

CRIAÇÃO DA FORMA: AMBIGÜIDADE E DIALÉTICA*

ELISABETE RODRIGUES DOS REIS

RESUMO – Este estudo se fixa na fundamentação de que a forma arquitetônica é um tipo de conhecimento onde as idéias científicas e artísticas se conjugam mutuamente. Em qualquer período da História que estudemos, a forma e o espaço arquitetônico irão materializar consciente ou inconscientemente a estrutura mental de um sistema cultural. Perseguindo estas hipóteses a pesquisa se desenvolveu com o objetivo principal de relacionar a dialética entre tradição e inovação no processo de geração das formas arquitetônicas. Através da investigação da arquitetura produzida no Rio de Janeiro no período de 1930 a 1957, a pesquisa demonstrou como a incorporação de imagens e experiências passadas foram transformadas e reformuladas servindo de pontos de apoio à partir dos quais emergiram novas formas arquitetônicas. Apesar da arquitetura moderna estar apoiada teoricamente num discurso anti-tradicionalista e de total ruptura com o passado, observamos que na prática o discurso se materializou de um modo menos idealista e mais ambíguo e dinâmico. Ao reformular valores e restabelecer referências, os arquitetos modernos recriaram formas demonstrando, que tradição e inovação não são conceitualmente opostos, são complementares e fazem parte de um processo contínuo e fluente onde, muito embora nem sempre esteja evidente e claramente explícito: das formas nascem formas.

ABSTRACT – This study works from the basis that architectonic form is a type of knowledge where scientific and artistic ideas conjoin. In any period of history under study, architectural form and space consciously or unconsciously materialise the mental structure of a cultural system. Developing these hypotheses, the research's main objective was to identify the dialectic between tradition and innovation in the process of generating architectural form. Through an investigation of the architecture produced in Rio de Janeiro between 1930 and 1957, the research demonstrated how past images and experiences were incorporated, transformed and reformulated, serving as the underpinning for the emergence of new architectural forms. Although, in theory, modern architecture is supported by an anti-traditionalist discourse which breaks completely with the past, in practice it was observed that discourse took a less idealist and more ambiguous and dynamic form. In reformulating values and re-establishing references, modern architects recreated forms which demonstrate that tradition and innovation are not conceptually opposed but complementary, forming part of a fluid and continuous process where often (though not always) it is evidently and clearly explicit that forms emerge from other forms.

* Este trabalho reproduz parcialmente a comunicação apresentada pela autora no 5º Encontro do Mestrado em História da Arte da Escola de Belas Artes (EBA) da UFRJ, realizado nos dias 3, 4 e 5 de dezembro de 1997 no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. Agradecemos ao Prof. Roberto Cavalcanti por seus comentários, sugestões e informações que nos ajudaram na redação final aqui apresentada.

Este estudo se fixa na fundamentação de que a forma arquitetônica é um tipo de conhecimento onde as idéias científicas e artísticas se conjugam mutuamente. Os modos de ordenar, utilizar e atribuir significado ao espaço são os primeiros traços a caracterizar o tom geral de uma cultura.

A arquitetura está presente no cotidiano da vida humana mais que qualquer outra manifestação artística. Como argumenta Zevi, podemos fazer escolhas quanto ir ou não ao cinema, ao teatro, escolher este ou aquele livro para ler, nos recusarmos ver uma exposição ou ouvir música, mas jamais poderemos fechar os olhos para as formas dos lugares onde habitamos (ZEVI, 1978, p. 9).

Todas as ações humanas precisam encontrar um lugar para que possam ser realizadas. De todas as expressões artísticas, a arquitetura é aquela que, “se não é conscientemente dedicada às grandes massas é, pelo menos, aquela a quem estas têm acesso de modo mais imediato possível” (COELHO NETTO, 1979, p. 14).

Em qualquer período da história que estudemos, desde as suas origens, a forma e o espaço arquitetônico irão materializar consciente ou inconscientemente, aquilo que Norberg-Schulz¹ define como espírito do lugar ou espírito de uma época, e que aqui denominaremos a estrutura mental de um sistema cultural.

Entendemos que o sistema cultural é um processo dinâmico e contínuo, em permanente transformação. Ao longo da história da humanidade, pessoas de diferentes culturas diferem na maneira de ordenar e de agir dentro dos espaços que constroem e habitam. Essas diferenças falam de escolhas, de intenções e de uma determinada maneira de se posicionar e relacionar no mundo.

