Impõe-se uma outra visão do mundo. Emerge uma nova ordem visual. [...] a lógica da Simulação não pretende mais representar o real com uma imagem, mas sintetizá-lo em toda sua complexidade, segundo leis racionais que o descrevem ou explicam. Procura recriar inteiramente uma realidade virtual autônoma, em toda sua profundidade estrutural e funcional. Dessa maneira, criar a imagem (de animação) de um sol se pondo, num mar agitado por ondas, será recriar numericamente um mundo virtual aonde os raios vêm se refletir na superfície da água de acordo com as leis da próprias da luz, aonde as ondas se deslocarão de acordo com as leis da hidrodinâmica. [...] O artista terá de transcender os modelos colocados à sua disposição, ou que ele próprio imagina, ir além de sua acumulação tecnológica, não exibir como se vê muitas vezes em manifestações dedicadas à imagem digital, em que é raríssima a presença de autênticos criadores - puras técnicas de *modelização* [...] Uma soma de modelos não resulta em obra de arte. Os modelos numéricos são para o artista meios poderosos e limitadores: ela terá que arrancá-los de sua *performatividade* científica e técnica, interpretá-los e traduzi-los em seu próprio sistema simbólico. (COUCHOT, 1999: 43-46)

A crítica apontada por Couchot traduz a reflexão que levantamos diante do uso dessas tecnologias numéricas. A Arquitetura, mais que em outras modalidades artísticas, tem estado mais serviço de técnicas de *modelação*, para garantir que a imagem apresente a própria realidade. Quando Couchot emprega o termo *modelação*, quer dizer que a imagem se presta a modelar a própria realidade, em detrimento de uma abertura para algo novo, para o espaço de criação.

Na contramão da modernidade: o conceito substância o desenho

Pelo menos dois diferentes discursos podem ser identificados nas sete propostas apresentadas para reconstrução da área do complexo WTC: o primeiro relacionado com a necessidade de a Arquitetura atender a questões ambientais e, com isso, há uma tendência em projetar jardins suspensos, como uma espécie de "ode" a natureza (ver anexo 1, 2, 3 e 4). Além disso, há a abordagem de caráter específico, quanto à eficiência energética e questões de sustentabilidade (Anexo1), que também inferem e contribuem a significação da forma enquanto composição.

Por outro lado, há propostas que buscam fundamentar-se em modelos como referência. Por um lado, a proposta da equipe THINK de Shigeru Ban, Frederic Schwartz, Ken Smith, Rafael Viñoly (anexo 3) que toma por referência a Torre Eiffel como símbolo visual e a proposta da equipe Foreign Office Architects – FOA, NOX / Lars Spuybroek e *Greg Lynn Form* (anexo 7), que expressa visualmente duas referências: o espaço interno da Basílica de Santa Sofia, como exemplo de um espaço sagrado, sentido que buscam dar ao projeto e, ao final, a imagem de uma clareira em uma floresta confrontando lado a lado com uma imagem que revela uma vista do espaço interno ao espaço externo. São arquitetos que declaram abertamente uma postura ideológica frente à *praxis* arquitetônica pautada em tecnologias numéricas, cujas concepções arquiteturais nascem de processos combinatórios baseados em algoritmos computacionais; defendem que as técnicas e meios digitais outorgam novas possibilidades na definição do espaço arquitetônico.

São seguidores, em princípio, da postura ideológica de Peter Eisenman, que tem como fundamento modelos diagramáticos, cujo discurso releva esse ideário:

[...] comecei a trabalhar com computadores, pois tudo o que podemos fazer como humanos é projetar eixos e lugares. O computador conceitualiza e projeta de maneira diferente. Dependo cada vez mais de computadores porque através deles podemos produzir coisas que não podíamos à vinte anos. [...] Utilizo modelos de outras disciplinas porque a Arquitetura não tem modelos adequados para descrever as complexidades do mundo. Com meu trabalho procuro definir modelos de outras disciplinas que nos permitam ter mais autonomia como arquitetos.” (EISENMAN apud ZAERA-POLO, 1997: 13; 18)

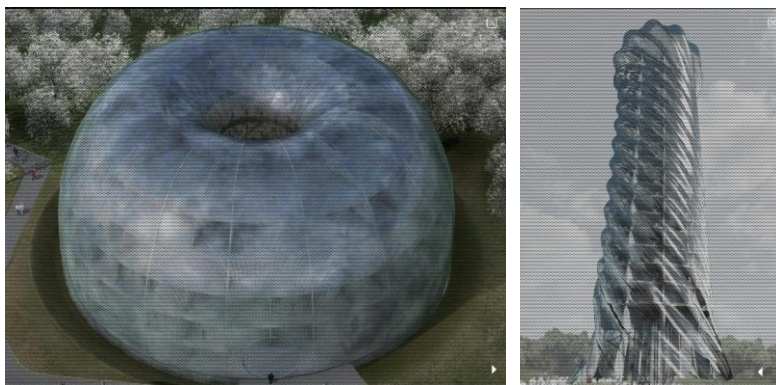


Figura 125: Instituto de medicina Legal, Madrid

Fonte: <http://www.f-o-a.net/>

Figura 126: Instituto de medicina Legal, Madrid

Fonte: <http://www.f-o-a.net/>



Figura 127: The Three Graces – Hotel e Office Tower Duabi

Fonte: <http://www.nox-art-architecture.com/>

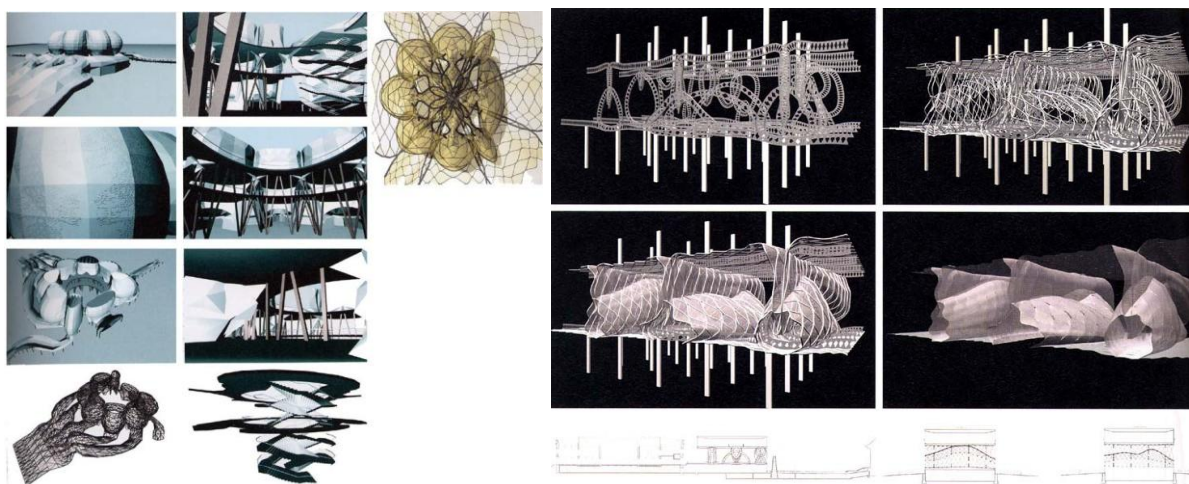


Figura 128: Vista aérea Ark of the world Costa Rica – Greg Lynn Form

Fonte <http://www.glform.com/>

Figura 129: Extension of St. Gallen Kunsmuseum – Greg Lynn Form

Fonte <http://www.glform.com/>

Uso o diagrama não como forma, mas como idéia. Tento encontrar algo que funcione como diagrama para gerar algo a partir das condições que não poderia ter previsto anteriormente. O diagrama é diferente em cada caso. A mudança, ou o uso, da concepção do diagrama tem evoluído de diagramas mais simples até outros mais complexos. Meus projetos sempre surgem de uma idéia sugerida pelo programa, ou do lugar e sua história. Sempre deve se contar com uma idéia prévia sobre o motivo pelo qual se está solucionando um problema. (VITRUVIUS, 2009:3)

Para Eisenman, sua Arquitetura viabiliza a expressão de seu pensamentos, pautados na transgressão e na negação como linguagem de investigação. Ele diz:

Procuro formas de conceitualizar o espaço, de modo a colocar o sujeito em uma relação deslocada, pois não irão encontrar referências iconográficas as formas tradicionais de organização. Foi o que sempre tentei fazer, obrigar o sujeito a reconceitualizar a Arquitetura. (EISENMAN, 1992 s/n).

Eisenman conjuga Arquitetura, projeto e processos com uma base sintática que objetiva criar formas singulares que provoquem percepções estranhas, ou seja, excentricidade como base da atividade experimental, que se transforma em projeto. Para o arquiteto, a geometria cartesiana que organiza o espaço, a estrutura, a forma constitui um caminho inadequado para pensar o espaço arquitetônico. Ele acredita que a obra de Arquitetura deve se apresentar com uma forma de confronto, cujas visões devem se desdobrar pela provocação do estranhamento. Com a utilização do suporte digital, a gênese do projeto de Eisenman, destino do projeto, se define à medida que as ações, interações e simulações apresentam possibilidades de prosseguimento. São diagramas traduzidos em maquetes e modelos digitais. (LACOMBE, 2006:155-159), cuja descrição segundo Lacombe é:

Na Catedral do ano 2000, em Roma, (a igreja da era da informação, segundo o arquiteto) Eisenman realiza uma reflexão sobre o papel da igreja na atualidade. Deve se apresentar como meio de comunicação e vetor de atração de peregrinos, lugar de comunhão. O diagrama inicial consiste em duas barras paralelas e o vazio entre elas. Representam duas premissas: um, a relação entre proximidade e distância implícita na idéia de peregrinação e dois, as transformações na relação entre homem, Deus e natureza. Eisenman encontra no cristal líquido essa qualidade intermediária, em estado de suspensão entre o cristal estático e o fluxo líquido. As formas da igreja surgem da superposição do diagrama inicial sobre os diagramas da ordem molecular do cristal líquido em sua transformação gradual da origem até o limite de alcançar a fase líquida. Tensão entre opacidade e transparência presente nas faces do edifício representa a comunicação e os mistérios do sagrado. Os painéis transparentes são de cristal líquido cumprindo a dupla função de abertura para receber a luz e superfície midiática para transmitir informações. (LACOMBE, 2006:160-161)

Figura 131: **Maquetes de estudo - projeto para a Catedral do ano 2000 Roma – Peter Eisemann**



Figura 132: **Diagramas digitais**

Figura 133: **Modelos digitais**

Figura 134: **Maquete**

Figura 130: **Fita de Moebius Escher**

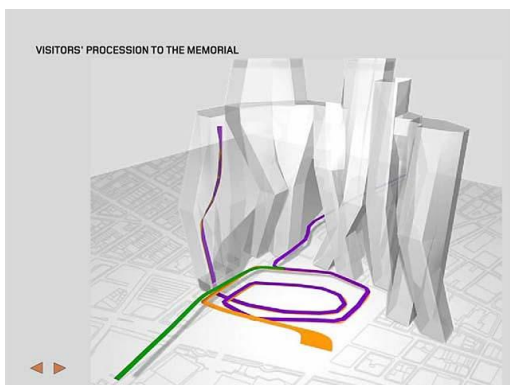
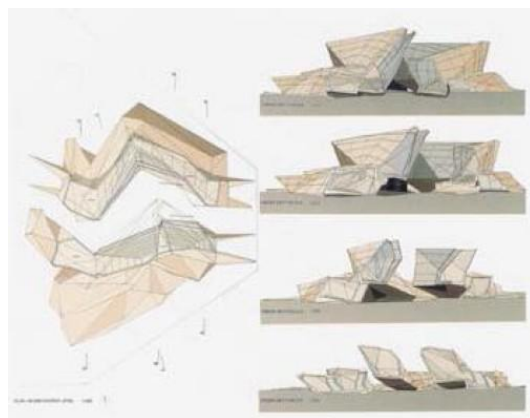
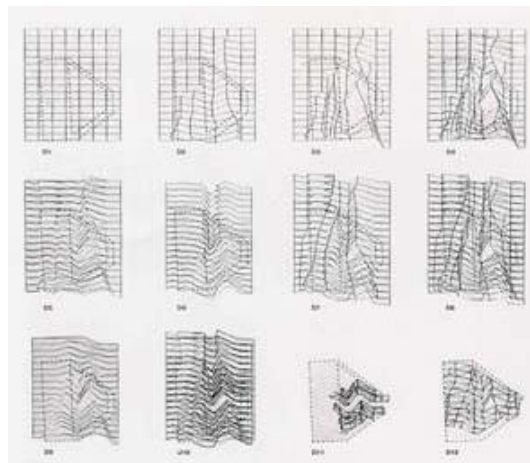
Fonte:
http://britton.disted.camosun.bc.ca/escher/moebius_strip_II.jpg



Figura 137: **Desenho - projeto WTC – Peter Eisemann**

Figura 138: **Maquete digital - projeto WTC – United Architects**

Fonte:
<http://www.renewnyc.com/>



O desenho surge não pela intenção do arquiteto; trata-se de um processo parametrizado⁶, cuja forma deriva da combinação de dados do terreno e do próprio programa a ser atendido. Eisenman diz que a decomposição não tem a ver com a arbitrariedade, e completa:

A decomposição procura por ordens desconhecidas (...) e seu resultado é uma simulação que só pode ser verificada quando alcançada. (...) O processo é de descoberta, no qual o objetivo é a revelação de consistências e regularidades através de inconsistências e incongruências (...) onde começo e fim permanecem indefinidos e o princípio dominante é incerto”. [EISENMAN, 1982: 46].

Peter Eisenman propõe uma Arquitetura de geometria não-euclidiana e sim topológica, configurada por superfícies cujos objetos são construídos com materiais flexíveis que viabilizam conjugar formas geométricas. A topologia é como uma geometria sem a escala e trata os objetos por relações que independem de suas dimensões e formas. Por isso, pode ser submetida a deformações sem que perca suas características topográficas (de superfície). Configura-se mais numa espécie de “pele” ou “casca” do que um volume em si. A adoção desse conceito tem como referência a fita de *Möbius*⁷ e objetiva idealizar uma continuidade espacial. Tem sido interpretada na Arquitetura mais como um recurso, a fim de objetivar formas complexas, deformadas ou retorcidas, em detrimento ao espírito original.

