

IV enanparq

Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo
Porto Alegre, 25 a 29 de Julho de 2016

PROJETO COMO EXPRESSÃO CULTURAL E IMAGINÁRIA

SESSÃO TEMÁTICA: COMPOSIÇÃO ARQUITETÔNICA: MUTAÇÕES,
CONFLUÊNCIAS, LIMITES.

Gilberto Flores Cabral

**Departamento de Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul**

cabweb@terra.com.br

PROJETO COMO EXPRESSÃO CULTURAL E IMAGINÁRIA

RESUMO

O projeto em suas diversas acepções é hoje universalmente considerado como método essencial da prática, teoria e portanto, do ensino da arquitetura, a ponto de constituir-se, em elemento central de sua própria definição. Observa-se entretanto que o pensamento teórico crítico da arquitetura não aborda com a frequência e profundidade necessárias o próprio projeto enquanto modalidade epistêmica e como processo da geração da proposição arquitetônica. De modo geral a teoria da arquitetura é entendida como uma série de conhecimentos paralelos e correlacionados à obra arquitetônica, o que é essencial para seu desenvolvimento. Entretanto pouco se reflete sobre o projeto enquanto ato essencial da concepção arquitetural e como instrumento, processo ou veículo intelectual privilegiado do campo arquitetural. Neste trabalho propomos contribuir para a tematização do projeto através de algumas reflexões preliminares, abordando-o como modalidade de manifestação cultural e enfocando-o a partir de conceitos e abordagens da história cultural e do imaginário.

O trabalho abordará :

A gênese histórica do projeto como hoje o definimos, a partir de sua instauração no Renascimento, suas conexões com outras modalidades e gêneros da produção cultural e imaginária renascentes como perspectiva e utopia, correlacionando-os.

A discussão sobre o projeto enquanto antevisão estruturada de um futuro material desejado ou previsto, refletindo sua natureza epistêmica e sua fórmula paradoxal de articulação, de um lado uma materialidade e racionalidade dadas no espaço concreto e em sua representação vista como precisa, e de outro uma forte carga simbólica assente sobre estas visões de um devir.

A abordagem do projetar como separação entre os tempos do pensar e do fazer, rompendo a unicidade temporal do ato humano espontâneo, ensejando a experimentação e a inovação.

A reflexão sobre o projetar como ato essencialmente imaginário, exercício da imaginação ativa, representando um espaço que se projeta no futuro através de imagens e discursos articulados.

Palavras-chave: Projeto . Utopia . História Cultural .

DESIGN AS A CULTURAL AND IMAGINARY EXPRESSION

ABSTRACT

Designing today is universally recognized as an essential method and procedure of Architecture and Urban Design practice, and consequently of its teaching, and is widely considered as a central element in any definition of the field. It can be noticed, however, that the theory and critical thought pertaining the architectural theory and practice, by and large, doesn't approach the subject systematically or consistently as its relevance would require. Considering that designing is a fundamental process and the design itself is an important medium of the architectural production, we propose in this work to discuss preliminarily the design and design process itself as a cultural product and activity, aiming at contributing to a wider discussion on the theme. In this text we will approach designing and design within the conceptual framework of Cultural History, considering the categories such as "imaginary" and "symbolic".

The text will specifically approach the historical genesis of project and design since renaissance and its development through modern times, establishing correlations between the project as a method, and as product with other genres of imaginary intellectual products of the period, including "perspective" and "utopia". We will discuss the projecting act as a radical separation of the conception and construction processes and its many consequences in terms of creativity and control in shaping the human environment and its representations. We will also appraise the radical intellectual, imaginary and

epistemological consequences of the inception of the design process in the architectural field and in other areas of thought and culture.

Keywords: Design. Utopia. Cultural History.

O projeto em suas diversas acepções é hoje universalmente considerado como método essencial da práxis, teoria e, portanto, do ensino da arquitetura, a ponto de constituir-se em elemento central de sua própria definição. Observa-se entretanto, que o pensamento teórico crítico da arquitetura não aborda com a frequência e profundidade necessárias o próprio projeto enquanto modalidade epistêmica e como processo da geração da proposição arquitetônica. De modo geral, a teoria da arquitetura é entendida como uma série de conhecimentos científicos, tecnológicos, filosóficos, culturais, artísticos, psicológicos, sociais e econômicos e históricos, correlacionados à obra arquitetônica, às suas múltiplas interfaces e ao seu contexto, o que é essencial para sua compreensão e desenvolvimento. Entretanto, relativamente pouco se reflete sobre o projeto enquanto ato essencial da concepção arquitetural e como instrumento, processo ou veículo intelectual privilegiado do campo arquitetural. Quando o projeto é abordado especificamente, trata-se via de regra de “metodologias” específicas de desenvolvimento e ordenação do trabalho, que pouco abordam a natureza complexa e profunda de uma epistemologia sugerida no projetar. Como coloca Lynch, tais “métodos” frequentemente esquecem o componente intuitivo da elaboração da síntese projetual, que permanece parcialmente ignorada.¹

Do mesmo modo, parte importante da produção historiográfica da arquitetura se baseia na análise de “projetos” específicos e do contexto de sua produção, mas não na própria história do projeto enquanto processo, representação e manifestação cultural e imaginária. Neste trabalho, propomos contribuir para a tematização do projeto através de algumas reflexões preliminares, abordando-o como modalidade de manifestação cultural e enfocando-o a partir de conceitos e abordagens da história cultural e do imaginário, entendidos como potenciais caminhos de elucidação da natureza da operação projetual e de sua significação histórica.