Acreditamos que todo ato ou manifestação humana seja reflexo de uma determinada ordenação do pensamento, já que é o pensamento ou a inteligência que norteia a execução dessas manifestações. Desse modo, podemos afirmar que não é a forma que cria o pensamento, mas é a estrutura de pensamento que cria a forma.

A forma arquitetônica, sendo a maneira de lançar a matéria no espaço ou desenhar na bidimensão, revela a noção de tempo, do número, da ética, do espaço, a relação homem/universo da cultura que a produz (FRANCASTEL, 1973, p. 123). Assim, podemos definir que “a forma arquitetônica é a própria materialização do sistema cultural” (ALVIM, 1981, p. 341). A forma, ao materializar a estrutura mental de um sistema cultural, corporifica e fixa as imagens que o homem elabora em seu espírito, informando atividades fundamentais do homem.

Considerando os pressupostos acima, extraímos da forma arquitetônica uma compreensão da experiência e dos valores humanos o que a torna num dos modos fundamentais do conhecimento humano. Habitualmente não pensamos na forma arquitetônica como um tipo de conhecimento, por isso vamos nos deter um pouco sobre esta afirmativa.

Cada época exibe e é marcada por um fluxo de idéias dominantes, uma maneira de ver, afirmar e explicar sua coerência no mundo. Essas explicações mudam com o desenrolar dos séculos à medida que o homem amplia e expande a sua compreensão do universo. Já não pensamos na casa como a máquina de morar da mesma maneira que não pensamos que o movimento dos planetas possa ser explicado pelas leis de Newton. Contudo, apesar de tantas transformações e mudanças, há algo que persegue e incita o homem desde os primórdios da sua existência: o desejo de enformar a matéria.

Os registros mais antigos da nossa civilização, demonstraram que os primeiros objetos modelados deliberadamente pelo homem eram quase indistinguíveis dos acidentes da natureza (READ, 1967, p. 71). Explorando o seu meio e buscando atender as suas necessidades mais imediatas de subsistência, o homem pré-histórico iniciou um longo processo de aperfeiçoamento que seguiu desde as suas primeiras manifestações da pedra lascada até os edifícios atuais.

Ao lascar a pedra, o homem retirou dela um desenho que lá não estava, imprimindo-lhe forma. Pesquisas realizadas em vários campos da ciência, como a arqueologia e antropologia, se

¹ A autora refere-se ao título do livro, *Genius loci*. Ver NORBERG-SCHULZ, 1980.

desenvolveram baseadas na argumentação de que o homem se distingue inicialmente das outras espécies animais pela capacidade de produzir artefatos, de criar formas atribuindo-lhe significado e constituindo cultura.

Partindo dessa perspectiva, os estudos desenvolvidos por Read sobre as origens da forma nas artes, demonstraram que há, nos artefatos produzidos pelo homem primitivo, uma seqüência evolutiva que passa necessariamente por três fases (READ, 1967, p. 73), e que podem ser resumidas da seguinte maneira: a primeira fase corresponde à concepção do objeto como ferramenta; a segunda vai da criação do objeto como ferramenta a um ponto de eficiência máxima; e a última fase seria do refinamento da ferramenta do ponto de eficiência máxima e no sentido de uma concepção da forma em si mesma.

Para Read, durante longos períodos de tempo, o motivo orientador desse aperfeiçoamento formal foi a eficiência utilitária; mas sempre em algum ponto do formato utilitário, a utilidade foi superada e a forma foi refinada com o objetivo de atender a uma função que já não era mais utilitária, e sim uma necessidade espiritual do homem.

Na evolução morfológica esboçada por Read, podemos tomar como exemplo o surgimento da machadinha primitiva, instrumento característicos do período Paleolítico (atenção, estamos falando de \cong 555.000 anos passados): do aperfeiçoamento gradativo da técnica de lascagem, depois ao alisamento e polimento por vários métodos de abrasão, surgiu uma forma essencialmente semelhante ao machado do homem civilizado, tal qual a forma que o identificamos hoje.

Após o aperfeiçoamento do desenho da ferramenta, a forma foi estabilizada e começou a fase final e mais significativa da evolução formal; o machado foi divorciado da sua função utilitária e foi aperfeiçoado para servir e ser utilizado como objeto ritual e cerimonial (é interessante ressaltar, que nesse momento, até mesmo o material original, que para a ferramenta prática deveria ser o mais forte possível, foi abandonado e substituído por um material mais raro e precioso como a jadeíta).

Resumindo, a forma, divorciando-se da função utilitária, ganhou liberdade de desenvolver-se segundo novos princípios ou leis, que hoje chamamos de estéticos.