As proposições teóricas de Eisenman antecedem a era das tecnologias digitais. Ele reconheceu nelas um caminho fértil para dar continuidade a sua crença, de que a Arquitetura moderna chegou ao fim e de que estamos no curso de um novo paradigma. Na década de 70 (século XX), sua obra foi criticada por alguns teóricos e considerada anacrônica e frívola (ROWE, *apud* LACOMBE, 2006: 138), maneirista e esvaziada de sentido (FRAMPTON, *apud* LACOMBE, 2006: 138), pelas relações que busca estabelecer entre a Arquitetura e outras disciplinas, de modo a expor a Arquitetura a significados gratuitos e ao modismo. Eisenman propõe imagens, em detrimento à desenhos, pois elas encontram sustentação fora da obra em si. Inicialmente, essa sustentação se dá a partir das tentativas de tradução dos

⁶ Em informática significa fazer com que o comportamento de um sistema seja regido por parâmetros, que no caso de Peter Eisenman são consideradas a informações do terreno associadas ao programa das necessidades

⁷ Uma fita de Möbius é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta numa delas. Sistema desenvolvido por August Ferdinand Möbius em 1858. A importância do estudo deste objeto, na época, prendia-se à noção de orientabilidade, que não era ainda bem compreendida. Möbius introduziu também a noção de triangulação no estudo de objetos geométricos do ponto de vista topológico.

princípios filosóficos conduzidos por Jacques Derrida sobre *desconstrução*, que significa decomposição. Derrida propõe a desconstrução como método de leitura de um texto visando *desestabilizar* o seu “centro” aparente, a partir de elementos semânticos tomados da sua periferia (DELACAMPAGNE, 1995: 291).

Eisenman, algum tempo depois, se apóia nos textos de Gilles Deleuze sobre as dobras, dando ênfase a explorações formais, abrindo-se a diferentes ações e objetos que de algum modo interferissem na sua criação arquitetônica. Reconhece nas “dobras” um possível conceito a ser aplicado à Arquitetura, como novas relações do dentro e de fora. O objeto dobrado vai se desdobrando e criando relações contínuas entre interior e exterior, de maneira oposta ao espaço da visão clássica, com a intencionalidade de que os espaços “olhem de volta” para o sujeito, não limitando a inquietação a uma única experiência do usuário (RAJCHAMAN 2002). Robert E. Somol (2007) descreve precisamente a contribuição de Eisenman para a Arquitetura:

No movimento desde as formas estruturalistas de concussão textual para as singularidades da dobra, **Eisenman forneceu um programa eficiente para o duplo projeto de dismantelar o objeto clássico-modernista e o sujeito liberal-humanista**. Enquanto a série de Casas enfatizou o processo como meio para desterrar o designer de sua posição de agente autoral, os projetos arqueológicos (de Cannaregio a Wexner) procuram por novas definições de contexto que iriam desestabilizar a identidade estática do lugar. Como continuação dessas reconfigurações de processo e contexto, os projetos dobrados trouxeram uma preocupação com o corte, como crítica a decidibilidade planimétrica da tipologia, que tende à contenção dos objetos através da lógica limitada da extrusão. [...] Trabalhar diagramaticamente implica uma orientação particular, que considera a uma só vez projetos sociais e disciplinares. E cumpre essa possibilidade não pela representação de uma condição particular, mas subvertendo oposições e hierarquias dominantes comumente constitutivas do discurso. [...] não pode ser levado em conta pela reaplicação, crítica ou cúmplice, das categorias convencionais do formal e do funcional. [...] o trabalho diagramático é projetivo, pois abre novos (ou mais acuradamente, “virtuais”) territórios para a prática, bastante próximo do modo como Deleuze descreve a pintura diagramática de Francis Bacon, como que ultrapassando o viés óptico da arte abstrata, assim como a gestualidade manual do *action painting*: “Um Saara, uma pele de rinoceronte, isto é o diagrama, subitamente estirado. É como uma catástrofe acontecendo inesperadamente na tela, dentro da informação figurativa ou probabilística. É como a emergência de um outro mundo.

[...] O diagrama é a possibilidade do fato – não é o fato em si.” (Deleuze). Esta “emergência de um outro mundo” é precisamente aquilo que o diagramático. Isso pode explicar por que, quase que sozinhos entre suas respectivas gerações, Eisenman e Koolhaas – professores e críticos assim como designers – persistentemente e curiosamente evitaram o projeto (design) (e, junto a isso, a trajetória pós-renascentista da Arquitetura obcecada com o desenho, a representação e a composição). **Essa alternativa diagramática como tentativas complementares de suplantar o projeto com o diagrama, de chegar à forma sem beleza e a função**

sem eficiência. Uma prática diagramática (flutuar em torno dos obstáculos sem a nada resistir) – oposta à visão tectônica da Arquitetura como signo legível da construção (que pretende preservar seu estatuto potencial como comodidade e especulação cultural) – multiplica processos significantes (tecnológicos, assim como lingüísticos) na plenitude da matéria, reconhecendo signos como cúmplices na construção de máquinas sociais específicas. **O papel do arquiteto, nesse modelo, é dissipado, uma vez que se torna um organizador e canalizador de informação.** (SOMOL, 2007: 188-190-grifo nosso)

Essa descrição demonstra uma renúncia à autonomia, à *praxis* artística na Arquitetura, declarando um rompimento com a arte. A crítica a ser feita não recai sobre as ferramentas digitais ou o uso do computador em si, mas sim ao entendimento de que os arquitetos da atualidade têm a luz dessas potencialidades. Não se trata de substituir a Arquitetura como forma originária de abstração da mente humana, por uma forma originária da capacidade dos processos combinatórios de computador que, apesar de sua indiscutível potencialidade matemática e lógica de processamento, não é capaz de substituir aquilo que apenas a mente humana possui que é a capacidade sensível de abstração.

Além de Eisenman, que busca contextualizar, por meio de sua Arquitetura, a abertura para um novo tempo, há reconhecidos arquitetos que compartilham da crença de que vivemos o momento de superação do paradigma da modernidade. É o caso de Frank Gehry⁸, Zaha Hadid e Coop Himmelblau. Mas será que de fato a Arquitetura vive uma era da superação da modernidade ou o se vivemos hoje é uma fase de transição, pois há aqueles que questionam que as promessas do *projeto de modernidade* ainda foram verdadeiramente cumpridas.

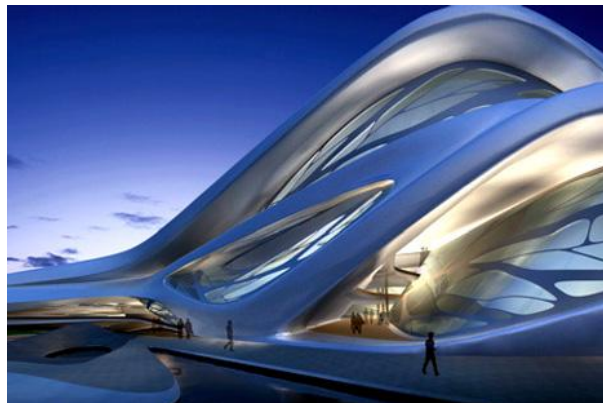
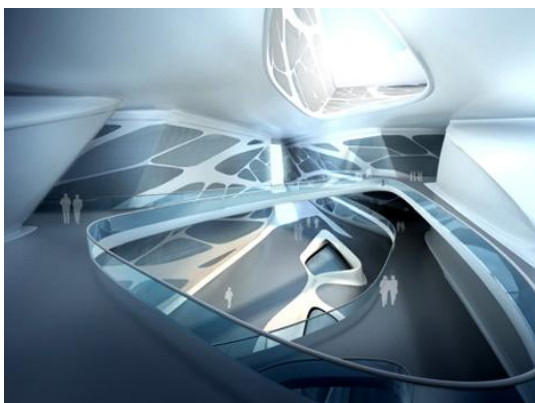


Figura 139: **Maquete digital - Abu Dhabi Performing Arts Centre – Solomon R. Guggenheim Foundation Dubai - Zaha Hadid**

Fonte: www.yankodesign.com/.../2007/02/2/abu_dhabi.jpg

⁸ Em anexo 8 segue cópia de email enviado ao Matheus quando assisti ao filme “Esboços de Frank Gehry” que na oportunidade aproveitamos como material didático para confrontá-lo com o filme de Oscar Niemeyer “A vida é um sopro.”



Figura 140: **City of Wine winery, Htel and SPA in El Ciego, Espanha - Frank Gehry**

Fonte: <http://www.starwoodhotels.com>

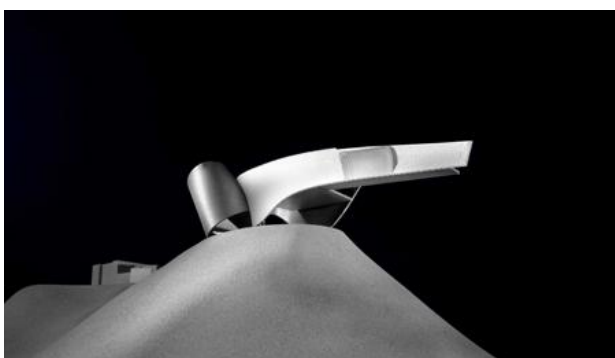


Figura 141: **The new Art Museum Strongoli, Calabria - Coop Himmelblau**

Fonte: <http://www.coop-himmelblau.at>

Esteticismo

Para Jürgen Habermas, a Era Moderna não acabou, pois o projeto de modernidade não se concluiu. Na verdade, o que se percebe por meio dos discursos filosóficos contemporâneos é uma insistência em estabelecer o prefixo “pós” (com os pós-analíticos, os pós-estruturalistas, os pós-marxistas) mais como uma tentativa de superação dos paradigmas vigentes, a fim de substituir por outros modelos que correspondam às diversas mudanças sociais vivenciadas na contemporaneidade (HABERMAS, apud ARANTES, 1992: 125).

O *desenho* como desígnio, um modo se posicionar diante do mundo, tem um significado mais amplo do que um recurso de linguagem, de comunicação. Ele deve engendrar significados universais, a fim de permitir ao outro, na fruição visual com a obra, não apenas o caminho de reconhecimento da obra em si, mas ao mesmo tempo o próprio reconhecimento como indivíduo. As composições arquitetônicas que se impõem graças a formas “extravagantes” (cujo destino está comprometido com uma natureza icônica puramente comercial, em detrimento da composição cuja

doutrina teleológica é imanente da obra) tendem a se apresentar mais como digressões estéticas do que como formas que visam objetivar uma abertura para o novo. São condutas que crescem e se desenvolvem a partir de doutrinas e conjecturas *a priori* e que celebram a manifesta degradação da cidade. Embora Piñón aborde a questão de um ponto de vista movido por adjetivações em detrimento a um juízo estético, vale destacar:

Do pastiche historicista passamos aos bibelôs pós-modernos, mudando apenas a ótica da mesma mentalidade: renuncia à forma como sistema de relações que confere identidade à obra de Arquitetura situa a ênfase do projeto na aparência – identidade sem esforço e surpreendente para o incauto –, o que aproxima o sentido estético da decoração historicista das *ninharinhas* reconstruídas; suas diferenças são meramente folclóricas.

Se o problema é considerado desde a observação da realidade, a atenção ao entorno perde toda a dimensão estética para converte-se em um problema de urbanidade – no sentido genuíno do termo –, isto é, de bons modos. Grande parte da Arquitetura que nas últimas décadas foi favorecido pelas publicações - e seu reflexo nas escolas mais desorientadas - baseia sua notoriedade, em alguns casos, em obliquidades compulsivas que transgridem qualquer diretriz mais ou menos estabelecida, sem outro critério de ordem que a assimilação dos percursos humanos a canais de fluidos de consistência duvidosa; em outros, na reprodução de dobras, erupções vulcânicas e cataclismos, em geral.

Em ambos os casos, emoções fortes para excitar a mirada tosca de espíritos insensíveis porém inquietos, sugeridos e legitimadas teoricamente pela leitura precipitada – assombrem-se! - de um psicólogo francês. O desgosto que manifestam tais fantasias merece uma sanção administrativa, não uma repulsa teórica, pelo que não insistirei mais nisso.

É na relação do edifício com seus arredores onde fica mais em evidência a insuficiência de estilismos e fantasias invertebradas para abordar a Arquitetura: no modo de mirar e responder à cidade é posta à prova a dialética entre sentido comum e sentido da forma que caracteriza todo projeto de Arquitetura autêntica.

Paira sobre o espírito da modernidade uma busca eterna pelo “inusitado”, pois a obra arquitetônica como composição não deve ser submetida a modelos *a priori*. Entretanto, há que se distinguir, do ponto de vista da arte, que motivações engendram a construção do *desenho* como obra artística, pois na contemplação estética está em jogo a formulação kantiana da “finalidade sem fim”. Essa visa à reconciliação entre a razão e a imaginação. Aquilo que presenciamos emana das propriedades plásticas do objeto, cuja fruição e reconhecimento da beleza oferece a nossa imaginação a oportunidade de uma satisfação inteiramente desinteressada, como manifestação sensível que privilegia a emoção e a possibilidade de uma experiência edificante.

Há exemplos significativos no repertório arquitetônico dos últimos 20 anos, que ascendem à categoria de *ícones mediáticos*. São obras que se impõem pela *indiferença*, ou seja, o excesso de extravagância conduz a *forma* a uma espécie de

“desprezo” diante da própria realidade em que se insere, num caminho de negação e suspensão hierárquica de valores estabelecidos historicamente. A *indiferença* é a negação da *diferença*, e essa última deve representar a condição que confere a *identidade* da obra. A obra de arte reivindica para si o direito à *diferença*, condição necessária que garante a ela e ao mesmo tempo ao sujeito objetivar sua individualidade e alteridade – a *diferença* instaura um dialógico e a *indiferença* se opõe a ele, causa um estranhamento. “A *diferença* não é desprovida de significados, de modo que a *indiferença* está para o valor do ceticismo” (DUROZOI, 2005:252).

O ceticismo é uma espécie de doutrina segundo a qual o espírito humano não pode atingir nenhuma certeza a respeito de qualquer realidade; “ele resulta em um procedimento intelectual de dúvida permanente e na abdicação, por inata incapacidade absoluta do real” (DUROZOI, 2005:252). O ceticismo é identificado pela atitude de transferir os resultados formais do *desenho* para o processamento paramétrico do computador, cujo objetivo é relacionar às condições do terreno as necessidades programáticas da obra, como negação de toda *praxis* humana construída historicamente; como descrença na própria capacidade humana em estabelecer os *desígnios* da *forma*.

Nesses termos, estariam exauridos os conceitos que constituíram os pressupostos do projeto de modernidade, como: as noções de trabalho, produção e a gênese e o advento do sujeito como fator determinante da realidade concreta. Vivemos, sim, a fase do auge do capitalismo, com uma sociedade dominada pelo consumo voltada para a venda e para o *marketing*. É a sociedade da era da informação, da comunicação, dos valores simbólicos. Não vemos essa trajetória como fim de uma era moderna, mas como consequência das conquistas adquiridas. Decretar o fim seria assumir que vivemos uma era na qual o projeto transforma-se em acaso, o propósito em jogo, o significado em significante, o permanente em transitório, a totalidade em fragmentação. Não é possível falar de superação histórica a partir desses novos modelos, pois como argumenta Piñón, tal superação depende que o novo sistema introduza valores que ampliem a capacidade de síntese formal e possibilite diretrizes seguras para propormos novos ideários, a menos que essa nova era seja pautada pela *pluralidade* e pela *indiferença*.