Aqui realizaremos uma reflexão preliminar sobre uma entre tantas abordagens que guardam potencial de contribuir para a construção de um conhecimento específico sobre o projeto. Trata-se de uma abordagem própria da história cultural, que inclui o conceito de imaginário e busca entender o projeto como gênero de manifestação cultural. Neste quadro buscamos na própria origem histórica do projeto e de outros seus congêneres como a utopia, chaves para aprofundar a compreensão sobre o projetar e suas bases epistemológicas, racionais e artísticas em sua característica peculiar de instrumento de síntese e operador da invenção criativa.

¹Lynch, Kevin. *Site Planning*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T Press, 1977 p.270-271; p.279

Consideramos aqui, especificamente, a contribuição da história cultural na compreensão do projeto, especialmente incorporando conceitos, categorias e procedimentos desenvolvidos neste campo nas últimas décadas. Este enfoque, especialmente o imaginário, ao abordar como gêneros uma vasta gama de manifestações, envolvendo a arte, a literatura, ciência e as práticas, abordando imagens e textos escritos, têm potencial de esclarecimento do projeto em suas bases e, por extensão, do fenômeno arquitetônico e de sua prática.²

Preliminarmente, pode-se ensaiar uma delimitação do conceito de imaginário social, como um sistema complexo de significações que caracteriza uma sociedade ou um determinado grupo social em um determinado tempo, envolvendo conceitos, imagens, ideias, condutas, sentimentos, dentre outros componentes, muitos dos quais não assumidos ou conscientizados socialmente, mas que emprestam coesão a uma sociedade determinada. Também se constitui em um reduto produtivo de significações sociais, “lócus” da criatividade e da produção de novos conceitos, fonte primária de toda a significação e, portanto, de toda produção cultural.³

Neste quadro, a produção cultural e imaginária se ordena, em parte em modalidades ou gêneros com larga aceitação e grande durabilidade em diversos campos diferenciados tão diferentes como obras de arte, peças teatrais, teorias, obras literárias, que apresentam determinados parâmetros, regras e uma formalização específica. Podem se desdobrar em sub gêneros como romances, pinturas de salão, utopias, dentre tantos outros. O projeto certamente constitui-se gênero importante a ser considerado, particularmente por ser operador de uma área de conhecimento que ainda preserva uma articulação de arte e técnica em face de um processo generalizado de especialização o que eleva sua importância enquanto documentação privilegiada que expressa uma formação cultural e seu contexto.⁴

A prática milenar da arquitetura teria sido impossível sem algum tipo de exercício de prefiguração prévio à obra. Pirâmides, zigurats, templos, catedrais e cidades inteiras com traçados geometricamente definidos implicavam alguma forma de planejamento e previsão precisa antecipatória, destacada do ato construtivo. Em um período de florescimento exemplar da arquitetura, na Grécia clássica de Fídias, considera-se que provavelmente alguma forma

² Cabral, Gilberto Flores. *Paradoxos de uma modernidade longínqua: Le Corbusier e o imaginário urbano corbusiano- uma análise de suas interações com o Brasil*. Tese de doutorado. PPG-História/UFRGS, 2002, p.34-63.

³ Castoriadis, Cornelius. *A instituição imaginária na sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

⁴ Durand, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.

precisa de representações parciais ou esquemáticas prévias à obra teriam existido, possibilitando a arquitetura rigorosa e modular do período. A própria noção de módulo, aliada aos conhecimentos de geometria helênicos sugere o uso da escala, em representações orientadoras detalhadas da construção.

É, entretanto, no Renascimento que se consolida e sistematiza o projeto como atividade precursora essencial da práxis arquitetural, constituindo-se em um sistema de representações completo, uma obra precursora da própria obra material, simulação mais precisa e completa possível do objeto projetado, inaugurando uma forma de atuação que caracteriza essencialmente a arquitetura e o urbanismo até a atualidade.

A instauração do projeto se deve em parte a Filippo Brunelleschi, especialmente na construção da cúpula de Santa Maria dei Fiore, quando o mestre italiano, buscando um resultado preciso e destacado das práticas então convencionais de construção, desenvolveu uma série de atividades preditivas e antecipatórias à obra, impondo-se sobre o canteiro. Leon Battista Alberti, amigo e admirador de Filippo sistematizou em seu famoso tratado “De Re aedificatoria”, de (1420-1472)⁵, uma série de conceitos e princípios que podem ser considerados como instituidores do projeto, incorporando uma série de *démarches* prévias ao construir e estabelecendo a escala precisa e a perspectiva na prática arquitetônica. Do mesmo modo, no seu texto “*de Pittura*” Alberti já estabelecia regras definidas para uma representação perspectiva, uma “*apperta finestra*” que representaria rigorosamente o mundo “real” mas também o transformava no sentido da ordenação geométrica.

A cúpula constituía-se, simultaneamente em representação do infinito e de uma nova era de inovação. Argan a conceitua como um objeto que representa o movimento de ascensão: “*A cúpula elevada e cheia, que parece querer levantar vôo no céu como uma enorme bola*”⁶. Símbolo construído das grandes inovações intelectuais renascentistas da perspectiva e do projeto então emergentes, esta obra exemplar demonstra a força dessas ferramentas representativas e intelectuais em movimento metalinguístico, aparição de uma nova espacialidade, sistemática e estruturada.⁷

Argan vê nela, além de seu caráter construtivo, um experimento de espacialidade perspectiva, considerando suas nervuras curvas como linhas de fuga verticais convergindo no ápice, representando, simbolicamente e intelectualmente o espaço e o infinito, conforme entendidos no pensar renascentista. Argan interpreta o significado da lanterna superior para

⁵ Choay, Françoise. *A regra e o modelo sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, p.3; Argan, Giulio Carlo.(1999) *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985 p.97, p.48..