Ainda no exemplo do machado, o que nós podemos observar é que em suas fases de evolução mais refinada, ele acabou por tornar-se uma forma simbólica. Existem machados magníficos que jamais foram usados como ferramentas, mas como símbolos de fertilidade, símbolos de poder e como objetos de culto à autoridade real.

Outro exemplo, bastante interessante é a evolução dos recipientes ocós para os vasilhames, tal qual o identificamos hoje. Os primeiros recipientes, ou vasilhas, eram pedaços de rochas com uma superfície côncava para conter algum líquido. Dos pequenos pedaços de rocha, das cabaças e cascas de coco, das conchas e outros objetos naturais, surgiu o desbastamento da madeira facilitando a modelagem das superfícies côncavas (que em grande parte deve ter sido facilitado também pelo aperfeiçoamento das ferramentas de corte e raspagem).

Posteriormente, com a transição da caça para a agricultura, os nossos ancestrais descobriram as possibilidades de trabalhar com novos materiais como o solo, a argila. Ainda através da agricultura, mais precisamente com as colheitas periódicas, surgiu a necessidade de criar vasilhas impermeáveis à umidade para o armazenamento do trigo e da cevada. Assim, o homem neolítico aprendeu através da experiência, que o terreno onde nascia o grão era maleável e plástico, aprendeu também que o sol secava o solo e inventou a vasilha de barro. Atualmente todos nós conhecemos bem as virtudes plásticas do barro (solo), mas essa descoberta levou milhares de anos para vir à tona.

Os primeiros vasilhames modelados deliberadamente pelo homem eram recipientes côncavos semi-esféricos. As tigelas de paredes baixas eram transformadas em travessas e as tigelas de paredes altas transformaram-se em potes para guardar cereais ou taças. Posteriormente surgiu a necessidade e o desejo de cobrir o recipiente para melhor proteger o que ele continha, e assim foi inventado o que atualmente conhecemos por tampa. Mais adiante surgiu outra necessidade, a de facilitar o ato de

despejar, transportar e suspender o recipiente, foi inventado então, o que conhecemos por alças e asas.

E assim foi, de maneira que para cada uma dessas necessidades houve uma adaptação do protótipo, houve um processo de aperfeiçoamento gradativo da forma utilitária básica. Mas, mais uma vez, sempre em algum ponto da evolução do formato utilitário, a utilidade foi superada e a forma foi refinada como objetivo em si mesma para uma função que já não era rigorosamente utilitária.

Os vasilhames de outrora passaram a ser utilizados para guardar as cinzas dos mortos e passaram a ser modelados para atender a uma necessidade espiritual do homem. Da mesma maneira, o processo de aperfeiçoamento formal dos artefatos produzidos pelo homem, ao longo de sua história, poderia ser exemplificado com a transformação dos assentos das cadeiras e dos sofás; poderia ser exemplificado também através da arquitetura primitiva, passando pelos templos gregos até a arquitetura gótica, chegando às manifestações do movimento moderno e contemporâneo do nosso século.

Contudo, o que é mais importante ressaltar e deixar claro agora, é que a grande conclusão a que chega Read em seus exaustivos estudos aponta para o fato de que do mesmo modo que comer, se abrigar, dormir e se proteger, as motivações espirituais do homem (como a criação artística e o desejo de criar formas), fazem parte de um desenvolvimento global através do qual “o homem alcança um ajustamento mental, isto é, espiritual, ao mistério de sua situação existencial” (READ, 1967, pp. 82-83).

Como reconheceu o filósofo Heidegger “a forma pertence à essência mesma do ser” (Heidegger, *apud* READ, 1967, p. 83). O cientista, matemático e artista Bronowsky, de maneira bastante sensível, também oferece contribuições valiosas a esse respeito (BRONOWSKI, 1983, p. 81). Através de investigações sobre a história da mente humana e sobre o ato de criação artística, chega a afirmar que, há na escalada evolutiva do homem um traço característico de todas as culturas humanas que é justamente o poder de produzir artefatos e criar formas, e através da imaginação, transformá-los. Num contexto diferente, mas convergindo para o mesmo ponto, Francastel afirma que “a capacidade criadora é inerente à condição humana porque ela mostra que o homem é o único ser vivo a simbolizar”.

Conrad Fiedler, considerado o fundador da ciência artística (que se diferencia da estética da arte) chegava a afirmar que a arte podia se reduzir ao conhecimento da forma. Para o autor, a história da arte é a história do conhecimento do real capitado pela atividade artística, ou seja, da forma materializada. Em seus postulados acerca da teoria da visibilidade pura, Fiedler afirma, em 1876, que “o conteúdo da obra de arte não é mais que o próprio processo de formalização” (Fiedler, *apud* ARGAN, 1992, p. xvii).