A condição utópica que delineou o ideário moderno não reduz o desenho a condição da experiência. Faz parte dessa ideologia a exploração do possível, a

legitimação da utopia e, ao mesmo tempo, uma ideologia que busca preservar a própria identidade da doutrina, ou seja, a promessa de felicidade, a busca por um mundo melhor, mais humano. Uma prova concreta de que ainda vivemos na esteira da modernidade pode ser traduzida na escolha feita ao *desenho* de Daniel Libeskind em detrimento de outras propostas. Inicialmente, à época de sua divulgação, com um olhar precipitado não reconhecemos em seu *desenho* a sintonia com *projeto de modernidade*, que segundo Habermas significa um esforço intelectual em promover “o desenvolvimento da ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas. [...] A obra como resultado do trabalho livre e criativo em busca da emancipação humana e do enriquecimento da vida cotidiana.” (HABERMAS, *apud* HARVEY, 1992:23)

O partido plástico adota prismas irregulares, tanto na composição da implantação, como na constituição dos volumes das torres. Porém, não são implantados de modo arbitrário, embora se apresentem volumes bastante irregulares. O partido geral foi estruturado, como já mencionado, em relação à orientação solar, além de a implantação estar estruturada de modo a valorizar o espaço denominado “marco zero”. A implantação irregular rompe com o traçado reticular da malha da cidade de Nova York e estabelece uma diferença entre o novo e o existente. A obra como conjunto valoriza a percepção do todo a partir de cada uma das partes do desenho, que tem como premissa a valorização o percurso, garantindo promenades arquiteturais. O projeto de Libeskind se diferencia dos demais, ao adotar como partido não apenas um volume vertical, mas um conjunto ascendente que culmina na chamada Torre da Liberdade. Essa postura vai definir uma nova silhueta para a cidade de Nova York.

Para Adorno, as obras de arte têm por objetivo resistir à existência que implica contrapor-se à natureza dominadora (alienante) da existência empírica. Segundo ele, elas contrastam, assim, com o que lhes é exterior, com o lugar da *ratio* dominadora da natureza, da qual provém a razão estética. A oposição das obras de arte à dominação é mimese desta. Produzir algo de qualitativamente diferente do mundo da dominação. (ADORNO, *apud* GOROVITZ, s.d.)



Figura 141: Futuro Skline New York



ESTILO PRÓPRIO

Faço algo que não é apenas mais do mesmo, não segue um estilo, não pretende deixar as pessoas simplesmente acomodadas, mas provocar opiniões. Não gosto de imparcialidade. Meus projetos sempre provocam emoções. É uma Arquitetura que não é fria, indiferente. Não é uma continuidade do cinza, mas uma nova cor, uma nova experiência. A Arquitetura, como a arte, deve provocar reações sinceras, e não só uma anestesia comercial.

NOVO E ANTIGO

Todos os prédios que projetei foram construídos. Dizer que os meus projetos são "inconstruíveis" é um clichê que as pessoas adotam por achar que Arquitetura é coisa pronta, acabada. Não é. Eu parto de uma outra idéia sobre o que é possível construir. No meu trabalho, respondo às complexidades da vida e crio espaços que são novos, mas ao mesmo tempo estão conectados a uma tradição, que têm embutida uma verdadeira compreensão do passado. É assim que há oportunidade de abrir um novo caminho.

ARQUITETURA E ARTE

Arquitetura é uma arte cívica. Uma arte pública. Não é para galerias, para ser admirada em privado, ou para ser arquivada e guardada. Ela é parte da consciência coletiva. E a Arquitetura está fundada no desenho. O desenho é a forma mais antiga e mais direta de comunicação entre o olho, a mão e o coração. É insubstituível.

Daniel Liebeskind

Trechos da entrevista concedida quando visitou o Brasil em 25 de março de 2009

Figura 143: **Projeto WTC Norman Foster**

Fonte: <http://www.renewnyc.com/>



Figura 144: **Projeto WTC SOM / SANAA**

Fonte: <http://www.renewnyc.com/>



Figura 145: **Projeto WTC – THINK**

Fonte: <http://www.renewnyc.com/>



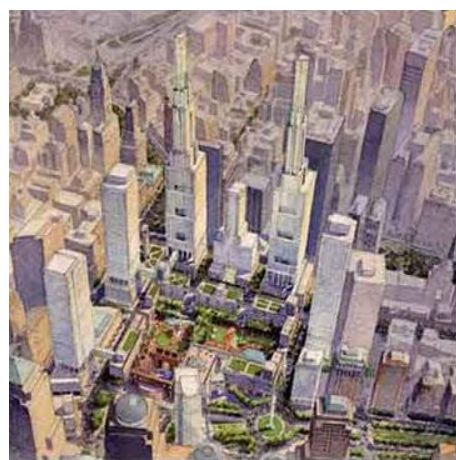
Figura 146: **Projeto WTC – Richard Meyer / Peter Eisemann**

Fonte: <http://www.renewnyc.com/>



Figura 147: **Projeto WTC – Peterson / Littenberg Architecture and Urban Design**

Fonte: http://www.renewnyc.com



Conclusão

Sobre os desígnios da arquitetura

No que diz respeito à Arquitetura como *práxis* artística, reconhecemos que, inicialmente, quando em 2004 optamos por pesquisar a relação entre o fazer arquitetônico e as tecnologias digitais do ponto de vista da arte, imaturamente, acreditávamos que o “problema” residia no uso da ferramenta, no computador em si. Isso devido à incapacidade de os profissionais saberem lidar com todo potencial e se limitarem a representar o objeto arquitetônico a ser construído o mais próximo possível da realidade, em detrimento da chamada “proposta de espírito” apontada por Artigas. Essa proposta identifica o desenho como *desígnio*.

Além disso, no cenário internacional, o exemplo das obras e imagens que foram apresentados neste trabalho muito se distancia da realidade brasileira, pois a criação arquitetônica que relaciona diretamente o *desenho digital* e a construção (como por exemplo as obras de Frank Gehry, do Museu Guggenheim de Bilbao, obras de Norman Foster e inúmeras outras) envolve custos elevadíssimos, não compatíveis com a realidade econômica do Brasil. Dessa maneira, as tentativas de aproximar Arquitetura e *desenho digital* estão mais presentes em trabalhos acadêmicos e propostas em concurso, pois de alguma forma, esse universo propicia o livre exercício da imaginação.

Motivações que determinaram o desenvolvimento da pesquisa

Defendemos que a Arquitetura é uma modalidade de manifestação artística e, na esteira da “história da arquitetura”, não é a história que a torna inteligível, mas sim, a consciência da necessidade da história como processo de transformações. Essas qualificam as obras como obras artísticas e, desse entendimento, engendram a idéia de *desenho* como *desígnio*, origem das primeiras sementes da obra sendo capaz não apenas assinalar, mas consubstanciar a Arquitetura como arte. Revendo

as idéias de Artigas, concordamos com sua hipótese, ao afirmar que o "desenho" como palavra traz consigo um conteúdo semântico extraordinário, pois se equipara a um espelho, de onde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica no correr da história e completa:

É o método da lingüística; do "neo humanismo filológico e plástico, que simplesmente se inicia, mas que pode vir a ser uma das formas novas de reflexão moderna sobre as atividades superiores da sociedade. O conteúdo semântico da palavra desenho desvenda o que ela contém de trabalho humano acrisolado durante o nosso longo fazer histórico. O fazer histórico para o homem, como sabeis, comporta dois aspectos. De um lado, este fazer é dominar a natureza, descobrir os seus segredos, fruir de sua generosidade e interpretar as suas freqüentes demonstrações de hostilidade. Dominar a natureza foi e é criar uma técnica capaz de obrigá-la a dobrar-se às nossas necessidades e desejos. De outro lado, fazer a história é, também, como se diz hoje, um dom de amor. É fazer as relações entre os homens, a história como iniciativa humana. [...] Na história da luta que o homem vem travando com a natureza, a técnica e a arte caminham juntas, quando não se confundem. O grafismo paleolítico, a origem do desenho, nossa linguagem, certamente nasceu antes da linguagem oral. Foi a linguagem de uma técnica humilíssima e também a linguagem dos primeiros planos da natureza humana rudimentar. No pensamento mais primitivo há traços do espírito científico (ARTIGAS, 1999)

Sobre a técnica

Embora a realidade dos países desenvolvidos seja distinta da realidade brasileira, concluímos que em ambas as produções, do ponto de vista das escolhas frente ao partido plástico adotado, elas não são conseqüências diretas do advento das tecnologias digitais. Inicialmente, admitimos a linha de raciocínio de James Steele em "*Arquitectura y Revolución Digital*", conforme a qual estamos diante de um paradigma marcado pelas inovações da era digital, cujo predomínio de formas bastante complexas resultam das potencialidades de geração de formas no computador. Entretanto, a mudança de paradigma decorre do uso que se tem feito dele, ou melhor, da postura assumida diante de todo seu potencial. Em outras palavras, o foco da questão não é bem esse, e atribuir todas as conseqüências negativas dessas transformações a seu aspecto determinístico é refugiar-se nesse pseudo entendimento para não agir de forma reflexiva e avaliadora.

Vivemos um momento da história marcado por transformações vertiginosas, em decorrência da velocidade com que todos os dias surgem novas tecnologias que buscam superar-se constantemente. Nessa direção, Adauto Novaes aponta um aspecto importante que diz respeito à própria noção do *tempo*. Tudo é muito veloz, sem que se ache espaço para "*intervalos de tempo*" e para o *acaso*, que ele

considera necessário e fundamental, porque esses correspondem ao *espaço do pensamento*. Ele completa:

É certo que existe uma lógica sensível e desconhecida em que tudo o que acontece, mas ela também nos escapa. Perdemos-nos a cada instante, em miríades de fatos. Tudo se desdobra sem a plena consciência de si. (NOVAES, 2008:10) [...] As mutações de hoje são toda uma aventura que se inscreve na nossa história de maneira veloz, com desdobramentos conceituais ainda em formação pela filosofia e pela antropologia, antecipação de categorias ainda incertas: não sabemos ainda nomear esse novo estado das coisas. Neste momento somos capazes de reconhecer apenas o caráter transitivo dos acontecimentos e, com isso, a primeira pergunta que nos ocorre é: vivemos a continuidade ou a descontinuidade entre passado e o presente? (NOVAES, 2008:17)

Diríamos que o *espaço do pensamento* corresponde ao espaço da *consciência*. Em substituição à palavra *mudança*, Adauto Novaes escreve o substantivo *mutações*, que soa de modo mais intenso para situar a trajetória da vida atual, como se vivêssemos num tempo da *transitoriedade*, da *inconstância* e *volubilidade*, pela valorização pelo *efêmero*. De algum modo, a condição de efemeridade opõe-se à longa trajetória histórica do homem que, desde os primórdios, desejou alcançar a *perenidade*, a *transcendência* da vida; basta lembrarmos-nos dos desenhos da gruta de *Lascaux*.

Os grandes avanços tecnológicos, conquistados ao longo do século XX, e que marcam, definitivamente, esse princípio de século correspondem a um processo que teve início com advento da própria modernidade. A filosofia que embasa esse modo de pensar e ver o mundo põe nas mãos dos homens a responsabilidade de trilhar seus próprios destinos. Exatamente por isso fomos capazes de criar e de fazer evoluir todos os avanços científicos e tecnológicos. Nessa longa trajetória histórica, o homem, ao fim e ao cabo, sempre vislumbrou o eterno sonho da conquista pela *liberdade* que, em sentido geral, corresponde “à capacidade individual de optar com total *autonomia*, dentro dos condicionamentos naturais, por meio da qual o ser humano realiza a sua plena autodeterminação, organizando o mundo que o cerca e satisfazendo suas necessidades” (HOUAISS).

Segundo Hegel, a história universal é o progresso da consciência da *liberdade*. Ele esclarece: “os orientais souberam que *um* só homem é livre; o mundo grego que *alguns* são livres, ao passo que nós sabemos que *todos* os homens são livres, que o homem enquanto homem é livre” (HEGEL, *apud* CORBISSIER, 1987: 165). O advento da subjetividade engendra a responsabilidade intrínseca à frase de

Sartre, para quem “o homem está condenado a ser livre”. É uma tarefa nada fácil, do ponto de vista do filósofo existencialista, pois além do peso da responsabilidade, a subjetividade implica escolhas, em assumir riscos e empreender a uma busca de si mesmo.

Filósofos, antropólogos e sociólogos que se debruçam sobre a condução da vida contemporânea reconhecem que, de algum modo, o homem perdeu o rumo de sua própria história, numa trajetória iniciada na era industrial e desembocada na era da globalização (que corresponde à era da informação e de toda tecnologia digital). Ele não se submete mais constrangido a nenhum padrão de comportamento; vê-se diante do “medo” de vencer a própria *liberdade* conquistada. Identificam que os problemas decorrem do comportamento humano frente à excessiva valorização do consumo, e sua decorrente efemeridade. Há “uma febre de brevidade” e a decorrente valorização da imagem pelo que ela representa e não pelo que significa em si. Gilles Lipovetsky (2007:42) descreve que a mídia tem sido agente de dissolução da força das tradições e das antigas e grandes ideologias políticas conquistadas durante todo século XX, ao se sacralizar o direito à autonomia individual, ao se promover uma cultura relacional e celebrar o amor ao corpo, o prazer e a felicidade privada, em detrimento da esfera pública. Nesse cenário, o homem tende a renunciar à própria *liberdade*, e de algum modo se conduzirá a um processo de *reificação*, ou seja, de perda da autonomia e da autoconsciência. Nesse contexto, surge uma visão de mundo que compromete profundamente a *praxis* arquitetônica e seu próprio significado como obra de arte. Assim, afasta-se a idéia de que a “crise de identidade” não surge em decorrência do uso das tecnologias numéricas (não seria: afasta-se a hipótese de que a “crise de identidade” surge em decorrência do uso das tecnologias numéricas?), haja vista que, em outras modalidades de expressão artística,⁹ têm surgido inúmeros caminhos que viabilizam o uso desse potencial a favor da imaginação criadora que viabiliza a criação artística. A formação do arquiteto e a do artista coincidem; a técnica será tributária do intento artístico.