⁶ Argan, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.p.100.

⁷ Choay, Françoise. *A regra e o modelo sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.3;

a qual convergem as linhas estruturantes da cúpula: “Estamos, em suma no ponto terminal para onde convergem e de onde se irradiam todas as linhas de força que formam o espaço que não é mais extensão infinita, mas estrutura articulada... Argan deduz: Esse ponto é representativo do infinito, de modo que a estrutura arquitetônica é a própria estrutura do espaço...”⁸ O autor a define como “Aquela grande forma representativa, (e não puramente simbólica) do espaço universal, que surgiu quase por milagre intelectual...” considerando-a “... algo estrutural. Para Argan ”, a cúpula opera no sentido de: “(...), delinear um limite visível para o infinito(...) compreendê-lo, defini-lo, representá-lo...”. Assim, Argan interpreta o céu representado na cúpula como algo que “...é físico e metafísico...” ou espaço “...em sua totalidade”.⁹ Assim, a cúpula expressa esta força do projeto e da perspectiva em seu nascedouro renascente, constituindo verdadeira imitação do universo, explicitação geométrica de uma intelectualidade que deseja explicar e representar o mundo.

A perspectiva renascentista é congenial e consubstancial ao projeto. Ela constitui-se em muito mais que uma nova modalidade de representação espacial de três dimensões em duas. Tratava-se de estabelecer uma profunda objetividade na representação da natureza e de uma nova visão de mundo, parte central de uma revolução nas estruturas culturais fundadoras do Ocidente moderno.¹⁰ A perspectiva, como qualquer método intelectual da primeira renascença não se cinge a sua qualidade precípua formula gráfico- plástica, mas significa uma nova concepção das relações “corretas “ entre indivíduo e espaço ou sujeito e objeto

A perspectiva implica a separação entre observador e mundo observado, objetivando o espaço e o tempo, possibilitando aos artistas formularem novo universo de imagens e aos arquitetos criarem novas estruturas construídas, rompendo com uma arquitetura baseada na convenção, costume e na tradição dadas em tipos de grande inércia, soluções vernáculas e nas práticas tradicionais construtivas. A perspectiva permite uma elaboração estética diferenciada a cada obra, enseja ao arquiteto, agora um autor definido, não só imaginar um mundo novo, como demonstrá-lo à sua clientela com razoável fidedignidade. A perspectiva enquanto processo intelectual está no cerne deste novo saber objetivo, que depois daria curso a emergência da ciência, um pensar sistematizador do mundo concreto, mas que coloca um sujeito observador unilateral em um ponto de vista destacado dos observáveis. Conforme Erwin Panofsky, ao impor regras “matematicamente exatas” à representação, a perspectiva

⁸ Argan, *Clássico*, cit., p.97; ver, também, p.48 et seq

⁹ Argan, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.p 96-97.

¹⁰ Panofsky, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. In Argan, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. V2. São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p.108 et. seq.

“...pode ser concebida como um triunfo do sentido de realidade que distancia e objetiva ou mesmo como um triunfo da vontade de poder do homem que tende a anular toda a distância, seja como uma consolidação e uma organização do mundo exterior, seja como ampliação da esfera do eu” ¹¹

Ao colocar uma representação do mundo “infinito” dentro de um quadro único e inter-relacionado, formado através de regras gerais que mimetizam todo um universo, um mundo material e seus objetos em uma “ordem” articulada, a perspectiva estabelece uma estrutura que pretende ser exata e coordenada, em uma mimese dominada pela matemática e pela geometria.

A noção de escala emerge junto com esta visão, pois na pirâmide visual albertiana cada quadro sucessivo representa os mesmos objetos com dimensões diversas conforme uma regra geométrica inerente à fuga. Representar o mundo com objetividade e através de ‘proporções’ é verdadeira obsessão da obra de Alberti. O projeto é impossível sem esta noção fundamental de escala que permeia todas as representações que o constituem, tal como plantas, seções diversas e fachadas.

Além de sua dimensão espacial o projeto também opera sobre o tempo. A separação temporal entre a ideação e a realização da obra se caracterizaram no “lineamentis”, o projeto albertiano, um processo inicial que figurava antecipadamente obras e intervenções espaciais com máxima precisão e permitia a arquitetura integrar uma multiplicidade de aspectos técnicos, humanísticos e artísticos, elevando, como era a motivação central de Alberti, a Arquitetura e o Urbanismo, de uma simples prática à uma arte superior. Ao antecipar, por operações de representação, um futuro materializado, uma meta a ser atingida, ensejava a separação entre os tempos do pensar e do fazer, rompendo a unicidade temporal do ato humano espontâneo. Argan, coloca esta ruptura temporal como dialética e não “desestruturante”. Criação e ação estavam animadas de uma dinâmica cada vez mais ordenada e controlada, ensejando a experimentação e a inovação, tanto artística quanto científica, através deste jogo com o tempo inerente à temporalidade do projeto ¹²

Ao inaugurar uma instância de teste, prefiguração e antecipação das futuras intervenções, o projeto precipitou uma verdadeira explosão de novas formas, uma capacidade redobrada de produção simbólica. Tornou-se, através da simulação precisa de imagens, tanto instrumento da invenção concreta dos lugares quanto ferramenta criativa, carreando forte carga simbólica

¹¹Panofsky, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. In Argan, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. V2. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p.126.