A esse respeito, também podemos fazer referência a Focillon, que ao investigar e analisar a vida das formas diz que “tomar consciência é tomar forma” e que “a forma é sempre, não o desejo de ação, mas a própria ação” (FOCILLON, 1971, p. 73). O autor afirma ainda que, para se estudar qualquer coisa, a primeira abordagem tem que ser feita através da forma (FOCILLON, 1971, p. 13).

Estabelecidas as nossas insistências e argumentações quanto à forma ser um tipo de conhecimento, queremos passar para um segundo ponto que é a relação dialética entre tradição e inovação no processo de geração das formas arquitetônicas.

Na arquitetura, o conceito de tradição costuma estar associado à noção de velho, de antigo, de precedentes já consagradas no passado. Ao contrário, o conceito de inovação está vinculado à vanguarda, ao futuro, a uma suposta e verdadeira criatividade de algo que nunca existiu antes.

Nós sabemos que a necessidade de criar parâmetros, dicotomias, mensurar e precisar conceitos finitos é presente no cotidiano humano. Como observou Roberto da Matta nós vivemos em meio a uma continuidade alarmante, posto que infinita (que começou sem nós e terminará sem a nossa presença), daí a nossa necessidade de inventar finitudes e ordenar situações: “Inventar uma ordem é

fundamentalmente criar o finito no infinito de significados”².

Hoje, e aqui mais precisamente, pode parecer absurda e ultrapassada insistir na afirmativa de que nunca se é completamente alguma coisa e de que nada poderá ser essencialmente de uma forma ou de outra. Entretanto, ainda há uma tendência bastante comum em dividir as atividades humanas em origens e essências guiadas por princípios racionais ou emocionais.

Diversos historiadores e teóricos da arquitetura, e das artes em geral, procuram abordar, compreender e explicar o fenômeno arquitetônico através de oposições e estruturas binárias, enfatizando dicotomias que apesar de receberem nomenclaturas diferentes, quase sempre convergem para o mesmo ponto. Na literatura especializada, encontramos termos como: Apolíneo/Dionisiaco, Clássico/Romântico, Racional/Empírico, Pictórico/Linear, Naturalista/Idealista³, etc. Todos esses termos são utilizados para explicar o caráter diferencial das manifestações artísticas e estão calcados numa visão corrente que costuma dividir as atividades humanas em racionais e emocionais, criando um conjunto de identidades fixas e na maioria das vezes redutoras.

Geralmente costumamos associar as atividades mentais com as ciências considerando-as dependentes da razão, enquanto consideramos as atividades artísticas em dependentes da emoção e sentimento. Embora tais associações sejam providas de verdade, elas são falhas por não levarem em conta tanto o papel que a intuição exerce sobre a atividade científica, quanto o papel que a razão exerce na atividade artística.

Da mesma maneira, também há uma tendência em polarizar e procurar definir uma essência e origem tradicionalista ou inovadora nas manifestações arquitetônicas, como se houvesse a possibilidade de ser essencialmente de uma forma ou de outra.

Na história da arquitetura brasileira, nós podemos demonstrar através das manifestações do Movimento Moderno do nosso século, como a combinação de experiências passadas se incorporaram de maneira inconsciente nas gerações futuras. Sem nos determos, nos antecedentes que contribuíram para o surgimento da Arquitetura Moderna no Brasil, podemos afirmar sem medo, que as manifestações do Movimento Moderno surgiram sob a égide da ruptura com o passado e o surgimento do novo.

Nos escritos e discursos deixados pelos arquitetos mais influentes e representativos desse Movimento, e que influenciaram mais diretamente a formação dos arquitetos brasileiros das décadas de 20 e 30, como Le Corbusier, Gropius e Mies, é comum encontrarmos afirmativas explícitas sobre o desejo de viver o seu tempo e romper com o passado.

² A autora refere-se a uma conversa informal realizada com Da Matta nos jardins do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em dezembro de 1983.