⁹ São exemplos de artísticas que encontraram no universo digital um caminho para objetivar sua arte: <http://rebeccaallen.com/>; <http://www.ubikam.fr/>; <http://www.garyhill.com/>; <http://www.medienkunstnetz.de/works/osmose/images/>;

Sobre a arte, a educação artística

Nessa trajetória, a idéia de sujeito tem como corolário seu contraponto, o objeto (obra), pois sabemos que objetivo e subjetivo são conceitos inter-relacionados, um implica o outro, relação diferenciada pelo juízo ou indiferenciada pelo gosto. A fruição com obras artísticas, que implica o reconhecimento da composição, no olhar sobre a obra *como um todo*, foi levado ao esquecimento quando nos deparamos com afirmações categóricas como a apresentada por Peter Eisenman (pagina 154) que falou: “adquirimos o prestígio de sermos capazes de produzir obras simbólicas. Na Europa, os políticos não nos perguntam o quê estamos fazendo, apenas nos dizem faça-o. Querem um símbolo.”

Em decorrência, a apreciação da obra passa a ser pelo sentimento hedonístico de agradabilidade e não mais por um prazer estético; prevalece a indiferença entre as esferas privada e coletiva. Adorno situa esse entendimento frente à apreciação musical, mas que pode ser igualmente válido para as obras de arquitetura:

O prazer do momento e da fachada de variedade transforma-se em pretexto para desobrigar o ouvinte a pensar no todo, cuja exigência está incluída na audição adequada e justa; sem grande oposição, o ouvinte se converte em simples comprador e consumidor passivo. Os momentos parciais já não exercem função crítica em relação ao todo pré-fabricado, mas suspendem a crítica que a autêntica globalidade estética exerce em relação aos males da sociedade. A unidade estética é sacrificada aos momentos parciais, que já não produzem nenhum outro momento próprio a não ser os codificados, e mostram-se condescendentes a estes últimos. (ADORNO, 1991: 82)

Reside aí uma crise de *identidade*. Esse culto ao consumo, regido por *modismos*, conduz o homem a uma *alienação* decorrente do sentimento de identidade entre sujeito e objeto. Do ponto de vista do juízo de gosto, segundo as categorias estéticas, o ajuizamento da obra depende de um distanciamento crítico, que garante o reconhecimento de sua identidade e, ao mesmo tempo, viabiliza o autoconhecimento. Esse distanciamento (noção da diferença) é fundamental para a edificação do ser como sujeito. O lado perverso dessa simbiose entre sujeito e obra como idênticos é o fatal distanciamento da Arquitetura do universo da arte.

Não se trata de decretar a morte eminente da arte; seria um equívoco. Estamos sinalizando que há *na praxis arquitetônica* alguns “modelos” que renunciaram a sua condição de obra de arte. Colocamos a palavra modelos entre aspas no sentido daquilo que ela possa representar como obra que servirá de

imagem, como forma ou padrão a ser imitado, como fonte de inspiração aos futuros arquitetos. Aí reside a preocupação acadêmica que motivou esta pesquisa, na qual reconhecemos que a formação atual dos jovens estudantes de Arquitetura tem se distanciado da Arquitetura como *praxis* artística.

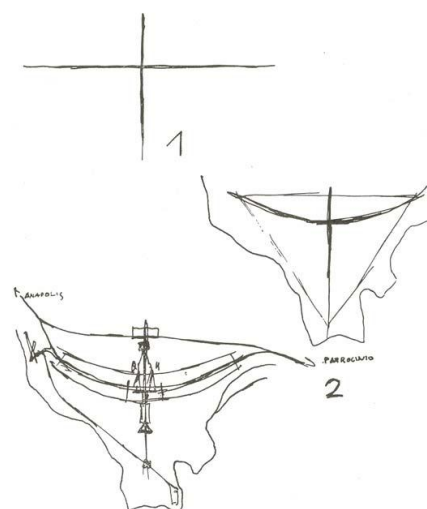
Foi corroborada a hipótese de que a valorização da educação artística é o caminho que garante a autonomia do sujeito, pois a arte viabiliza, na *praxis* humana, um caráter *libertário* e somente o olhar sensível e artisticamente educado é capaz de reconhecer essa possibilidade. A educação artística apura a sensibilidade e o juízo de gosto. A sensibilidade artística não é um dom inato, ele é adquirido por meio da educação do gosto e da compreensão das formas de expressão artística.

Sobre história, desenho e liberdade

A análise, na história, das configurações espaciais e obras artísticas, contribui para o entendimento de que é inerente ao homem o desejo de reconhecimento de sua identidade afetiva pelo outro; necessidade que legitima a vocação da arte como uma das formas de construção da relação intersubjetiva. Em cada momento histórico, identificou-se um *desenho - praxis* humana – que edifica sua época e a própria consciência humana, consubstanciando-se como semente para desdobramentos futuros.

[...] Em Hegel a teoria da *praxis* não se limita a afirmar que a história é o progresso da consciência da liberdade. A história é, concretamente, o trabalho que modifica a natureza e o próprio homem, e luta pela propriedade dos meios de produção e pelo poder político que essa propriedade assegura. A desalienação ou libertação do homem, quer dizer, a passagem do reino da necessidade para o reino da liberdade, implica a luta não apenas contra as ideologias dominantes, ou a crítica das idéias, mas também contra as estruturas econômicas e sociais de que as ideologias não passam de reflexos, no plano da consciência. [...] se a essência do espírito é a liberdade, e se é ao espírito que a verdade se revela, para que a procura da verdade seja ela própria verdadeira é indispensável que seja livre, pois como diz Marx, a pesquisa verdadeira é a verdade desdobrada, cujos membros esparsos se reúnem no resultado. É no campo, ou no horizonte aberto pela liberdade que o real se pode apresentar à consciência tal qual é, e é o sujeito, no exercício de sua liberdade, que pode apreender o objeto sem deformá-lo, em sua realidade objetiva. A liberdade é, portanto, o fundamento e a essência da verdade, modalidade fundamental do ser. (HEGEL; MARX, apud CORBISIER, 1987:165)

Voltamos a Brasília:



Brasília é um tema obrigatório a essa altura, muitas avaliações depreciativas já ouvimos. [...] Quem conhece um pouco da história do urbanismo poderia comparar esse gênero de críticas às que foram feitas a propósito da implantação de Constantinopla há quase dois mil anos. [...]

Afirmar a cidade, corresponde a projetar a cidade do amanhã. E aqui a arquitetura se encontra com o projeto utópico, com a hipótese da “cidade ideal”, mas pela outra ponta, armada de uma capacidade crítica nova. [...] Enfim, Brasília que projeto é? [...] Trata-se de constatar que o projeto de Brasília, enquanto fuga da costa, do mar, enquanto ocupação do território rarefeito, enquanto criação física de um novo ponto de vista – o do planalto – para contemplar a alvorada do futuro, não basta, mas se realiza num plano urbano tão-somente. Deve haver no projeto urbanístico, no sonho da cidade ideal, a inclusão de alguns parâmetros que talvez não saibamos ainda organizar em termos de modelo de sociedade. Mas enquanto projeto de um sonho, enquanto gerada pela angústia que exprime desejo de um céu na terra, a cidade incorporou-se belíssimos exemplos arquitetônicos. Assim será a arte como instrumento de comunicação, enquanto não reconhecermos a sua especificidade. Por isso que a cidade poderá parecer que exprime uma mensagem sem sentido. A arquitetura um jogo irresponsável. Gravitando na órbita da ciência, a arte, e a arquitetura muito especialmente, sentem dificuldade a encontrar-se com a moral que lhe é própria.

A sujeição que freqüentemente exige dela, ao imediatismo das respostas as leis com as quais o homem domina a natureza, impede-a de pesquisar amplamente nos seus domínios específicos. A ciência que hoje domina o eixo da metodologia criadora não julga possível que a arquitetura investigue outras direções. Nisso não concordamos.

Porque “a arte fala quando a ciência cala”.

Vilanova Artigas
Arquitetura e Comunicação *in* Caminhos da Arquitetura.

1970

BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ADORNO, Theodor W. **Experiência e criação artística**. Lisboa: Edições 70, 2003.
- _____. **O fetichismo na música e a regressão na audição**. São Paulo: Nova Cultural, Col. "Os Pensadores", 1991. .v. Horkheimer e Adorno.
- _____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 1970.
- ANDRADE, Mário. 5ª parte – A criança. In: **Centro de Estudos Brasileiros**, G FAU. Depoimentos 2. 1966.
- _____. Do Desenho. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo, Martins Fontes, 1973.
- ALLCHIN, B. **Índia antiga**. Rio de Janeiro: Abril, 1998.
- ARGAN, Giulio C. **El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días**. Buenos Aires: Nueva Vision, 1973.
- _____. A história na metodologia do projeto. **Revis. Caramelo**. São Paulo, FAUUSP, 1994.
- _____. **Arte moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- _____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. **Clássico anticlássico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **História da arte italiana**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 2 v.
- _____. **Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco**. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- ARANHA, M.L.A. ; Martins, M.H.P. **Filosofando**. São Paulo:Moderna, 1993.
- ARANTES, P. E. ; ARANTES, O. B. **Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Forense Universitária, 2008.
- ARISTÓTELES. **A política**. Disponível em: <[http://www.clube-de-leituras.pt/ upload/e_livros/clle000021.pdf](http://www.clube-de-leituras.pt/upload/e_livros/clle000021.pdf)> Acesso em: 20 out 2009.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac e Naify, 1999.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2004.
- BANDEIRA, Pedro. **Sem pé nem cabeça**. São Paulo: Moderna, 1992.
- BARDET, Gaston. **O urbanismo**. Campinas: Papyrus, 1990.

BARKEI, José. **O risco e a invenção**: um estudo sobre as notações gráficas de concepção no projeto. 2003. Tese (Doutorado em Arquitetura) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

BATAILLE, Georges. **The cradle of humanity**: prehistoric art and culture. London: The MIT Press, 2005.

BENEVOLO, Leonardo. **História da cidade**. São Paulo: Perspectiva, 2003

BENJAMIN, Walter. Origem do drama barroco alemão. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRANDÃO, Carlos A. L. **A formação do homem moderno vista através da arquitetura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. QUID TUM? O combate da arte em Leon Battisti Alberti; Belo Horizonte: UFMG, 2000.

BORSI, Franco; ALBERTI, Leon Battista. **The complete works**. New York : Rizzoli: Electa, 1989, c1986

BOULLÉE, E.L. **Arquitectura**. Ensayo sobre el arte. Barcelona, Gustavo Gili, 1985

BURNS, Edward M. **História da civilização ocidental**. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

BYINGTON, Elisa. **O projeto do renascimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

CAMPOS, Jorge Lucio de. Sobre Riegl, Panofsky e Cassirer: a intencionalidade histórica da representação espacial. **Revista de Cultura # 26**. Fortaleza/São Paulo, julho de 2002.

CASSIRER, Ernst. **Filosofia das formas simbólicas I**. A Linguagem. Fondo de Cultura Econômica: México, 1971-1985.

_____. **Essência e efeito do conceito de símbolo**. Mexico: Fondo de Cultura Econômica, 1989.

_____. **Mito e linguagem**. Perspectiva: São Paulo, 1992.

_____. **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Martins Fontes: São Paulo, 1994.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**: a era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 2001. t. I

CAYGILL, Howard. Lascaux digital. **Política & Trabalho** n. 21. 2004. p. 9-17.

CERÓN, Ileana Pradilla (Org.). **Kant - Crítica e Estética na modernidade**. Sao Paulo: Senac, 1999.

COLIN, Rowe. **Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

CONTI, Flávio. **Como reconhecer a arte do Renascimento**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. **Como reconhecer a arte rococó.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CORBISIER, Roland. **Enciclopédia filosófica.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

COSTA, Lucio. **Sobre arquitetura.** Porto Alegre: Imprensa Universitária. Centro dos Estudantes Universitários de Arquitetura. 1961 -1962

_____. **Arquitetura.** Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. **Arquitetura.** Biblioteca Educação é Cultura, Rio de Janeiro, Bloch/FENAME, 1980. 10 v.

_____. **Sobre Arquitetura.** Porto Alegre: Uniritter, 2007.

_____. Considerações sobre arte contemporânea (1940). In: **Lúcio Costa, Registro de uma vivência.** São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

_____. O ensino do desenho. **Revista Cultura.** n.1. 1948. Arquitetura brasileira Col. Cadernos de Cultura, nº II. Autor: Lúcio Costa. Fonte: [me] Ministério da Educação - Domínio Público.

COSTA, Maria Elisa (Org.). **Com a palavra, Lucio Costa.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual.** Porto Alegre: UFRGS, 2003.

_____. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração. In: PARENTE, André (Org). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual** Rio de Janeiro: 34, 1999.

COX, Maureen. **Desenho da criança.** São Paulo: Martins Fontes, 2001

DELACAMPAGNE, Christian. **Historia da filosofia no século XX.** São Paulo: Jorge Zahar, 1995.

DELEUZE, Gilles. **A dobra Leibniz e o barroco.** Campinas : Papyrus, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: 34, 2005.

DERDYK, Edith. **O desenho da figura humana.** São Paulo: Scipione, 1990.

_____. **Formas de pensar o desenho: desenvolvimento do grafismo infantil.** São Paulo: Scipione, 2004.

_____. **Disegno.** Desenho. Desígnio. São Paulo: Senac, 2007.

DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI: a humanização das novas tecnologias.** Organizado por. São Paulo: Unesp, 1997.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual.** São Paulo: Martins Fontes, 1991.
DUROZOI, G.;

DURAND, Gilbert. **O imaginário.** Rio de Janeiro: Difel, 2004

DUROZOI; Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de filosofia.** Porto: Porto, 2000.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EISENMAN, Peter. Visões que se desdobram: a arquitetura na época da mídia eletrônica. In: Ócolum. Trad. Silvana Rubino. Campinas: CADIFAU PUC, 1993. n.3, pp. 14-17

ENGELS, Marx. **Sobre literatura e arte**. São Paulo: Global, 1986

EVANS, Robin. **The Projective Cast**. Cambridge: MIT press, 1995.

_____. **Translations from drawing to building in translations from drawing to building and other essays**. Cambridge: MIT Press, 1997

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo; COSACNAIF, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

_____. **Arte e técnica nos séculos XIX e XX**. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

FREITAS, Artur. As três dimensões da imagem artística: Uma proposta metodológica em história da arte. III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. **Anais**. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005.

FROMMEL, Christoph L. Reflections on the early architectural drawings. In: MILLON, Henry. **The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo**. The Representation of Architecture. New York: Rizzoli, 1997.

FURNARI, Michele. **Formal design in Renaissance Architecture from Brunelleschi to Palladio**. New York: Rizzoli, 1995.

CAYGILL, Howard. Lascaux digital. Política & Trabalho. **Revista de Ciências Sociais**. outubro de 2004. n. 21, p. 9-17.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. **Mimese na cultura**. São Paulo: Annablume, 2004.

GIEDION, S. **Espaço, tempo e arquitetura o desaparecimento de uma nova tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GIACOIA, Oswaldo. **Pequeno dicionário de filosofia contemporânea**. São Paulo: Publifolha, 2006.