¹² Argan, Giulio Carlo *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.86-88, p.96-97.

aos espaços projetados, mas sempre referindo-se à materialização e à concretude.^{13 14} Explorando novas possibilidades, liberava a arquitetura das amarras do mundo pragmático e consensual anterior, abrindo as intervenções no espaço à representação artística e à “correção” do visível, ampliando seu potencial de expressão. Os espaços construídos passaram a ter potencializada sua capacidade expressiva, agora passível de controle formal direto pelo “autor” ou pelo “mecenas”. Através da via acurada do projeto, instituiu-se a arquitetura como uma profissão e campo do saber em um novo esquema de divisão do trabalho que transformou o arquiteto/urbanista em um produtor cultural mais efetivo, mais apto a desenvolver representações da sociedade no espaço.

Pode-se entender o projeto como um “processo” ou como um “objeto”. Como processo mental, estava intrinsecamente ligado à revolução epistemológica que a perspectiva constituiu, objetivando inventar, antever, simular e controlar o futuro.¹⁵ Como objeto, formou um sistema de representações rigorosas e objetivas em escala, expressas através de elementos gráficos tais como projeções, seções, fachadas, e da perspectiva enquanto fórmula de representação “nítida” do mundo. Ao operar em seu escopo esta mimese geométrica da visão humana gerada pela perspectiva, torna também um objeto ou espaço ainda não materializados, reconhecíveis por todos, possibilitando antecipação de sua forma, ampliando seu efeito estético e afirmando sua “verdade”. Desta forma, criava-se um novo meio, um suporte onde se articulariam imagens e textos tais como memórias descritivas e justificativas e outros textos correlatos, expressando ideias e representações de formas precisas do ambiente humano, desenvolvendo, através destas, metáforas do devir coletivo.

Conforme Corona Martinez, o ato projetual constitui-se na “invenção de um objeto por meio de outro que o precede no tempo”¹⁶. Neste sentido, constitui obra definida, autônoma em relação a sua desejada futura materialização, mas sempre a ela referida. Mesmo em propostas improváveis, o projeto é gênero de produção cultural que se estrutura na referência a esta realização “final”, criando uma dialética entre “real” e fictício, entre tempo presente e futuro, na qual um objeto artístico ou documento representa em meio material um artefato futuro desejável.

Arquitetura projetada, além das próprias materializações finais, instituiu este “outro objeto”

¹³Argan, Giulio Carlo *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*., São Paulo: Companhia das Letras, 1999 p.66-67.

¹⁴Argan, Giulio Carlo *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001 p.94-95

¹⁵ Panofsky, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. In Argan, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. V2. Cosac e Naify, São Paulo. 2003 p.108.

¹⁶ Martínez, Alfonso Corona. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires: Editorial CP67, 1991.p.9.

intermediário, um sistema de representações feito de imagens e de discursos específicos, constituindo-se em obra em si, verdadeira forma intelectual e artística, suporte de representações sociais e históricas. O projeto destaca-se, em autonomia relativa da sua concreção final e passa a ser gênero cultural e imaginário, capaz de portar significados para além de seu conteúdo lógico ou pragmático.

Considerado enquanto processo, o projetar, como a própria etimologia indica, é um lançar-se ao futuro, uma tentativa de controle do aleatório do destino, enfrentando a insegurança do devir, expressão de futuros almejados e “corretos” expressos nas formas dos artefatos e espaços que expõe em suas imagens. Como coloca Argan, é “obra aberta”, “work in progress”, processo dinâmico e flexível, aberto à variabilidade do contexto e essencialmente criativo, sintetizando o poder da invenção¹⁷. É processo que permite a experimentação, o teste de alternativas, estimula a exploração de cenários diversos que podem ser abertos à discussão e à análise crítica.

O projeto pode se estruturar como um discurso aliciador na medida em que se volta a convencer e seduzir. Torna-se frequentemente uma peça de comunicação em que as imagens exercem um impacto visual positivo sobre futuros usuários. A estética opera como estratégia de convencimento pelas maravilhas prometidas. Do mesmo modo, torna-se narrativa auto referida quando afirma sua plausibilidade, adequação, ou a excelência da solução espacial representada. Investe assim em expressar um efeito de verdade que se obriga a exercer. É na dupla intenção entre o deslumbramento das imagens e a força da viabilidade “correta” que se cria o “paradoxo” do projeto, dialética extrema entre os polos da fantasia e da concretude. Assim, a temporalidade dialética do projeto baseia-se em um futuro tornado presente, um futuro inexistente que se faz “real” através da imagem de uma nova “forma”.

O projeto ainda se caracterizaria como instrumento de síntese de elementos complexos da natureza, do homem e da sociedade, envolvendo diferentes áreas do conhecimento e especialização, traço já presente nos primeiros exercícios projetuais. No “Re aedificatoria” fica claro que os três componentes da tríade tomada de Vitruvio, “Firmitas, Commoditas (Utilitas) e Venustas” devem ser articulados em formas diversas e complexas e que o verdadeiro esforço intelectual arquitetônico somente se realiza através deste trabalho constante de correlação, síntese seleção, indispensável à excelência.

A Arquitetura e o Urbanismo a partir da instituição do projeto, trabalham e pensam o espaço em duas instâncias diferenciadas.