³ A esse respeito, podemos citar Worringer, que propôs o entendimento da arte através de distinções por áreas geográficas; denominou de clássica a arte ligada ao mundo mediterrâneo, onde a relação do homem com a natureza é mais clara e positiva; romântica seria a arte ligada ao mundo nórdico, onde a natureza é uma força misteriosa e freqüentemente hostil. Para o autor essas duas concepções diferentes de mundo e de vida, estão associadas a duas mitologias diferentes que tendem a se opor. Wölfflin, mantendo a estrutura binária, em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, definiu o seu método de conhecimento da história da arte, propondo que as formas artísticas devem ser analisadas a partir de si mesmas e afirmando que elas garantem uma evolução que ocorrerá, inevitavelmente, obedecendo a uma lógica e coerência internas, independente dos fatores ambientais, religiosos, culturais, políticos ou tecnológicos. O autor estabelece dois pólos, o clássico e o barroco, usando os termos pictórico e linear para analisar esses pólos que, segundo ele, sempre se sucedem e reaparecem ciclicamente ao longo da história. Argan em *Arte Moderna*, defende que a arte mostra-se de fato, centrada na relação dialética, quando não de antítese entre esses dois conceitos (romântico e clássico). Para ele, existem duas grandes fases da história da arte; denominou de clássica a fase ligada à arte do mundo antigo, greco-romano e àquela fase que foi tida como o seu renascimento na cultura humanística XV e XVI; romântico seria a fase ligada a arte greco-cristã da Idade Média e mais precisamente ao Românico e ao Gótico. Lúcio Costa para falar dessa periodicidade, parafraseou o famoso teórico Eugenio D’Ors utilizando os termos apolíneo/dionisiaco e misticismo/racionalismo. Ver WORRINGER, 1966; ARGAN, 1992; WÖLFFLIN, 1996; e ainda WÖLFFLIN, 1989; DÓRS, 1966.

Os Movimentos de Vanguarda entre os anos de 1890 e 1914 e as pesquisas modernas realizadas nos anos 20, propuseram a eliminação das referências históricas e interromperam o tradicional vínculo entre a história e o projeto arquitetônico, reivindicando a plena originalidade das suas experiências. Gropius, na Bauhaus, entre 1919/28, eliminou o ensino da história da arquitetura tentando construir um novo processo metodológico de projeto.

Também podemos fazer referência ao pensamento Corbusiano, matriz do corpo doutrinário do Movimento Moderno da Arquitetura no Brasil, através de suas próprias palavras, quando nos escreve sobre o começo de uma “grande época, animada de espírito novo” e sobre um “ritmo novo, destruidor de hábitos seculares e criador de novas atitudes” (CORBUSIER, 1984, p. 26). Em seus textos e livros⁴, carregados de teorias e postulados acerca do que ele mesmo denominou de *l'esprit nouveau*, são constantes as referências ao novo, a ruptura com o passado e a necessidade de inovação. A alusão às invenções tecnológicas e a era das máquinas como impulsionadora e determinante de uma “virada de página inesperada da história da humanidade”, é repetida reiteradamente através de expressões como: “nova civilização da máquina”, “revolução arquitetônica”, “ruptura com costumes”, “hábitos visuais renovados”, “rompimento da linha evolutiva”, “renascença arquitetônica”, “renovação e nova consciência”, etc. (CORBUSIER, 1984).

Na busca de princípios ordenadores e soluções arquitetônicas de validade universais, Le Corbusier postulou regras e justificou as razões de uma nova arquitetura, afirmando que “a máquina, fenômeno moderno” operava naquele momento, em todo o mundo uma “reformulação do espírito” e que “um desejo novo, uma nova estética de pureza, de exatidão, de relações comoventes”, iria por em funcionamento as engrenagens matemáticas de nossas mentes.

A crença numa nova era também foi ratificada no Manifesto da Bauhaus, em 1919, onde Gropius estabeleceu o programa e os objetivos da nova escola, escrevendo: “Vamos criar juntos a nova estrutura do futuro”. Em uma das declarações mais veementes, que repercutiu nas gerações de arquitetos modernos do nosso século, Mies Van der Rohe afirma, em 1923: “A forma não é objeto de nosso trabalho, mas apenas resultado. A forma, em si, não existe. A forma como objetivo é formalismo e isso nós a rejeitamos” (JOHNSON, 1953, p. 189).

Outra grande crença dos arquitetos modernistas nos idos de 1890 era a de que o ornamento e a decoração eram degradantes e que a arquitetura de um novo tempo deveria bani-la. Essa crença foi ratificada em diversos momentos por vários arquitetos no nosso século. Le Corbusier também dedicou-se a essa temática, afirmando “Tanto como não pode haver arte decorativa, não pode subsistir estilos... a arte decorativa já não pode ser considerada senão um fator inconciliável com o espírito contemporâneo” (CORBUSIER, 1996, p. 117).