GOROVITZ, Matheus. **Brasília, uma questão de escala**. São Paulo: Projeto, 1985.

_____. **City and Citizenship**: a contribution to the study of the modern city considered a work of art Chandigarh and Brasília. On Line International. Disponível em: <<http://www.archiport.it/gorovi>> 2005. Acesso em: 5 mai 2009.

_____. Da educação do juízo de gosto **R. Bras. Est. Pedag.** Brasília, ano 79, n. 93, p. 86-94, set./dez. 1998

_____. Sobre a qualificação estética do objeto, ou da graça e da dignidade. **Projeto**. São Paulo, n. 280, p. 20-22, 2003.

_____. Os riscos da modernidade. **Projeto**. São Paulo, n. 264, p. 22-25, 2002.

_____. A arquitetura brasileira avançou, apesar das dificuldades impostas pela globalização. **Projeto**. São Paulo, n. 251, p. 46-46, 2001.

_____. Sobre a obra de arte. **Cadernos Eletrônicos da FAU Unb**, Disponível em: <http://www.unb.br/fau/pos_grad> 2000. Acesso em: 5 mai 2009.

_____. El concepto de escala en Chandigarh y Brasilia. **Pasajes de Arquitectura y Crítica**. Madrid, ano 1, n. 9, p. 1958-1962, 1999.

_____. Da educação do juízo de gosto. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Brasília, v. 79, n. 193, 1999.

_____. Cidade e Iluminismo. **Cadernos Eletrônicos da FAU Unb**, Disponível em: < http://www.unb.br/fau/pos_grad, 1999. Acesso em: 20 mai 2009.

_____. Genealogia dos espaços universitários. **Cadernos Eletronicos da Fau Unb**, http://www.unb.br/fau/pos_grad.> 1999.

_____. La arquitectura de Niemeyer en Brasilia. In: VILLAESCUSA, Eduard Rodriguez; FIGUEIRA, Cibele Vieira (Org.). **Brasilia 1956 - 2006 de la fundación de una ciudad capital, al capital de la ciudad**. Barcelona: Milenio, 2006, v. 1, p. 25-51.

_____. Sobre o jogo de escalas em Brasília. In: RIBAS, Otto. (Org.) **Visões de Brasília**. Brasília: IAB-DF, 2005, v. 1.

_____. Cidade e cidadania. In: QUETGLAS, Josep (Org.) **Massília**, 2003. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003, v. 1, p. 178-189.

_____. Os riscos da modernidade O Campus da Universidade do Brasil. In: QUETGLAS, Josep (Org.). **Massilia**, 2002. Anuario de estudios Lecorbusieranos. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2002, v. 1, p. 134-140.

_____. Desenho e soberania da educação do juízo de gosto. In: GOUVÊA, Luiz Alberto de Campos et al. (Org.). **Contribuição ao ensino de arquitetura**. Brasília: Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais, 1999, v. 1, p. 35-48.A

GREENBERG, Clemente. **Estética doméstica**. São Paulo: COSACNAIF, 2002.

GREGOTTI, Vittorio. **O território da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1975

GUYER, Paul. As origens da estética moderna In: **Estética**. Fundamentos e questões da filosofia da arte. São Paulo: Paulus. 2008.

HAROUEL, Jean-Louis. **História do urbanismo**. Campinas: Papirus, 1999.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1972. 1 v.

_____. **Maneirismo**: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982, 1 t.

_____. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982, 2 t.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.

HEGEL, G. F.W. **Cursos de estética** I. São Paulo: EDUSP. 1999

_____. **A arquitetura**. São Paulo: EDUSP, 2008.

HESSEN, Johannes. **Teoria do conhecimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. **Biblioteca de Filosofia Contemporânea**. Lisboa: Edições 70, 1977.

HEIDEGGER, Martin. **O que é isto?** Identidade e diferença. São Paulo: Duas Cidades, 2006.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Lisboa:: Edições 70, 2005.

HONETH, Axel. **Luta por reconhecimento**: a gramática moral dos conflitos sociais. São Paulo: 2003.

HONNECOURT, Villard de. **Estudos iconográficos medievais**: o caderno de Villard de Honnecourt, arquiteto do século XIII. Edição comentada por Eduardo Carreira. Brasília: UnB, 1997.

HUME, David. **Do padrão de gosto**. Ensaios Morais, Políticos e Literários. In: BERKELEY/HUME et al. Col. Os Pensadores, S.P. Ed. Abril, 1984

HUYGHE, R. **O poder da imagem**. Lisboa: Edições 70 / São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HOLDERLIN, Friedrich. **Hipérion ou o eremita na Grécia**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

JAMESON, F. Marcuse e Schiller. In: **Marxismo e Forma**. São Paulo, Hucitec, 1985.

JANSON. H.W. **Historia geral da arte**. O mundo antigo e a idade média. São Paulo: Martins Fontes: 2001.

_____. **Historia geral da arte**. Renascimento e Barroco. São Paulo, Martins Fontes: 2001.

_____. **Historia geral da arte**. O mundo moderno. São Paulo, Martins Fontes: 2001.

KANT, Immanuel. **Cítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

- KANT, Emmanuel. **Crítica da razão pura**. Rio de Janeiro: TecnoPrint, s/d
- KATINSKY, Julio R. In: QUEIROZ, Rodrigo (org.) **Desenhos originais de Oscar Niemeyer**. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. MAC/USP, São Paulo, 2007, Col. Niemeyer.
- KATINSKY, Julio R. Técnica e arte na obra de Oscar Niemeyer. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/165/artigo67580-2.asp> > 2007. Acesso em: 25 jun 2009.
- KATINSKY, Julio R. **Renascença estudos periféricos**. São Paulo: FAUUSP, 2003.
- KERN, Maria Lucia B.; FABRIS, Annateresa (Org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- KERCKHOVE, Derrick. **A pele da cultura**. Lisboa: Relógio D'água, 1995
- KIVY, Peter (Org.). **Estética: Fundamentos e questões de filosofia da arte**. São Paulo: Paulus, 2008.
- KOPPITZ, E. M. **Psychological evaluation of children's human figure drawing**. New York: Grune & Stratton. 1968.
- _____. **Psychological evaluation of human figure drawing by middle-school pupils**. New York: Grune & Goodenough, 1984.
- KOOLHAAS, Rem. **Nova York delirante Um Manifesto Retroativo**. São Paulo: Cosac/Naif, 2008.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LAVAUD, L. **L'image**. Paris: Flammarion, 1999.
- LAPLANTINE, François ; TRINDADE, Liana. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: 34, 2000.
- _____. **O que é virtual**. São Paulo: 34, 1996.
- LICHTENSEIN, Jaqueline (Org.). **A pintura: o belo**. São Paulo: 34, 2004, 4 v.
- _____. **A pintura**. Da imitação à expressão. São Paulo: 34, 2004, 5 v.
- _____. **A pintura**. A figura humana: São Paulo: 34, 2004. 6 v.
- _____. **A pintura**. O desenho e a cor. São Paulo: 34, 2006. 9 v.
- LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005.
- LOEWEN, Andrea Buchidid. Alberti e Vitruvius. **Projeções**, v. 19/20, p. 37-46, 2002.

LYOTARD, Jean-Francois. **Duchamp's TRANS/formers**. New York: The Lapis Press, 1990.

MALARD, Maria Lucia (org.). **Cinco textos sobre Arquitetura**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **As aparências em arquitetura**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MANSON, Neil A. **God and design: the teleological and modern science**. New York: Routledge, 2003.

MARCONDES, Danilo. **Textos básicos de Filosofia: Dos pré-socráticos a Wittgenstein**. São Paulo: Jorge Zahar, 2005.

MÁRIO Krüger. **As leituras e a recepção do De Re Aedificatoria de Leon Battista Alberti**. Disponível em: <<http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/>> Acesso em: 25 jun 2009.

MARX, Karl; ANGEL, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo. Martins Fontes, 1998.

MARX Karl. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Abril Cultural. 1978, Col. Os Pensadores.

_____. **O capital: crítica da economia política**. Trad. Reginaldo Sant'anna. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. Livro Primeiro. 1 v.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MASSIRONI, Manfredo. **Ver pelo desenho: aspectos teóricos, cognitivos, comunicativos**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

MENEGOTTO, José Luis. **O desenho digital: técnica e arte**. Rio de Janeiro: Interciência, 2000.

MEREDIEU, Florence. **O desenho infantil**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONEO, Rafael. **Inquietação teórica e estratégia projetual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

MONTANER, Josep M. **La modernidad superada**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

MOTTA, Flávio L. Desenho e emancipação. In: **Desenho industrial e comunicação visual**. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo: FAU-USP, 1970.

MORRIS, A. E. J. **Historia de la forma urbana: desde sus orígenes hasta la revolución industrial**. Barcelona: Gustavo Gilli.1991.

MUMFORD, Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Arte e técnica**. Lisboa : Edições 70, 2001.

NAVARRO, Marcelo G. **Imaginação e razão em Bachelard e Marcuse**: uma reflexão sobre a educação. 2008. Dissertação. (Mestrado em Filosofia). Universidade Estadual de Piracicaba. Piracicaba, São Paulo.

NIEMEYER, Oscar. **Depoimento**. Módulo, n. 9, Rio de Janeiro, fev. 1958,

_____. **Minha arquitetura**. Rio de Janeiro: Revan, 2000.

_____. **A forma na arquitetura**. Oscar Niemeyer. São Paulo: Revan, 2005.

NESBITT, Kate (Org.). **Uma nova agenda para a arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006

NOVAES, Adauto. **Homem máquina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Mutações**. São Paulo: SESCSP, 2008.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Arquitetura ocidental**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

_____. **Intenciones em arquitetura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: Ática, 2003

OLIVEIRA, Mário Mendonça. **Desenho de arquitetura pré-renascentista**. Salvador: EDUFA. 2002.

OTÁVIO, Lacombe. **Diagramas digitais**: pensamento e gênese da arquitetura mediada por tecnologias digitais. 2006. Tese (Doutorado em Informática). São Paulo. Universidade de São Paulo.

OSTOWER, Fayga. **Criatividades e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 2003.

PANOFSKY, Erwin. **Idea**: a evolução do conceito de belo. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PARENTE, André (Org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: 34, 1996.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAUL, Christiane. **Digital art**. Londres: Thames & Hudson, 2003.

PAUL Ricoeur. **Ideologia e utopia**. Lisboa:70, 1991.

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto; PELLETIER, Louise. **Architectural representation and the perspective hinge**. Cambridge: MIT Press, 1997.

PERRELA, Stephen. Bernard Cache/Objectile. Topological Architecture and the Ambiguous Sign. In: **Architectural Design**. Hypersurface Architecture. Londres, vol. 68, n. 5/6, maio-jun. 1998.

PEVSNER, Nikolaus. **Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PIÑÓN, Helio. **Teoria do projeto**. Livraria do Arquiteto: Porto Alegre, 2005.

_____. A doutrina, a teoria e a prática. Disponível em: <<http://www.revistaau.com.br/arquitetura-urbanismo/164>> Acesso em: 20 jul 2009.

PLAZA, Julio; TAVARES, Monica. **Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais**. São Paulo: Hucitec, 1998.

PÉREZ-GOMEZ, Alberto; PELLETIER, Louise. Architectural Representation Beyond Perspectivism. In: **Perspecta 27**, The Yale Architectural Journal Inc and Rizzoli International, New York, 1992.

PULS, Mauricio. **Arquitetura e filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006.

QUEIROZ, Rodrigo (Org.) **Coleção Niemeyer**. Desenhos originais de Oscar Niemeyer. MAC/USP, São Paulo, 2008

RAJCHMAN, John. **The Deleuze connections**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

READ, Herbert. A educação pela arte. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

REAL, Eduardo C. **O triunfo da virtude as origens do desenho arquitectónico**. Lisboa, Portugal: Livros Horizonte, 2001.

RODRIGUES, Ana I. M. M. **O desenho ordem do pensamento arquitectónico**. Lisboa, Portugal: Estampa, 2000.

ROUANET, Sergio Paulo. **Mal-estar na modernidade: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SAFRANSKI, Rudiger. **Heidegger y el comenzar**. Madrid: Circulo de Bellas Artes, 2006.

SAINZ, Jorge. **El dibujo de arquitectura: teoria e historia de un lenguaje gráfico**. Barcelona: Reverté, 1990.

SANTOS, Laymert Garcia dos. **Politizar as novas tecnologias: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética**. São Paulo: 34, 2003.

SARTRE, Jean P. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2008.

SAVIGNAT, S.M. **Dessin et architecture du moyen âge au XVIII siècle**, École Nationale de Beaux-Arts. Paris. 1983.

SCHILLER, Friedrich. **Cartas sobre a educação estética da humanidade**. São Paulo, EPU, 1992.

_____. **Kallias ou sobre a beleza**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002.

_____. **A educação estética do homem**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Cultura estética e liberdade**. Trad. Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2009.

SCHULZT, Rosangela M. **As contribuições da teoria do reconhecimento no entendimento das lutas sociais de mulheres em condições de extrema pobreza.** Disponível em: <<http://sec.adevento.com.br/anpocs/inscricao/resumos/0001/TC1079-1.pdf>> Acesso em: 1 dez 2009.

SILVA, Jorge Anthonio. Friedrich Von Schiller. A Educação estética do homem. **Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP.** n 9,- 2001 .

STEELE, James. **Arquitectura y revolución digital.** México: Gustavo Gili, 2001.

SOMOL, Robert E. Texto sonso, ou a base diagramática da arquitetura contemporânea. Trad. Octavio Lacombe. **Revista Risco,** n. 5, São Carlos, 2007.

TSCHUMI , Bernard; CHENG, Irene. **The state of architecture at the beginning of the 21st century.** New York: Monacelli Press, 2004.

THAO Trãn Duc. **Estudos sobre a origem da consciência e da linguagem.** Lisboa: Estampa, 1974

TOURNIKIOTIS, Panayotis. **La historiografía de la arquitectura moderna.** Madrid: Celeste, 2001

UNDERWOOD, David. **Oscar Niemeyer e o modernismo formas livres no Brasil.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VALCÁRCEL, Amelia. **Ética contra estética.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALERY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto.** Trad. Olga Reggiani. São Paulo: 34, 2006.

_____. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci.** São Paulo: 34, 1998.

_____. **Degas dança desenho.** São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

VESELY, Dalibor. **Architecture in the age of divided representation.** Massachusetts: MIT, 2004.

VIGOTSKY, L.S. **La Imaginación y el arte en la infancia.** Madrid: Akal, 2003.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. **Discourses on architecture.** Londres: George Allen & Unwin Ltd., 1959. 1 v.

VITRUVIO, Marco Polo. **Da arquitetura.** São Paulo: Hucitec/FUPAM, 1999.