¹⁷ Argan, Giulio Carlo, *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001 p.140.

Em primeiro lugar, quando obra completa, operam sobre o espaço “real”, que pretendem transformar, este sendo “locus” perceptível e vivenciado, objeto privilegiado da intervenção arquitetônica. Seja tomado como dado, lugar concreto onde se insere a obra, incluindo as pré-existências naturais e construídas do sítio de implantação, seja como espaço transformado da obra final, é no meio físico que a Arquitetura se realiza. Já neste nível, como qualquer produto humano, as construções são dotadas de conteúdo simbólico, carreando significados culturais múltiplos e latentes, além daqueles outros intrínsecos à materialidade da obra ou próprios à sua função utilitária, atuando como meios de expressão, ou como “Arte” inscrita no mundo concreto.

Em segundo lugar, como projeto, Arquitetura e Urbanismo constituem-se já em outra obra, constituída por um conjunto de imagens prenunciadoras do construído dispostas em algum meio material como qualquer produção obra do campo das artes visuais, mesmo que delas se distingam pela relação necessária que tem com o produto final e seu compromisso com a utilidade e a técnica. Criam um espaço pictórico composto por uma série de representações precisas tais como perspectivas, cortes e fachadas que simulam com precisão a obra final em elaboração. Também aqui, nas “gráficos” projetuais, aparecem significados mais amplos e profundos do que aqueles exclusivamente voltados ao processo de construção ou à dimensão pragmática e utilitária da arquitetura. Como em qualquer forma de arte, elaboram uma “mimese”, mas de algo que “ainda não é”, espaço futuro como objeto de um devir. Operam sobre um sistema de representações bidimensionais, ilusão convencionada da realidade tridimensional, instituindo um espaço imaginário, virtual, que se refere a um espaço “concreto” que poderá nunca existir, mas que se deseja como “verdade” construída.

Seja no espaço construído da obra arquitetônica ou no espaço inventado da sua representação projetual, estará presente, mais ou menos literalmente, toda uma visão de mundo, própria de um “autor” mas também de um contexto cultural histórico. A imagem arquitetônica/urbanística, constitui-se em acesso privilegiado a um imaginário social que se erige no poder fundamental das ideias assentes nos lugares e construções essenciais para a vida moderna.

A partir de seu desenvolvimento o projeto se tornaria quase que a atividade primária da arquitetura em uma separação rigorosa das atividades de concepção e realização

O projeto em Alberti torna-se um sistema que eleva a arquitetura à condição efetiva de elemento transformador de indivíduos e sociedades, instaurador de uma relação mecânica e

biunívoca entre espaço, ou objeto, e seus usuários. Neste quadro o projeto significa mais que meramente um ato pragmático voltado a ordenar e prever a construção, mas única forma de atingir uma idealidade dada no ato humano de imitação dos sistemas universais em suas regularidades elevando a condição humana em uma mimese do divino.

A utopia e o projeto podem ser considerados como modalidades ou gêneros de produção cultural que, em que pese suas diferenças extremas em termos de propósito, características estruturais, natureza e historicidade, guardam alguns pontos comuns que remetem ao pensamento renascentista e a novos paradigmas intelectuais por ele instaurados.

A utopia, a partir do texto instaurador de More se transformou em gênero essencial da modernidade até pelo menos o fim do século XIX, ressoando origens platônicas dadas em uma comunidade ideal a “kalipolis”, uma república que jamais poderia se realizar no marco concreto sem perder sua condição de perfeição. O termo, ao longo da história cultural moderna assumiu variadas significações, tais como a acepção vulgar de “quimera”, ideal inatingível, que, entretanto, não explica plenamente às bases do pensamento utópico em sua evolução secular. Uma síntese das palavras gregas *outopia/eutopia*, significando, simultaneamente, “lugar nenhum”, expressando um caráter fictício e “bom lugar”, revela uma motivação crítica através da invenção de um mundo possível, mas improvável, dado como melhor que o vivido¹⁸. O título, nesse sentido, já representava a ironia e a invenção que subjaz ao texto. Trata-se da proposição de um mundo, sociedade, espaço alternativos que são cotejados com seus pares concretos, estabelecendo uma comparação entre um mundo real e outro ideal, exercendo um sentido crítico impellido pela consciência da necessidade urgente de transformações radicais em períodos de forte atribulação e insegurança.

Essencialmente a utopia “clássica” assume a forma de um texto autoral, uma narrativa, que se insere no campo da ficção literária como gênero peculiar, frequentemente na forma de um relato de viagem ou descoberta, que parte de uma realidade fatual e evolui no sentido de um mundo fictício, jogando com estes extremos, estabelecendo um efeito de verdade inicial contraposto a uma ficção improvável. O autor se torna presente na obra diretamente ou através de um *alter ego*, de um representante. A utopia é essencialmente descritiva de uma sociedade e espaço modelar que é dado como ideal. Há relação rígida e necessária entre espaço e sociedade, sendo um modelo, o social, intrínseco a um esquema espacial. Estes modelos são rígidos e específicos, aplicáveis em qualquer lugar ou tempo. Mesmo que inventados e inverossímeis, estão em relação de oposição a um lugar concreto que é criticado,

¹⁸ Morus, Thomas. *Utopia*. Porto Alegre: L&PM, 1997, p.5.

parodiado, denunciado.