Contudo, entre o discurso (o desejo ideal) e a materialidade (o fato) há uma longa diferença. Essa diferença é a evidente ambigüidade e dialética existente não só na arquitetura mas em todo o processo criativo ao longo da história da humanidade.

Os arquitetos modernos tentaram fazer desaparecer a referência aos estilos históricos, contudo, não obstante as declarações teóricas, o novo repertório formal foi apresentado como um estilo original, o *Modern Style*, que se queria contrapor aos estilos de imitação.

A catedral gótica, escolhida para ilustrar a capa do Manifesto da Bauhaus de 1919, simbolizou a nova filosofia da estrutura de ensino apregoada por Gropius e também foi valorizada por Le Corbusier que ao se referir à arquitetura da Notre-Dame de Paris nos fala de uma extraordinária conquista de pureza, fruto de um sistema construtivo perfeito e de “um instrumento de grandeza e esplendor, signo de um estado de espírito que soube, um dia brilhar” (CORBUSIER, 1984, p. 61). Tal fato é, no

⁴ Le Corbusier foi, dentre todos os arquitetos modernistas do nosso século, aquele que mais escreveu; dentre os livros a que nos referimos, destacamos para a compreensão do tema em referência os seguintes títulos: CORBUSIER, 1977; CORBUSIER, 1996.

mínimo, instigante e não nos parece que tal escolha e referência tenha acontecido por acaso.

Os arquitetos modernos buscaram romper com o passado, mas a arquitetura materializada possui relações de ritmo, escala e proporções referenciados na arquitetura clássica⁵; e nós perguntamos: acaso ou coincidência?

Os arquitetos modernos buscaram a composição inspirada nos valores funcionais⁶ e declaradamente abominaram os formalismos, e o que observamos na realidade é o fato de existir sempre uma forte inclinação para a obtenção final de uma forma plástica que encante pela beleza e clareza.

As relações de simetria, hierarquia, e a composição baseada nos traçados reguladores⁷ (conhecidos desde a Antigüidade) revelam um sistema de valores estabelecidos, uma organização subjacente e pontos de referência comuns entre as edificações produzidas naquele período.

Os arquitetos pioneiros do Movimento Moderno abdicaram da decoração e legaram aos arquitetos das gerações seguintes a idéia de que o ornamento era degradante e considerado coisa do passado, de um passado que se queria esquecido. Contudo, não podemos afirmar que a arquitetura produzida naquele período estava totalmente isenta de qualquer ornamento.

Os painéis em azulejos pintados por Candido Portinari, Burle Marx e Anísio Medeiros presentes no Conjunto Habitacional Pedregulho, no Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde, no Instituto de Resseguros do Brasil, no Banco Boavista e no Instituto de Puericultura, não são estruturais. Também não são totalmente estruturais as colunas localizadas na fachada do Palácio da

⁵ Não obstante as declarações e alegações contrárias, há na arquitetura moderna do século XX diversas práticas e preceitos que remontam à arquitetura Clássica e Renascentista. Um exemplo bastante conhecido é a identidade demonstrada nos esquemas compositivos entre a Villa Foscari de Palladio (século XVI-Malcontenta) e a Ville Stein (século XX-Garches). O estudo dessas duas obras revela princípios de simetria, centralidade, hierarquia, número e proporção, presentes na arquitetura Renascentista. Colin Rowe, em 1947, demonstrou que a grelha empregada por Palladio em 1560, é a mesma que Le Corbusier adotou em 1927. A grelha empregada por Palladio é constituída por um retângulo derivado das relações proporcionadas pelas razões numéricas obtidas a partir da chamada divina proporção ou número de ouro. Há ainda outros pontos de identidade entre as obras, como os referentes a tipologia. Não nos parece que a utilização de um modelo formalístico da arquitetura do século XVI tenha sido utilizado por acaso em uma das obras mais emblemáticas da arquitetura vanguardista do século XX.

⁶ Existem certos princípios arquitetônicos que têm origem imemorial. Alguns aspectos não foram alterados ao longo do processo de transformações históricas. Conceitos como o da racionalidade arquitetônica e funcionalidade podem ser identificados em exemplos das arquiteturas de todas as épocas e diferentes geografias, sendo ingênuo supor que tais categorias teriam sido inventadas pelos vanguardistas do início do século XX. A leitura da obra de Vitruvius (século I a.C) demonstra que é possível traçar diversos pontos vinculando o discurso doutrinário da arquitetura da Antigüidade até o Modernismo ortodoxo do século XX. Ver BLÁQUEZ, Augustín. *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Iberia, 1955 e ALBERTI, Leone Battista. *On the art of building, in ten books*. Cambridge: The MIT Press, 1989.