WITTKOWER, Rudolf. The changing concept of proportion. **Idea and Image.** Studies in the Italian Renaissance, 1978, pp. 108-123.

_____. **Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo.** Madrid: Alianza, 2002.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Conceitos fundamentais da história da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZAERA-POLO, Alejandro. Conversaciones con Frank O. Gehry. In: **El Croquis.** Madrid: El Croquis, 1995a. n. 74/75, pp. 6-36.

_____. Tecnología informática en Frank O. Gehry & Associates. In: **El Croquis.** Madrid: El Croquis, 1995b, n. ° 74/75, pp. 152-5.

_____. Una conversación con Peter Eisenman. In: **El Croquis.** Madrid: El Croquis, 1997, n 83, pp. 6-20.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ANEXO 1

Introduction:

The Rebuilding of the World Trade Center site is the most important urban planning and architectural challenge of our time. It is about healing, repair and rebirth. We have a duty to commemorate the dead in the form of a solemn and respectful memorial. We have a duty to repair and regenerate the city fabric. Above all, we have a duty to symbolize the rebirth of New York on the skyline, to demonstrate to the world the resilience, the resolve, the strength and faith in the future of all those who are dedicated to liberty and freedom.

The footprints of the two destroyed towers provide sites for the international memorial competition. Monumental walls of steel and stone will create a sanctuary for private remembrance and reflection. From within these tranquil spaces only the sky will be visible-no buildings or trees. Surrounding the memorial sites will be a new World Square-a large green park.

The renewal of the World Trade Center site can be the catalyst for the regeneration of the whole of Lower Manhattan. We can repair and rebuild the neighborhood street pattern that was eradicated in the 1960s. Fulton Street and Greenwich Street will be extended and revived. We can reinvent Liberty Street as a vibrant street market. Instead of a barren plaza, there will be streets on a human scale lined with shops, restaurants, cinemas and bars to ensure that the area has a life around the clock.

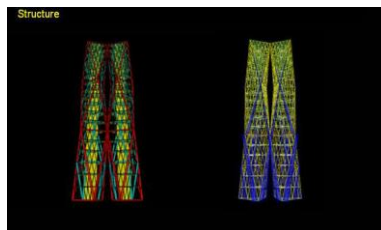
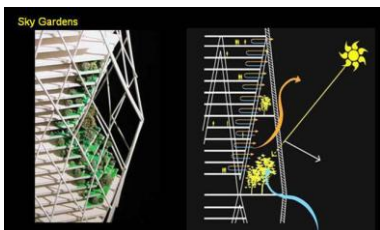
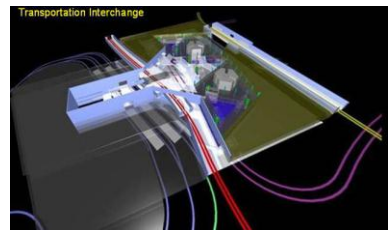
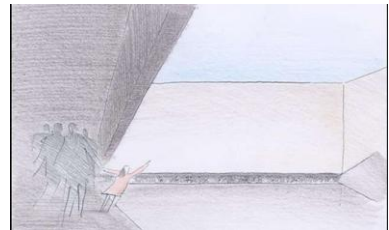
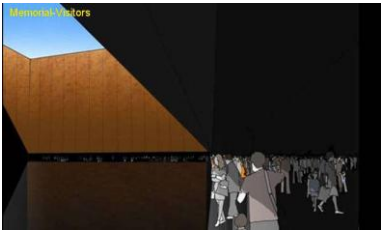
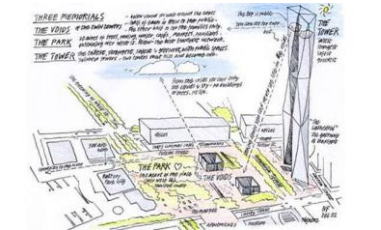
We can also strengthen connections further afield by integrating New York's public transport system. Below ground, there will be a New Multi-Transportation Center, providing Lower Manhattan with the centralized transport facilities that exist in Midtown. This new gateway into Manhattan will be marked by a glorious glass canopy-a celebration of public transport.

The iconic skyline must be reassembled. We propose to celebrate New York's positive spirit with a unique twinned tower-the most secure, the greenest and the tallest in the world. This is a huge responsibility because human safety must be paramount. Immediately following September 11th Foster and Partners commissioned an expert multidisciplinary task force to conduct an in-depth study into safety in tall buildings. Their findings inform the design of this new structure.

The crystalline tower is based on triangular geometries-cross-cultural symbols of harmony, wisdom, purity, unity and strength. Its two halves kiss at three points, creating public observation platforms, exhibits, cafes and other amenities. These links also have a safety benefit, as escape routes from one tower to the other. They will break down the tower's scale into village-like clusters, each with its own atrium. These tree-filled spaces-parks in the sky-will purify the natural air that will ventilate the building. A state-of-the-art multi-layered facade will enable the towers to avoid energy-wasting air conditioning for up to 80% of the year. The building's raking corners offer the opportunity for funiculars to transport the public vertically up the building.

Our plans meet the needs for remembrance, reconciliation and renaissance. The memorial will be a lasting reminder of the value of human life. The new streetscape represents our belief in the highest quality of urban living and the new towers' socially and environmentally progressive agenda will symbolize New York's commitment to a better future.

Fonte: http://www.renewnyc.com/plan_des_dev/wtc_site/new_design_plans/firm_a/default.asp



Credits**Architects**

Norman Foster
Ken Shuttleworth
Spencer de Grey
Graham Phillips
Brandon Haw
Stefan Behling
Paul Scott
Tom Poltowicz
Sean Affleck
Narinder Sagoo
Mark Atkinson
Stefan Abidin
Marcos de Andres
Yoon Choi
Alan Chung
Ramses Frederickx
Neryhs Phillips
David Picazo
Xavier de Kestelier
Jeremy Kim
Richard Kulczak
Anthony Lester
Agustina Rivi
Pearl Tang
James Thomas
Alex Thomson
Damian Timlin
Carsten Vollmer
William Walshe
Neil Vandersteen
Chris Windsor
John Walden
Matt Clarke
Bryan Corry
John Dixon
Joe Preston
Werner Sigg
Robert Starsmore
Diane Teague
Robert Turner
Richard Wotton
Gareth Verbiel

Sculptor

Anish Kapoor

Structural Engineer

Cantor Seinuk

Environmental Engineer

Roger Preston & Partners

Elevators

Lerch Bates

Cost Planning

Davis Langdon & Everest

Pedestrian Movement Analysis

Space Syntax

ANEXO 2

Introduction

Our proposal is to reconnect the city by creating a dense grid of vertical structures that support multiple strata of public and cultural spaces. Our vision is one that moves beyond the historical drive to build high only in order to maximize the limited resource of land, it is one that builds to multiply that very resource for the greater public. Our proposal covers 16 acres, and in turn, returns those 16 acres twice, by providing within its various horizontal strata, 16 acres of sky gardens and an additional 16 acres of cultural space.

We believe that the future of the global city must provide substantive solutions for increasingly densified space; space for public, space for culture and the vitality of commerce that will support those resources and needs. In our proposal, the legible icons are the striations of space, rather than commercial structures. The main idea is that the architecture supports public and cultural space, the specific shapes are works in progress. All buildings are shaped for the greatest public good, each dynamically enhances views, connections, light, and seeks to lessen the impact of wind and sound.

Our proposal reaches beyond the historical exchange of equal commerce for equal land. It doubles the return in our quest for quality of environment. And in turn gives Lower Manhattan a larger expanse of square footage dedicated to cultural activity than the sum of all the city's existing cultural spaces. It does this with the greatest efficiency, economically and environmentally. It provides for more than adequate retail and commercial space and does so by creating betterment for the public good. It also provides sites for an international memorial competition. Together the green spaces at the various public strata act as natural systems promoting the exchange of carbon for oxygen. The program as a whole, by virtue of its water feature, is self-reliant, recycling the precious resources of water as well as functioning as heat exchanger diminishing energy costs throughout the project as well as moving beyond "sustainability" and will be a power contributor to the city. This is a paradigm for the future, and has never really been done on this scale before.

At the very top is the final public stratum, a horizontal plateau elevated above the skyline providing a "Trans-horizon" for the resurrected global city. It is a real space that extends itself horizontally rather than vertically and symbolically reaches beyond the confines of the city to all the surrounding horizons. At this vertical plateau the buildings act together both as a public space for contemplation and observation, and as an interactive transmitter and receiver for communication, information and media exchange. They respond to our most recent technological and economic imperatives to produce continuity and networks culturally, environmentally and economically, all at both global and local levels.

As such, we present our proposal as a design for new horizons built on elevating the public good above the ruins of tragedy.

Fonte: http://www.renewnyc.com/plan_des_dev/wtc_site/new_design_plans/firm_c/default.asp

SOM / SEJIMA & NISHIZAWA /
IÑIGO MANGLANO-OVALLE /
RITA MCBRIDE / FIELD
OPERATIONS / MICHAEL
MALTZAN / TOM LEADER / ELYN
ZIMMERMAN

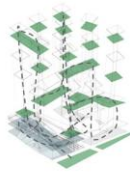
A PROPOSAL FOR A VERTICAL
CITY IN LOWER MANHATTAN



The city, as we find it in history, is the point of maximum
concentration for the power and culture of a community.
— Lewis Mumford



The "vertical city" is
experienced at many levels,
a dense choreography of
commuters, New Yorkers,
and memorial visitors.



As a first step in rebuilding,
the only undisturbed area of
the site becomes the
permanent memorial park.



As a first step in rebuilding,
the only undisturbed area of
the site becomes the
permanent memorial park.



As a first step in rebuilding,
the only undisturbed area of
the site becomes the
permanent memorial park.



A reflecting pool with
bridges passing over the
footprints of the former
towers brings light to the
station below.



A reflecting pool with
bridges passing over the
footprints of the former
towers brings light to the
station below.



Over time and as the market
demands, buildings emerge
across the site. A network
of sky gardens, museums,
libraries, and other cultural
spaces will be linked by
bridges and outdoor
terraces permeating the
entire site.



Over time and as the market
demands, buildings emerge
across the site. A network
of sky gardens, museums,
libraries, and other cultural
spaces will be linked by
bridges and outdoor
terraces permeating the
entire site.



Once completed, the tops of
the towers form a collection
of public gardens in the sky
with views across the entire
region. Taken together, the
gardens become a new
marker on the skyline of
Lower Manhattan.



Credits

SOM

SANAA

Kazuyo Sejima

Ryue Nishizawa

Iñigo Manglano-Ovalle

Rita McBride

Field Operations

Stan Allen

James Corner

Michael Maltzan Architecture

Tom Leader Studio

Jessica Stockholder

Elyn Zimmerman

ANEXO 3

Introduction

Rebuilding Ground Zero

The moral obligation in rebuilding Ground Zero is not just how best to remember those who perished in this tragedy, but how to make their memory the inspiration for a better future. The issues at stake in planning the site have a local dimension as well as global repercussions; therefore the design should address the specific conditions of our city from a perspective that could also transcend its limits.

Ground Zero should emerge from this tragedy as the first truly Global Center, a place where people can gather to celebrate cultural diversity in peaceful and productive coexistence. Finding the proper balance between the two main objectives of the project-Remembrance and Redevelopment-depends on the way in which investment in the public infrastructure contributes to the Renewal of Lower Manhattan.

An inspired plan will rededicate our City to the ideals of diversity, democracy, and optimism that have made New York the World's Center for the exchange not only of goods and services, but also of creativity and culture.

Towers of Culture

The World Cultural Center, The World Trade Center is reborn as the World Cultural Center. Built above and around the footprints of the World Trade Center towers, but without touching them, two open latticework structures create a "site" for development of the Towers of Culture. Within these soaring structures, distinctive buildings designed by different architects are phased to complete a program of innovative cultural facilities: the Memorial (from the footprints of the original towers to the top of the highest platform in the world), the 9/11 Interpretative Museum, a Performing Arts Center, an International Conference Center, an open Amphitheater, viewing platforms and public facilities for education Arts and Sciences reconstruct the skyline of the City with the icons of the Public Realm. The Towers emerge from large glass reflecting pools that bring natural light to the retail and transit concourse. Two large-scale turbines harvest wind to power the elevators of the Center that will serve 8.5 million visitors a year. The Transportation Center occupies the memorable space between the towers. Retail is located at both the concourse and street levels to better serve the community. Eight independent mid-rise office buildings and a hotel on the perimeter of the site fulfill the total program according to market demand.

Fonte:

http://www.renewnyc.com/plan_des_dev/wtc_site/new_design_plans/firm_e/default.asp

Credits

THINK Shigeru Ban, Frederic Schwartz, Ken Smith, Rafael Viñoly

Frederic Schwartz Architects

Principal

Frederic Schwartz

Project Manager

Taizo Yamamoto

Personnel

Tomas Bauer

Felicity Beck

Patrick Evans

Arvin Flores

Heike Heister

Tracey Hummer

David Mann

Franziska Michel

Gali Osterweil

Henry D. Rollmann

W. Douglas Romines

Jason Warren

Rafael Viñoly Architects

Principal

Rafael Viñoly

Personnel

Ute Bessenecker

Derek Conde

Yoko Fujita

Miwa Fukui

Frances Gretes

Kevin Kleyla

Timo Kuhn

Asaka Kusuma

Chan-li Lin

Alda Ly

Takeshi Miyakawa

Yoshinori Nakamura

Hiroshi Nakayama

Harold Park

Diego Petriella

Andrés Remy

Kazimierz Rzezniak

Mark Sarosi

Joe Schollmeyer

Anna Shtobbe

Jeffrey Timmins

Rei Tokunaga

Konstantin Udilovich

Román Viñoly

Shigeru Ban Architects &

Dean Maltz

Principals

Shigeru Ban

Dean Maltz

Staff

Hirosugi Mizutani

Ken Ishioka

Andrew Lefkowitz

Ken Smith Landscape

Architect

Ken Smith

Annie Weinmayr

Judith Wong

Elizabeth Asawa

Tobias Armborst

Joanne Davis Rose

Johanna Ballhaus

William Morrish

Janet Marie Smith

Rockwell Group

Principals

David Rockwell

Marc Hacker

Diego Gronda

Edmond Bakos

Designers

Charlotte Macaux

Jean Pierre Fontanot

ARUP

Principal

Leo Argiris

Personnel

Jonathan Drescher

Fiona Cousins

Markus Schulte

Al Palumbo

Buro Happold

Principal

Tony McLaughlin

Engineer

Byron Stigge

Schlaich Bergermann und

Partner

Prof. Dr.-Ing. Jörg Schlaich

Dr.-Ing. Hans Schober

Stan Reis Photography

ANEXO 4

Introduction

I arrived by ship to New York as a teenager, an immigrant, and like millions of others before me, my first sight was the Statue of Liberty and the amazing skyline of Manhattan. I have never forgotten that sight or what it stands for. This is what this project is all about.