As utopias clássicas são a-históricas e não-localizáveis, não têm tempo nem lugar, não são passíveis de transformações. Após uma grande operação fundadora inicial, tornam-se estáticos, em condição de suspensão temporal, uma vez atingido um ideal nada deve ser mudado.

O espaço da Utopia ou a Amaurota de Morus é, precisa e exaustivamente, descrito em sua concretude. É um espaço modelar, mas concretizável. Sua constituição não é gratuita ou aleatória, mas coerente ponto a ponto com a sociedade utópica, está também detalhada em suas instituições e comportamentos. O espaço é o elemento controlador da sociedade em todas as suas atividades e manifestações. Como coloca Choay, a utopia somente se viabilizou a partir de uma representação de mundo geometrizada e universal instituída no Renascimento pelos primeiros arquitetos, e, do mesmo modo pela cosmografia, dos primeiros navegadores europeus do século XIV. O espaço utópico, em que pese sua especificidade, é dado como solução única e repetível de todo um problema social, político e econômico.

Mesmo que não apresentem necessariamente imagens iconológicas, as utopias iniciais descrevem, através de imagens literárias e com certo rigor uma espacialidade modelar e universal, um espaço concertado que ressoa o urbanismo.

A nova solução não prescinde de um autoritarismo essencial. Utopo é o grande e único líder, espécie de herói ou semideus fundador, que em ato inicial cataclísmico instaura o “novo mundo”. Exerce poder total sobre um novo homem, genérico, infenso as diferenças individuais e culturais, os utopianos não tem ação política pois “vivem em estado de perfeição”, um ser mecânico e destituído da complexidade, diferenciação e ativismo próprios da natureza humana.

Em More, e na produção utópica congênere dos primórdios renascentista a partir do século XIII, caracterizava-se como farsa, sátira, crítica social. Em um período de forte repressão, demonstrado pelo destino do próprio More, executado por suas convicções, a utopia era crítica e irônica, o mundo novo era assumido como fantástico, expediente ou estratagemas cuja função era denunciar as misérias de uma realidade crua.

Como colocou Vidler¹⁹, na transformação histórica do significado utópico há uma constante objetivação da utopia, que vai desde um discurso sobre algo fabuloso, ideal ou inatingível até a busca de realização efetiva.

¹⁹Vidler, Anthony. *The scenes of the street: transformation in ideal and reality - 1750-1871*. In: ANDERSON, Stanford. *On streets*.

O século XVIII foi marcado pela grande produção e alterações significativas do gênero. A utopia do Iluminismo seria diversificada e teria seu férreo tempo fechado mitigado, adquirindo crescente dinamismo e vontade de construção. Na concepção enciclopedista, conforme Vidler²⁰, o espaço urbano e arquitetônico definiu-se como causa fundamental da saúde física e mental das populações, constituindo-se tanto doença quanto cura. Essa crença, já prenunciada em Alberti, de que o espaço habitável teria uma direta e profunda ação sobre o indivíduos e sociedades, em uma relação mecânica e biunívoca, marcou novas utopias, agora mais direcionadas e dadas como necessárias. A démarche utópica passava a tentar definir leis precisas em relação rígida de causa e efeito, estabelecendo-se uma ordem geométrica rigorosa como a única forma perfeita em uma relação determinista entre espaço e sociedade em que o espaço passa a ser operador de uma transformação desejada na direção da “emancipação humana”. A nova utopia busca mais ativamente a obtenção de estados sociais perfeitos e menos a desesperançada e assumidamente fictícia volta a um equilíbrio perdido. A Utopia adquiria verossimilhança e vontade de efetivar-se que já aparecia nos tratados e utopias de meados do século, como nos abades Morelly e Laugier já pressentia a importância do urbano e iria emergir no século XIX. Laugier, deste modo, com suprema intuição, já poderia antever que os jardins de Le Nôtre renunciavam com suas formas axiais e geométricas a cidade futura, realizada parcialmente por Haussmann no século XIX.

A convergência de utopia e projeto urbano na virada dos séculos XVIII e para o XIX já era ensaiada por Owen e Fourier, que iriam propor modelos completos de assentamentos alternativos à cidade em franca expansão. Enunciavam prescrições modelares voltadas à efetivação, dados como soluções espaciais e sociais integradas. O “falanstério” de Fourier está inextricavelmente ligado à sua organização social em “falanges”, o modelo espacial constituindo-se não apenas em reduto mas como operador essencial da ordem social desejada. As estranhas e peculiares soluções fourreristas demonstram o caráter férreo da utopia desde sua invenção, mas também auguram um urbanismo em elaboração.

No século XIX o pensamento utópico passa a adquirir definitivo recente ‘efeito de verdade’ e vontade de efetivação, através de Saint-Simon (1760-1825), apóstolo incondicional da tecnologia e do industrialismo, o grande “progressista” da passagem do século XVIII ao século XIX. Influente ideólogo, ele propunha a emancipação da humanidade, através do progresso material possibilitado por grandes obras e avanços tecnológicos. Nele, o “projeto” iluminista é potenciado pela revolução industrial, aplicação de conhecimentos técnico-científicos e

Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978.p.34.

²⁰Vidler, Anthony. *The scenes of the street: transformation in ideal and reality - 1750-1871*. In: ANDERSON, Stanford. *On streets*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978. p.34.

concentração massiva de recursos em gigantescos empreendimentos de infraestrutura, de saneamento, comunicações e transportes. Colin Rowe e Fred Koetter colocaram, em Saint-Simon, o *ponto de inflexão* histórico em que a utopia “clássica” cedeu lugar à “utopia ativista”, enquanto “projeto para o futuro”.²¹

A partir de Saint-Simon o gênero utópico, animado das potencialidades técnicas e econômicas dadas na revolução industrial e motivado pelo crescimento exponencial e desordenado das cidades, desejava crescentemente a realização, se articulando ao projeto através do urbanismo nascente.