⁷ A tendência para a procura de leis formais para a obtenção das virtudes arquitetônicas é ancorada na valorização do traçado regulador, que nada mais é do que uma base geométrica para a composição da forma, empregada para determinar proporções e ordenamento plástico dos elementos arquitetônicos. Tal tendência, gozou de popularidade em diversos momentos da história da arquitetura. Já no século I a.C, o texto de Vitruvius indica a preocupação dos arquitetos da sua época com estabelecimento de relações precisas nas ordenações da forma arquitetônica, tendo em vista a relação das partes com o todo. Posteriormente, a idéia do traçado regulador foi incorporada no Renascimento. No início do século XX, vários arquitetos filiados à corrente nacionalista passam a se identificar com o traçado regulador. Acreditamos que tal identificação tenha se dado principalmente porque o traçado regulador, ao criar uma base geométrica para a composição da forma, sugere um critério objetivo e supostamente racional. Além disso, os elementos formais da Arquitetura Moderna, que em muitos casos se reduzem as linhas despojadas da estrutura e vedações, enfatizam e ajudam na valorização dos traçados. Concordamos com Enrico Tedeschi quando escreve: "Nos nossos dias os traçados reguladores têm sido utilizados especialmente por alguns arquitetos das correntes racionalistas. Isto resulta lógico por várias razões: por uma parte, a esperança ingênuo de que estas fórmulas pudessem realmente gerar uma beleza abstrata e geométrica acorde com espírito desta arquitetura; por outro parte o desejo de encontrar justificações racionais para as preferências artísticas, justificações que deviam gozar de maior prestígio por referirem-se a antigas receitas respaldadas pela autoridade dos clássicos..." (TEDESCHI, 1969, p. 221).

Alvorada em Brasília.

Os arquitetos modernos abominaram os ornamentos, mas o próprio Niemeyer não vacila em utilizar estátuas barrocas e objetos antigos na decoração dos interiores modernos por ele projetados.

Reidy, no Museu de Arte Moderna, reveste os pilares com pastilhas ao invés de deixá-los desnudos, o que seria aparentemente mais coerente segundo o discurso e memorial do seu projeto.

Lúcio Costa utiliza constantemente elementos vazados de cerâmica para cobrir suas fachadas, formando um rendilhado que “remete à arquitetura árabe cuja a influência foi significativa em Portugal e conseqüentemente, no Brasil da época colonial” (BRUAND, 1991, p. 136). Também é comum nas casas e mansões por ele projetadas, a criação de varandas contíguas aos dormitórios, solução essa que pode ser considerada um vestígio das grandes e belas varandas que circundavam as residências dos plantadores de café do século XIX (BRUAND, 1991, p. 126).

E agora nós perguntamos: Mesmo não tendo como objetivo último a forma, qual de nós ao ouvirmos falar em Arquitetura Moderna deixamos de nos lembrar de suas formas?

A própria arte, como defende Read, é uma vontade de forma⁸: “O espírito reivindica, reiteradamente, a enformação da matéria, e arte deixe de existir quando essa reivindicação é negada” (READ, 1967, p. 105).

O que fica, o que experienciamos e memorizamos não é discurso ou a intenção, mas a forma. É o desejo de forma que incita e persegue o homem desde os primórdios de sua existência. E é a necessidade, e é também esse desejo fluente e contínuo existente no homem, que impede que essas formas se tornem estáticas.

Como afirma o arquiteto Kenzo Tange em *Tradition and Creation in Japanese architecture*, “a síntese dialética de tradição e antitradução é a estrutura da verdadeira criatividade” (TANGE, 1960, p. 227). Nós dizemos que nada é tão puramente e espontaneamente novo a ponto de surgir ou ser gerado do nada, e queremos ressaltar que reformular valores não significa copiar, mas antes de tudo redescobrir, ou ainda, recriar com outro olhar, uma nova ótica e percepção. A tradição faz-se diariamente, ainda que inconscientemente. A memória pode registrar muito mais do que nos damos conta.

Como escreveu Stroeter, há no nosso dia a dia uma espécie de sedimento de imagens familiares, que vão sendo absorvidas e reformuladas, e “é o novo que, mais tarde, vai ser incorporado a tradição” (STROETER, 1986, pp. 111-112). E apesar da nossa necessidade de criar ordenações e finitudes, de estabelecer categorias e dizer “ou é uma coisa ou outra” definindo parâmetros rígidos e claros, nós queremos deixar a seguinte indagação: É possível a existência da inovação sem a tradição? O mais novo faz do mais antigo menos belo e desprovido de valor?