When I first began this project, New Yorkers were divided as to whether to keep the site of the World Trade Center empty or to fill the site completely and build upon it. I meditated many days on this seemingly impossible dichotomy. To acknowledge the terrible deaths which occurred on this site, while looking to the future with hope, seemed like two moments which could not be joined. I sought to find a solution which would bring these seemingly contradictory viewpoints into an unexpected unity. So, I went to look at the site, to stand within it, to see people walking around it, to feel its power and to listen to its voices. And this is what I heard, felt and saw.

The great slurry walls are the most dramatic elements which survived the attack, an engineering wonder constructed on bedrock foundations and designed to hold back the Hudson River. The foundations withstood the unimaginable trauma of the destruction and stand as eloquent as the Constitution itself asserting the durability of Democracy and the value of individual life.

We have to be able to enter this hallowed, sacred ground while creating a quiet, meditative and spiritual space. We need to journey down, some 70 feet into Ground Zero, onto the bedrock foundation, a procession with deliberation into the deep indelible footprints of Tower One and Tower Two.

The foundation, however, is not only the story of tragedy but also reveals the dimensions of life. The PATH trains continue to traverse this ground now, as before, linking the past to the future. Of course, we need a Museum at the epicenter of Ground Zero, a museum of the event, of memory and hope. The Museum becomes the entrance into Ground Zero, always accessible, leading us down into a space of reflection, of meditation, a space for the Memorial itself. This Memorial will be the result of an international competition.

Those who were lost have become heroes. To commemorate those lost lives, I created two large public places, the Park of Heroes and the Wedge of Light. Each year on September 11th between the hours of 8:46 a.m., when the first airplane hit and 10:28 a.m., when the second tower collapsed, the sun will shine without shadow, in perpetual tribute to altruism and courage.

We all came to see the site, more than 4 million of us, walking around it, peering through the construction wall, trying to understand that tragic vastness. So I designed an elevated walkway, a space for a Memorial promenade encircling the memorial site. Now everyone can see not only Ground Zero but the resurgence of life.

The exciting architecture of the new Lower Manhattan rail station with a concourse linking the PATH trains, the subways connected, hotels, a performing arts center, office towers, underground malls, street level shops, restaurants, cafes; create a dense and exhilarating affirmation of New York.

The sky will be home again to a towering spire of 1776 feet high, the "Gardens of the World". Why gardens? Because gardens are a constant affirmation of life. A skyscraper rises above its predecessors, reasserting the pre-eminence of freedom and beauty, restoring the spiritual peak to the city, creating an icon that speaks of our vitality in the face of danger and our optimism in the aftermath of tragedy.

Life victorious.

Fonte:

http://www.renewnyc.com/plan_des_dev/wtc_site/new_design_plans/firm_d/default.asp

Credits

Studio Libeskind

Daniel Libeskind

with

Nina Libeskind

Stefan Blach

Michael Brown

Gerhard Brun

Rob Claiborne

Jean-Lucien Gay

Johannes Hucke

Susanne Milne

Martin Ostermann

Carla Swickerath

and Robert Arens

Ross Anderson

Stephane Carnuccini

Simon Dittmann

Yuri Fujii

Rob Hirschfield

Jens Hoffmann

Chad Machen

Sascha Manteufel

Elliott March

Bahadir Parali

José Francisco Salmeron

Alvin Sewe

Scott Specht of Specht/Harpman

Franziska Streb

Rob Updegraff

Philipp Utermöhl

Administration

Thierry Debaille

Jeanette Niggemeyer

Vanessa Offen

Panorama

Yadegar Asisi

Photographs

Thorsten Seidel

Engineers

Arup Ltd.

Irwin Cantor, Slurry Wall Consultant

Colin Williams, RWDI

Hargreaves Associates Landscape

Architects

George Hargreaves

Mary Margaret Jones

Catherine Miller

Kirt Rieder

Susan Forster

Attaporn Pok Kobkongsanti

Friederike Huth

Anna Kaufmann

Michelle Crowley

Antonio Medeiros

Shih-Ying Scott Chuang

Wesley Goldstone

Rachel Loeffler

ANEXO 5

Introduction

Memorial Square

In the tradition of Rockefeller Center and Union Square, we propose to build a great public space for New York City at the World Trade Center site. We call this Memorial Square. While the 19th and 20th century precedents for urban plazas are contained spaces, our 21st century Memorial Square is both contained and extended, symbolizing the connections of this place to the city and to the world.

Memorial Square is defined on the east and north sides with hybrid buildings that rise 1,111 feet, restoring the Manhattan skyline with geometric clarity in glowing glass. At ground level these buildings form a unique array of ceremonial gateways leading into the site. These thresholds of reflection open onto Memorial Square, a place that supports daily activities while allowing moments of contemplation and silence.

To the west, two glass-bottom reflecting pools demarcate the footprints of the former World Trade Center towers. Beneath them, the volumes of the footprints become sites for memorial rooms lit from above. The pools overlook two memorial groves of trees, planted to mark the final shadows cast by the towers moments before each fell. Nearby, new proposed cultural facilities include a Memorial Museum and Freedom Library, a Concert Hall and Opera House, and Performing Arts Theaters, which frame the edges of the site.

Memorial Square sets a precedent in its potential for multiple memorials sites, beginning with the ground plan. These sites will be the locations for an international memorial competition. Given the nearly 2,800 people who died here and the thousands more who were physically and emotionally scarred by the horror of September 11, we believe that it is not necessary to contain or divide the site, but to expand it by extending into the surrounding streets. This is achieved through a series of "fingers," reminders that the magnitude of what happened here was felt far beyond the immediate site. At the same time, they facilitate connections between Memorial Square, the waterfront, the proposed NYC Transit Center, and greater Lower Manhattan. Laid on the existing grade, the stone-paved fingers are also visual and acoustic reference points.

The essence of the ground plan reappears in the composition of the buildings, which only occupy 27 percent of the site, leaving the remaining twelve acres to be developed as public space. The two buildings comprised of five vertical sections and interconnecting horizontal floors, represent a new typology in the tradition of innovative skyscraper design. In their quiet abstraction, the buildings suggest screens of presence and absence, encouraging reflection and imagination. The cantilevered ends extend outward, like the fingers of the ground plan, reaching toward the city and each other. Nearly touching at the northeast corner of the site, they resemble the interlaced fingers of protective hands.

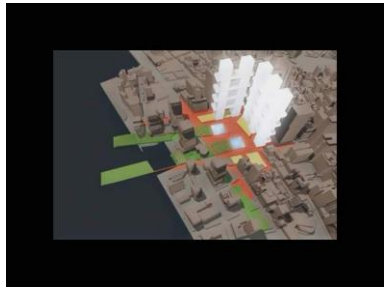
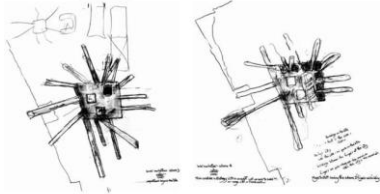
An architecture of dignity is not only possible here, it is absolutely necessary. In the belief that from a monumentally tragic occurrence can come to life-affirming opportunity, Memorial Square is a place of living memory, a sacred precinct where loss is remembered and renewal is celebrated.

Fonte:

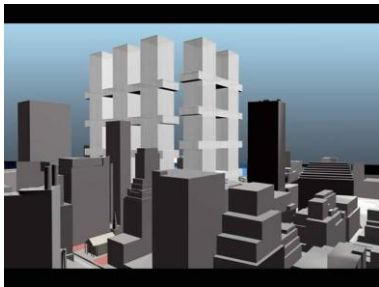
http://www.renewnyc.com/plan_des_dev/wtc_site/new_design_plans/firm_g/default.asp

Innovative Design Presentation
World Trade Center Site
New York City
December 2002

Richard Meier & Partners
Eisenman Architects
Gwathmey Siegel & Associates
Steven Hill Architects



The Architectural Concept



Credits

Richard Meier & Partners Architects

Richard Meier
 Lisetta Koe
 Alfonso D Onofrio
 Michael Gruber
 Milton Lam
 Michal Taranto
 Elizabeth Lee
 Esther Kim
 Tetsuhito Abe

Eisenman Architects

Peter Eisenman
 Cynthia Davidson
 Pablo Lorenzo-Eiroa
 Marta Caldeira
 Selim Vural
 Milisani Mniki

Gwathmey Siegel & Associates

Charles Gwathmey
 Robert Siegel
 Gerald Gendreau
 Scott Skipworth
 Brian Arnold
 Shannon Walsh
 Laurel Kolsby
 Yongseok John
 Tim Butler
 Clarisse Labro
 Barry Yanku

Steven Holl Architects

Steven Holl
 Makram el Kadi
 Simone Giostra
 Christian Wassmann
 Irene Vogt

Arup Services Ltd.

Greg Hodkinson
 Thomas McGuire
 Michael O'Neill
 Simon Rule

Olin Partnership

Laurie Olin

Buro Happold

Craig Schwitter
 Paul Wesbury
 Greg Otto
 Peter Chipchase

Land Strategies

Mike Rushman

Piscatello Design Centre

Rocco Piscatello

dboxstudio

Matthew Bannister
 Jonathan Doyle

Artisan Digital Inc.

Brian Persaud

Saleh & Dirani Architectural Modeling

George Machalani

Arch Photo Inc.

Eduard Hueber

Schulman Photography

Richard Leslie Schulman

Jock Pottle Studio

Barker Mohandas, LLC

Rick Barker

Federman Design & Construction

Paula Federman
 Tom Zabriskie

Filmmakers

Barbara Wolf
 Alice Shure

Lomedia Inc.

Robinson Lerer & Montgomery

ANEXO 6

Introduction

This plan creates a whole new city district with many different places and experiences.

The heart of the district is a special Public Garden, whose shape and geometry are generated by the WTC tower footprints. This garden is a walled enclosure, quiet and contemplative, a place of allegory, historical remembrance, symbolism and repose. Within the garden and at other places throughout the district will be sites for an international memorial competition.

The garden is sunken below the streets and located behind the adjacent blocks. It serves as an inner courtyard for the whole city, a place of refuge. The garden contains an open amphitheater on the North Tower footprint with 2,797 seats, one for each victim of the tragedy. Underneath the theater, at bedrock, is the museum to the events of September 11.

Circling out from the garden and amphitheater are the other layers of this new city district, a rich and permanent pattern of streets, boulevards, squares, towers, parks and gardens that together form a new urbane public realm, one that can heal the city and reach out to enhance the broader civic structure of all Lower Manhattan.

Fonte http://www.renewnyc.com/plan_des_dev/wtc_site/new_design_plans/firm_b/default.asp

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

the New York garden

This new city district has many different places and experiences. It allows commemorative space to co-exist with a regenerated, vibrant city adjacent to the historic core new district is the New York Garden whose size and geometry are determined by the WTC tower footprint. An iconic backdrop for the city, the garden is sunken below the street level and surrounded by a walled enclosure and the back of adjacent buildings.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

As the plan demonstrates, the reweaving of the urban fabric allows fine variety of experiences and places, easy circulation throughout the site and grounds for a quiet, contemplative memorial space.

The Garden is a new heart for the city of New York, the beginning of a renaissance, setting the standard for the future revitalization of all Lower Manhattan.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

This garden is a place of allegory, history, symbolism and repose. The South Tower footprint is filled with a memorial.

"The Spire" by Fritz Koenig is restored to its original location. The historical edge of the Hudson River, at what is now Greenwich Street, is excavated to show the spot between City and Courtlandt Streets, where George Washington landed for his inauguration at Federal Hall. It is a strong setting for a memorial.

the New York garden

This drawing shows how it is possible to integrate the city and garden by a complex network of places and pathways. The garden shown at the left is a level below the surrounding streets. On the right Greenwich Place, shown on the right, a sky lift train station allows transition below to delivery, PATH train entry, and an underground bus station - as well as to additional open space - without disturbing the specific garden.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

Framed by the corner towers is St. Paul's Square, a new public square that acts as an extension of historic St. Paul's Chapel. In the center is a new bell tower, a campanile to establish a new civic identity for the square and to further complement St. Paul's Chapel. In the base of the campanile is the northern entrance to the underground transportation.

The square is located at the north end of Greenwich Place, a new and pedestrian shopping street that runs north from Liberty Street to New Street.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

On the eastern edge of the site, on Church Street, Twin Towers 1400 feet tall sit on both sides of Terminal Tower, the dominant tower station. The towers are topped by hotels, housing, and beacons of light to illuminate the district.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

This view is taken from the bottom end of the Hudson River looking north to a restored downtown skyline. The new twin towers are aligned parallel to the river, a new gateway, and beacon for lower Manhattan.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

To the left of Liberty Circle is a terraced place meeting all to the north. This acts as a foyer to the WTC site and is used for theater, rehearsal studio, a visitor's Center and space for a school on the upper floors.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

Looking north from Memorial Boulevard, the northern marker stands in front of the iconic Tower which has the Visitor's Center in its base and an Observatory Platform at the top to look down into the site, the Garden and the footprints. Behind and to the right is the open space of the WTC site.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

A new revitalized Liberty Street leads back to Broadway and across to the East River. It is lined with shops on both sides and forms a new edge for the growing residential neighborhood to the south.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

This is a view looking down the new Liberty Street. It is a lively urban corridor of daily life and activity. The gateway into the Garden is seen on the right.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

Shown here is the Terminal Tower standing on the end of the underground pedestrian corridor.

The Tower is a hotel over the main downtown station. The 60' wide skylight shown in the middle of the building opens down 3 stories to "PATH Square" on the lower corridor level.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

the New York garden

In this overall view, one can see how the placement of the new tall buildings around the outer edge of the site joins with the existing towers of the World Financial Center to form a circular void in the center of the site preserving the astounding sense of empty space which was revealed on 9/11 as an open sky.

The combined elements of this plan form a new urbane public realm, one that can heal the city and reach out to enhance the broader civic structure of all lower Manhattan.

PETERSON LITTENBERG
Architecture & Urban Design

Credits**Peterson / Littenberg Architecture and Urban Design***Partners and Principal Designers*

Steven K. Peterson

Barbara Littenberg

Project Manager

Daniel Barber

Team

Nancy Bloom

Thomas Haynes

Georgeen Theodor

Remy Bertin

Sidney McCleary

Model Makers

Frank Guittard

Charl Smith

Gloria Cardenas

ANEXO 7

Introduction

The entire site is a monument to the tragedy of 9/11 consisting of an interconnected series of five buildings that creates a cathedral-like enclosure across the entire 16 acre site. A vast public plaza and park is formed around the connected footprints by a protective ring of towers. A living memorial will develop over time becoming both a monument to the past and a vision for the future.