No século XX as experiências de controle social massivo e de criação de novas formas políticas perfeitas das ditaduras parecem tornar o gênero extinto ou recalcado à pura ficção e, em particular a ficção científica, jogando para o futuro o potencial de verossimilhança utópica antes localizado em lugares distantes e incógnitos já não disponíveis em um mundo palmilhado por exploradores e geógrafos. H.G. Wells, Aldous Huxley, George Orwell mostraram como se revezariam as utopias e distopias, admiráveis mundos novos e *big brothers*, após a experiência traumática sucessiva das grandes guerras e da aceleração da urbanização e do desenvolvimento exponencial da tecnologia do século XX²².

Argan estabeleceu uma divisão radical entre projeto e utopia, conferindo positividade ao primeiro e rejeitando o segundo. Para o historiador, a utopia deve ser entendida:

[...] não tanto como prefiguração de um tempo melhor, mas como desgosto e impossibilidade de viver no atual. De viver nele, entenda-se, historicamente, isto é, segundo aquele “telos” que é inato na humanidade européia desde o nascimento da filosofia grega, e que consiste na vontade de ser uma humanidade fundada na razão filosófica e na consciência de não poder ser senão assim. (BOIA, 1998, p.148)

A dimensão espacial e temporal da utopia, conforme Argan, é rígida e apela para o remoto e fictício, ao contrário do tempo aberto e dinâmico do projetar. O utopista, conforme Argan:

²¹ Rowe, Colin; Koetter, Fred. *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

²² Argan, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.p.9-10.

Coloca a sua imagem num espaço e num tempo impossíveis: projeta-a no futuro como na dimensão mais incerta ou, por mais segurança, num passado imemorável, porque o futuro poderia também verificar-se, ao passo que o passado não pode voltar ao presente; o lugar também é distante e também indefinido, à margem do horizonte ou além, num outro planeta. (ARGAN, 2001, p.9-10)

Também a concepção utópica de homem, para Argan, é mecânica e esquemática: “Os habitantes da ilha bem-aventurada ou da cidade ideal são estátuas animadas ou, no utopismo mais recente, máquinas vivas”²³.

Habermas, ao contrário de Argan, entende utopia além das limitações do texto original de More, considerando seus desenvolvimentos posteriores²⁴. Mesmo que propondo futuros esquemáticos e “congelados” na rigidez de suas propostas, essas utopias poderiam servir, a *posteriori*, de elementos passíveis de discussão, sonhos extremos a fertilizar uma busca de alternativas. Nesse sentido, Habermas a considera como projeto social, conferindo-lhe positividade, imaginário em ação operando o teste de futuros alternativos para espaço e sociedade, podendo, assim, ser consensual ou “aberto”. Argan parece definir utopia em sua modalidade clássica referida a More, sempre suspensa em um tempo estático, e não as suas derivas e alterações ao longo do tempo, mais dinâmicas.

O urbanismo da modernidade, teria relações significativas e profundas com a utopia. A utopia “clássica” desde o texto de de Thomas More ainda eram imaginário assumidamente fictício, mesmo operando o seu estranho jogo dialético real-irreal²⁵. Como coloca Jürgen Habermas tratava-se de “*Cenários utópicos*”, ou “*romances alegórico-políticos*”, assumidamente ficcionais “... porque seus autores jamais deixaram dúvidas sobre o caráter ficcional da narrativa...”.

Habermas reconhece que, a partir do século XIX, surgiram novas formulações de utopias sociais que, “*fundidas ao pensamento histórico [...] despertam expectativas mais realistas. Elas apresentam a ciência e a técnica e o planejamento como instrumentos promissores e seguros de um verdadeiro controle da natureza e da sociedade*”²⁶. Ao analisar o conteúdo utópico na obra de Marx, Habermas vê a utopia não apenas como fórmula de controle, mas também como ruptura funcional e positiva, ou: “*O pensamento utópico é o que aspira a um estado não existente das relações sociais, o que lhe dá, ao menos potencialmente, um caráter crítico, subversivo, ou mesmo explosivo*”²⁷. Habermas parece aproximar-se do desenvolvimento da utopia, enquanto “potencialidades alternativas”, como projeto de novos

²³Argan, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.p.10.

²⁴ Habermas, Jürgen. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP , n.18, set.1987.

²⁵ Morus, Thomas. *A utopia*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

²⁶ Habermas, Jürgen. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP , n.18, set.1987. p.105.

²⁷ Habermas, Jürgen. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP , n.18, set.1987. p.105.

mundos e novos destinos futuros de sociedade, que frequentemente aparece como “caráter utópico” do urbanismo, este sendo expressão imaginária tanto de formas de restrição e controle social quanto de libertação e busca de novas soluções.