Como qualquer indagação está apoiada em algumas questões/afirmações, nós as queremos colocar da seguinte maneira, como nas *Paixões e questões de um terapeuta* (NAFFAH NETO, 1989, pp. 42-43):

1ª Questão/Afirmação: Nunca se é completamente alguma coisa, se é ora uma coisa, ora outra, dependendo dos fluxos que emergem do nosso corpo. Assim, nós seremos sempre uma multiplicidade representada por uma unidade. Nada poderá ser essencialmente de uma forma ou de outra, cada coisa (e a arquitetura não escapa a isto) define-se pelos fluxos emergentes que a constitui e pelo jogo de fluxos que a transforma.

2ª Questão/Afirmação: Esses fluxos emergentes (que alguns chamam de campos de força) compreendem objetos, implicam interpretações de mundo e vinculam valores.

Quando um fluxo tende a dominar os outros, tende a impor sua interpretação particular de mundo,

⁸ Essa teoria básica foi repetida com ênfases diversas, mas com concordância essencial pela maioria dos filósofos e teóricos da arte e da arquitetura. Foi exposta por Vitruvius (século I a.C), Winckelmann (1717-1768), Meng (1728-1779), Semper (1803-1879), Ruskin (1819-1900), Fiedler (1841-1895), Wölfflin (1864-1945), Croce (1866-1952), Le Corbusier (1887-1965), Panofsky (1892-1868), etc.

universalizando normas, regras, códigos e modelos. Universalizando e legitimando convenções... mas a arquitetura não é um conjunto de identidades fixas, é bom lembrar. Nenhuma interpretação é mais verdadeira que a outra, a verdade representa sempre uma convenção instituída pelas idéias e fluxos dominantes.

Um lembrete/armadilha: os perigos de se tomar a arquitetura como um conjunto de identidades e categorias fixas, são também os perigos que residem nas tentativas de disciplinar os fluxos nômades do devir, fazendo-os entrar nas formas redutoras de uma exarcebada modelagem e ajustamento das sociedades.

Terminando, deixamos através de Guimarães Rosa grande parte daquilo que pensamos: "... o mais bonito da vida é exatamente isso, é que as pessoas estão sempre inacabadas, nunca estão terminadas, estão sempre mudando..." e Paulinho da Viola (em parceria com Herminio Belo de Carvalho), de maneira elegante e precisa, resume: "... pra se entender, tem que se achar, que a vida não é só isso que se vê, é um pouco mais que os olhos não conseguem perceber e as mãos não ousam tocar ...".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVIM, Sandra P. de Faria. *O estudo da forma: o caso barroco*. Rio de Janeiro: UFRJ/Escola de Comunicação, 1981 (Dissertação de Mestrado).
- ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRONOWSKY, Jacob. *Arte e conhecimento: ver, criar e imaginar*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COELHO NETTO, J. Teixeira. *A construção do sentido na arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CORBUSIER, Le. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- . *Planejamento urbano*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- . *A arte decorativa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- D'ORS, Eugenio. *Las ideas y las formas*. Madrid: Aguilar, 1966.
- FOCILLON, Henre. *Vida das formas*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1971.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- JOHNSON, Philip C. *Mies Van der Rohe, 1923*. Nova York: Museum of Modern Art, 1953.
- NAFFAH NETO, Alfredo. *Paixões e questões de um terapeuta*. São Paulo: Ágora, 1989.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existência, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975.
- . *Genius loci. Towards phenomenology of architecture*. Great Britain: Academy, 1980.
- READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- STROETER, João Rodolfo. *Arquitetura e teorias*. São Paulo: Nobel, 1986.
- TANGE, Kenzo. *Tradition and creation in Japanese architecture*. Tóquio: Zokeisha, 1960.
- TEDESCHI, Enrico. *Teoría de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1969.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- . *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- WORRINGER, W. *Abstración y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

Trabalho recebido em 5 de março de 1999.

Elisabete Rodrigues dos Reis é Mestre em Teoria e História da Arquitetura pelo Programa de Mestrado em Arquitetura (PROARQ) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); a arquiteta é professora responsável pela disciplina Criação da Forma na Universidade Estácio de Sá. Endereço: Estrada da Barra de Guaratiba, nº 9140, CEP 23020-240 – Barra de Guaratiba – Rio de Janeiro, RJ – Brasil. E-mail: reisebete@zipmail.com.br

Revista da SBHC, n. 19, pp. 77-85, 1998