Preserving the footprints of the World Trade Center, the memorial visitor descends seventy-five feet below ground along a spiral walkway to then look up through the footprints to the sky. Rather than looking down, the memorial directs visitors to look upward in remembrance. A Sky Memorial atop the first tower will allow visitors to complete the memorial pilgrimage by looking down over the hallowed ground where so many heroes lost their lives.

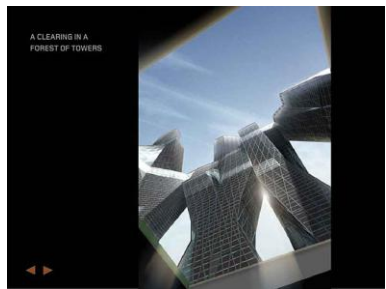
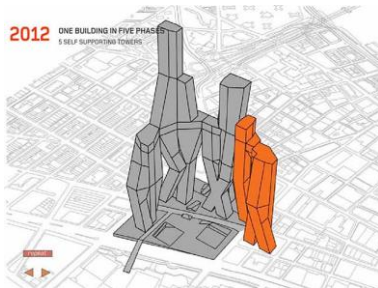
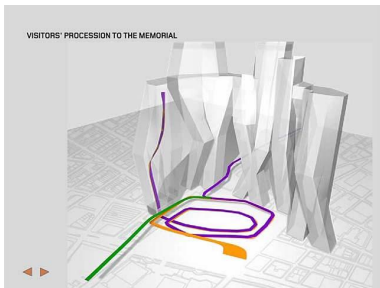
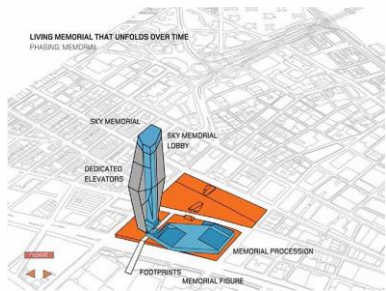
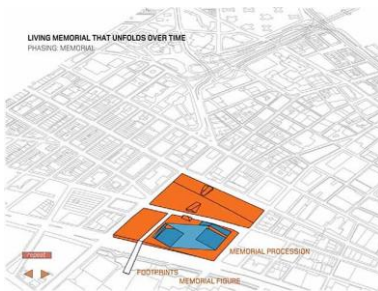
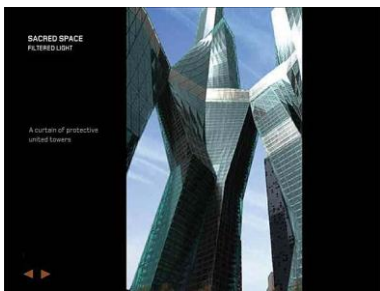
In the sacred space of the memorial, immense arches tower over the plaza and expansive public spaces are laid out to optimize the flow of people and create an inviting sense of openness. This integrated strategy of development serves commuters, nearby residents and tourists alike and reflects the rich urban fabric that has evolved in Lower Manhattan over the past 30 years. United Towers encompasses over 10.5 million square feet in a single contiguous building to be built in phases, the highest tower measuring 1620 feet, approximately 112 floors.

The interconnection of the five towers provides for unique commercial and public space. For example, at 800 feet in the air, approximately the 60th floor, a multi-level "City in the Sky" connects the towers with gardens, educational centers, shopping, cafes, a sports center, a broadcast center and a conference center. The possibility of very large connected floors invites not only new public functions at unprecedented heights but also large contiguous floor plates that can attract businesses back from the suburbs into Lower Manhattan. Throughout the complex, vertical sky gardens are arranged every five floors thereby enhancing the working environment and allowing a maximum amount of sunlight, saving energy and improving the views from within.

This single building built in five phases will not only be the tallest building in the world, it will also be one of the safest. Each of the sloping towers contains multiple independent stairways, connected every 30 floors by areas of refuge. From any point in every building there are many ways for people to exit, having the option of going down, and of moving horizontally into an adjacent building.

The site surface is returned to grade where pedestrians can walk across the site freely in all directions. Greenwich Street connects Tribeca with Lower Manhattan through the site. From Liberty, Cortlandt, Dey and Fulton Streets 60 story archways frame views connecting the city to the river. The proposed underground train station is designed to promote the flow of pedestrians, avoid bottlenecks and provide a wide range of intuitive connections to the streets, the plaza and the memorial. A major five-story civic space dedicated to the multi-modal connections of MTA, PATH and Air trains is located at the same subterranean level as the base of the memorial competition site, allowing a connected experience of monumental public infrastructure and the memorial.

Fonte: http://www.renewnyc.com/plan_des_dev/wtc_site/new_design_plans/firm_f/default.asp



Credits

United Architects

Foreign Office Architects
 Alejandro Zaera-Polo
 Farshid Moussavi
 Nerea Calvillo
 Daniel Lopez-Perez
 Friedrich Ludewig
 Greg Lynn FORM
 Greg Lynn
 Jackilin Hah
 Elena Manfredini
 Patrick McEneaney
 Florencia Pita
 Raphael Cardenas
 Jason de Boer
 Lukas Haller
 Amanda Salud-Gallivan
 Design Advisor:
 Richard Weinstein
 Kevin Kennon Architect
 Kevin Kennon
 Pablo Jendretzki
 Gisela Vidalle
 Veronica Zalcborg
 Kathleen Chia
 Jennifer Cramm
 Adam Augenblick
 Community Development Advisors:
 Robert Putnam
 Lewis Feldstein
 Reiser+Umemoto RUR Architecture PC
 Jesse Reiser
 Nanako Umemoto
 Rhett Russo
 Eva Perez de Vega Steele
 Wolfgang Gollwitzer
 Jason Scroggin
 Stephan Vary
 Josh McKeown
 Akari Takebayashi
 Kenji Nonobe
 Hidekazu Ota
 Akira Nakamura
 UN Studio
 Ben van Berkel
 Caroline Bos
 Tobias Wallisser
 Astrid Piber
 Olaf Gipsier
 Matthew Johnston
 Cynthia Markhoff
 Holger Hoffmann
 Machteld Kors
 Experience Design
 Imaginary Forces
 Mikon van Gastel
 Peter Frankfurt
 Brian Loube

Still Photography

Bryan Whitney - Principal Photography
 Robert Bowen Studio - Image Compositing
 Camilo Jose Vergara
 Richard Berenholtz

Video Production

Bob Girdali - Director
 Patti Greaney - Executive Producer
 Bryan Litman - Producer
 Gralyn Crumpler - Production Supervisor
 Peter Repple - 1st Assistant Director
 David Waterson - Director of Photography
 Jesse Champ - Assistant Camera
 Dan Keck - 2nd Assistant Camera
 Eric O'Conner - Camera Loader
 Bill Moore - Gaffer
 David Araki - Key Grip
 Ken Ishii - Sound
 Sasha Tsyrlin - Location Manager
 James Blom - Asst. Prod. Supervisor

Special Thanks To:

Camera Service Center
 Lentini Communications
 Company 3 - Film-to-Tape Transfer
 Kits & Expendables
 Feature Systems
 Eastman Kodak
 NYC Mayor's Office
 Battery Park City
 Motion Imagery supplied by Image Bank
 Film/Getty Images

Film Processing

Technicolor - www.technicolor.com

Video Post Production

Vito de Sario (Version 2 Editing)
 Frank Devlin (Liquid Light)
 Tim Farrell (Liquid Light)
 Kieran Walsh (Liquid Light)
 Todd Guttridge (Liquid Light)
 Dave Herman (Liquid Light)

Engineering

Thornton Tomasetti Engineers
 Aine M. Brazil, P.E.
 Thomas Z. Scarangelo, P.E.
 Gary Panariello, P.E.
 Richard Tomasetti P.E.
 Daniel Cuoco, P.E.
 Joseph Burns, P.E.
 Leonid Zborovsky, P.E.
 Arup
 Rory McGowan
 Charles Walker
 Hilliary Cobo

Chip Houghton
Eric Maurer
Tali Krakowsky
Raji Krishnaswami
Peter Cho
Kim Lilly

David Johnston
Mahadev Raman
Nigel Nicholls
Lip Chiong
Edwards and Kelsey Engineers Inc.
John Pavlovich
Walker Parking
Steve Cebra

Technology & Administration

Computer Systems Specialist
Tom Hernandez

Printing

National Reprographics, Inc.

Additional Model Building & Fabrication

radiiinc
Oliver Tanner
Computer Graphic Render Farm
E-Powergate, Inc. - www.epgusa.com
Plasma Video Display
B&H Photo - www.bhphotovideo.com
Panasonic - www.panasonic.com
HoloVision Display Technology
Provision Interactive Technologies -
www.provisionentertainment.com

ANEXO 8

Sobre o filme *Sketches of Frank Gehry*

Matheus acabei de assistir o filme de Gehry. Segue alguns comentários:

Fica claro que o desenho não participa do processo de criação de sua obra. Ele desenha, mas pelo que percebi depois que a maquete fica pronta. O processo de “construção é empírico, a forma surge por “acomodação”. Tem um momento no filme que um rapaz diz que o desenho é secundário e poderia ser excluído. Apenas desenhavam porque é necessário por questões documentais. O processo funciona por meio da maquete que é digitalizada e reconstruída no computador e as peças seguem para a fábrica. Gehry não sabe usar o computador e isso ficou claro no filme.

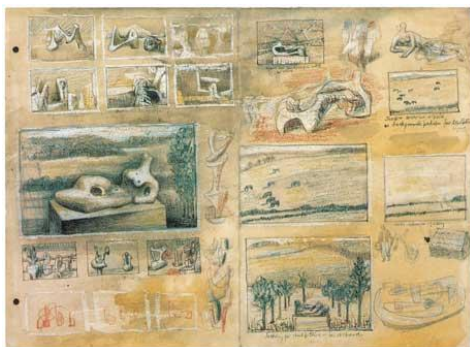
Quando visitei o museu em Bilbao tive impressão que da obra corresponde ao que percebi ao assistir ao filme. Quando percorri o museu tive a sensação de que era uma caixa que fora revestida com aquelas formas curvas e apenas o hall central sugere algo que representa o museu por fora. Entretanto a implantação do museu parece bastante certada às margens do rio. Dependendo do ponto de vista chegamos a ter a sensação de que está assentado sobre ele.

Na verdade suas obras são encaradas como grandes esculturas urbanas. O discurso valoriza essa idéia e tenta justificar a ausência de um *desenho* e o “empirismo” que gera a forma. Se consagra como arquiteto “escultor”.

Na visita a exposição de Henry Moore encontrei a seguinte declaração:

“Meus desenhos servem principalmente para auxiliar o trabalho da escultura – para gerar projetos escultóricos buscando a idéia inicial no interior de mim mesmo, é como uma maneira de organizar os pensamentos e desenvolvê-los. Além disso, em comparação com o desenho, a escultura é um meio expressivo lento, e para mim o desenho é uma fonte utilíssima de idéias que não podem ser manifestadas na forma de escultura por demandarem muito tempo. [...]

Eu também uso o desenho para estudar e observar formas materiais (desenho de modelo vivo, de ossos, conchas etc.) Algumas vezes desenho pelo puro prazer de desenhar. Entretanto aprendi por experiência que não devemos ignorar a diferença que separa o desenho da escultura. Uma idéia de escultura apresentada de forma satisfatória como um desenho sempre terá que ser alterada na sua tradução para a escultura.”^[1]



^[1] Moore Henry, texto retirado da exposição

Para ele o desenho é mediador da imaginação e da escultura. Motiva sua criação e de alguma forma valoriza a autonomia do *desenho* em relação a própria escultura quando reconhece que na “tradução” desenho/escultura há necessariamente a diferença entre as formas de representar.

Os esboços de Gehry não revelam esse “espírito”, desenho não é projeto. A meu ver o título do filme está equivocado, tanto na língua português como inglesa, considerando o que se entende por esboço por aquilo que entendemos na Arquitetura e, também entendido, como: delineação inicial de uma pintura, escultura ou desenho. A não ser que o termo esboço corresponda ao sentido figurado de sinopse ou resumo da obra do arquiteto.

Frederico Zuccari, em princípios do século XVII, definia o desenho como “*forma expressa de todas as formas inteligíveis e sensíveis que dá luz ao intelecto e vida as atividades, ou seja, a chama divina*”, e que a construção do *desenho* se dava em dois momentos distintos “o desenho interno” e o “desenho externo”. O discurso de Gehry revela é que o processo criativo não faz parte da construção do imaginário – no sentido daquilo que é gerado na mente – não identifiquei o desenho interno, no moldes de Zuccari.

Apropria-se do titânio que permite maleabilidade das formas e lança os papeis recortados sobre a maquete e vai “sentindo” o que é melhor, para chegar à forma final. Oscar Niemeyer é mais criativo e brilhante deu leveza ao concreto, material de natureza pesada e bruta.

Desde que o mundo é mundo há arquitetos que se destacam muitos mais por terem coragem de assumir propostas diferentes do que se consagrarem verdadeiros artistas e há, ainda, investidores que assumem esses riscos. A obra de Gehry possui essa característica, um certo “modismo” e que às vezes dá certo. No caso de Bilbao arriscaram nesse caminho e trouxeram mais de 700 mil visitantes no primeiro ano. A cidade toda está sofrendo uma reformulação urbana que teve início com a construção do museu. O Guggenheim de NY se impôs, sob meu ponto de vista, como uma obra que se consagra como obra de artista.

Leia essa carta abaixo:

Carta para Hilla Rebay, Curadora, Guggenheim Collection
Janeiro 20, 1944

Dear Hilla:

A museum should be one extended expansive well proportioned floor space from bottom to top—a wheel chair going around and up and down, through-out. No stops anywhere and such screened divisions of the space gloriously lit within from above as would deal appropriately with every group of paintings or individual paintings as you might want them classified. The atmosphere of the whole should be luminous from bright to dark—anywhere desired: a great calm and breadth pervading the whole place, etc., etc. There should be no “stuffs”— either curtains or carpets. For floors either cork or rubber tiling, etc., etc. Much crystal—much greenery about. No distracting detail anywhere. In short, a creation which does not yet exist.
Frank Lloyd Wright, Architect



Seu discurso demonstra que construiu um *desenho*, um projeto de museu na mente. No filme de Gehry parece que a obra vai surgindo de modo intuitivo.

Quase no final do filme vem uma surpresa: O discurso de Gehry é tão “furado” que diz que quando visita a obra que criou não costuma gostar de pronto e se surpreende em vê-la e não acredita como construíram a obra. Ora, todo artista deve acreditar na sua obra. Se não acredita é por que, talvez não tem convicção de seus próprios ideários. Se não acredita não é projeto e, talvez, não seja arte.

O que me surpreende é que nos deslocamos até lá para conferir. De alguma maneira motiva as pessoas. Será que por mera curiosidade?

Um abraço,

Claudia. Sent: seg 05/05/2008 18:12

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)