Independentemente dessas diversas concepções do desenvolvimento de projeto e utopia, o urbanismo moderno, e particularmente aquele das grandes proposições do fim do século XIX e do início do século XX, foi, em maior ou menor grau, caudatário do pensamento utópico enquanto elaboração imaginária. Mesmo que o discurso utópico em sua origem não estivesse voltado à construção propriamente dita, e que projeto fosse exploração “aberta” e tencionasse o edificar, projeto e utopia se entrelaçaram de várias formas, no desenvolvimento das concepções urbanas da modernidade. Essa “condição utópica” que aparece no urbanismo moderno, conducente à abertura real ou à rigidez do preceito, será dada por uma forma de discurso onde o espaço, ou imagens de espaços “positivos”, sinalizam um futuro brilhante alternativo e mesmo contrário ao presente. A caracterização do urbanismo do século XX como tendencialmente utópico, ou, pelo menos, o reconhecimento de traços utópicos em seu *corpus*, foi assinalada, consistentemente, na literatura analítica e crítica, exemplificada em Choay, Fishman, Tafuri e Vidler, dentre tantos outros²⁸. Como Choay declara, Le Corbusier “*é sem dúvida o autor em que a figura da utopia encontrou ancoragem mais sólida*” dentre todos os urbanistas modernos.²⁹ Fishman coloca Le Corbusier, Frank Lloyd Wright e Ebenezer Howard como “utópicos” por excelência.

Le Corbusier desenvolveu uma série de cidades imaginárias em projetos especulativos, por ele consideradas como “laboratoriais”, e racionais, tais como A “*Ville Contemporaine des Trois Millions d'Habitants*”, verdadeira imagem especular modernista de uma Paris alternativa ressoando a tradição utópica. A “utopia” corbusiana entretanto destinava-se à realização, convalidada pela técnica e ao que ele considerava necessidades imperiosas de um novo tempo. A carga utópica em sua obra entretanto atinge o auge no Rio de Janeiro, quando propõe viadutos habitáveis gigantescos como solução urbana radical e definitiva, absorvendo habitações, serviços e infraestrutura em uma mesma megaestrutura.

Wright também cria a sua “Broadacre”, uma malha ortogonal gigantesca, como solução universal e ideal para um assentamento extensivo que deixa de ser cidade e se expande indefinidamente se mesclando com sua amada pradaria.

Mas, Le Corbusier define unidades ideais habitacionais, como a “*Maison Citrohan*”, que formariam, aglutinadas ou empilhadas, o germe e as partículas constitutivas de sua cidade

²⁸ Fishman, Robert. *L'utopie urbaine au XX^e siècle: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier*. Bruxelas: Pierre Mardaga, 1979; Tafuri, Manfredo. *Projecto e utopia. arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985; Vidler, Anthony. *The scenes of the street: transformation in ideal and reality - 1750-1871*. In: Anderson, Stanford. *On streets*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978). (Choay, Françoise. *A regra e o modelo sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985; Choay, Françoise. *L'urbanisme: utopies et réalités*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

²⁹ CHOAY, Françoise. *A regra e o modelo sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.p.

jardim vertical. Os cinco pontos e algumas obras excepcionais como a Villa Savoy”, mesmo que isoladas em campo aberto já indicavam um microcosmo dos grandes projetos utópicos e totalizantes, miniaturas de uma ordem urbana onde pilotis definiam uma área livre de circulação evocando o solo aberto da nova cidade e terraços jardim aludiam a um ideal de vida de sua utopia mecânica, pastoral e ensolarada. Wright, do mesmo modo, mas com espírito pragmático, realizou vasta experiência concreta com suas “Usonian Houses”, legítimas unidades da expansiva Broadacre e portanto embriões de um novo estilo de vida inerente ao seu projeto utópico.

Assim, o projeto aparece como proposição improvável de uma radical transformação do habitat humano, potencialmente ideal ou onírica, em parte herdeiro de uma tradição utópica secular. Mas também opera na arquitetura cotidiana na dimensão da casa, sempre uma manifestação culturalmente dada de significados múltiplos e profundos de cada época.

Em cada projeto existe algo de sua gênese e de seu desenvolvimento histórico. Seja em seu resultado enquanto obra paralela e antecipatória de lugares concretos, seja como processo de invenção e teste de inovações ainda não realizadas, cada projeto reflete esta longa tradição de práticas acumuladas ao longo do tempo. Em qualquer destas acepções importa aprofundar o seu conhecimento e conscientizar sua importância.

BIBLIOGRAFIA

Argan, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

Argan, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Ática, 2001.

Argan, Giulio Carlo. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Cabral, Gilberto Flores. *Paradoxos de uma modernidade longínqua: Le Corbusier e o imaginário urbano corbusiano- uma análise de suas interações com o Brasil*. Tese de doutorado. PPG-História/UFRGS, 2002.

Castoriadis, Cornelius. *A instituição imaginária na sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

Choay, Françoise. *A regra e o modelo sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

Choay, Françoise. *L'urbanisme: utopies et réalités*. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

Durand, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1995.

Fishman, Robert. *L'utopie urbaine au XX^e siècle: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le*

Corbusier. Bruxelas: Pierre Mardaga, 1979.

Habermas, Jürgen. *Arquitetura moderna e pós-moderna*. São Paulo: *Novos Estudos CEBRAP*, n.18, set.1987.

Lynch, Kevin. *Site Planning*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T Press, 1977.

Martínez, Alfonso Corona. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires: Editorial CP67, 1991.

Morus, Thomas. *Utopia*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

Panofsky, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. In Argan, Giulio Carlo. *História da arte italiana*. V2. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

Rowe, Colin; Koetter, Fred. *Ciudad collage*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Tafuri, Manfredo. *Projecto e utopia. arquitetura e desenvolvimento do capitalismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

Vidler, Anthony. *The scenes of the street: transformation in ideal and reality - 1750-1871*. In: Anderson, Stanford. *On streets*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978.