

Artur Rozestraten



REPRESENTAÇÃO DO PROJETO
DE ARQUITETURA: UMA BREVE
REVISÃO CRÍTICA

252

pós-

RESUMO

Este artigo discute o entendimento do conceito de representação e suas repercussões na compreensão do processo de projeto arquitetônico. A intenção geral deste breve estudo é contribuir criticamente com as reflexões indispensáveis à constante reformulação dos parâmetros de formação de arquitetos, com especial atenção ao caráter artístico do projeto de arquitetura, ao papel criador do desenho e da modelagem na concepção do projeto e ao caráter construtivo inerente à arquitetura e próprio de toda atividade artística, na medida em que transforma, materialmente, o mundo. Este texto se estrutura em cinco partes. As quatro primeiras apresentam e analisam idéias de Paul Valéry, Henri Focillon, Luigi Pareyson e Susan Sontag sobre o assunto. A quinta parte apresenta considerações finais do autor.

PALAVRAS-CHAVE

Representação do projeto de arquitetura, representação da arquitetura, processo de projeto arquitetônico.

REPRESENTACIÓN DEL PROYECTO
DE ARQUITECTURA: UNA BREVE
REVISIÓN CRÍTICA

pós- | 253

RESUMEN

Este artículo discute el entendimiento del concepto de representación y sus repercusiones en la comprensión del proceso del proyecto arquitectónico. La intención general de este breve ensayo es contribuir críticamente para las reflexiones imprescindibles a la constante reformulación de los parámetros para la formación de arquitectos, con especial atención al carácter artístico del proyecto de arquitectura, al rol creativo del diseño y del molde en la concepción del proyecto, y al carácter constructivo inherente a la arquitectura y propio de toda actividad artística, en la medida que transforma materialmente el mundo. El texto se estructura en cinco partes. Las cuatro primeras presentan y analizan ideas de Paul Valéry, Henri Focillon, Luigi Pareyson y de Susan Sontag sobre el tema. La quinta parte presenta las consideraciones finales del autor.

PALABRAS CLAVE

Representación del proyecto arquitectónico, representación de la arquitectura, proceso del proyecto arquitectónico.

REPRESENTATION OF THE
ARCHITECTURAL DESIGN: A SHORT
CRITICAL REVIEW

ABSTRACT

The current article discusses the representation concept and its effects on the understanding of the architectural design process. This brief study is intended mainly to provide the necessary reflections for ongoing changes in the requirements for the study of architecture, particularly in regards to the artistic nature of the architectural design, the creative role of drawing and modeling in the creation of the design, and the constructive nature that is inherent to architecture and intrinsic to all artistic work, inasmuch as it materially changes the world. The article is divided into five parts. The first four sections discuss the ideas of Paul Valéry, Henri Focillon, Luigi Pareyson, and Susan Sontag, while the last part presents the author's concluding remarks.

KEY WORDS

Architectural design representation, architecture representation, architectural design process.

*“Os aspectos para nós
mais importantes das coisas
estão escondidos por sua familiaridade
(somos incapazes de perceber
algo que sempre esteve
frente aos nossos olhos).”¹*
Ludwig Wittgenstein (1889-1951)²

(1) *“The aspects of things that are most important to us are hidden because of their familiarity (one is unable to notice something because it is always before one’s eyes).”*

(2) Tradução do autor a partir das traduções de Anscombe (2003) para o inglês e Lourenço (2002) para o português.

(3) Charles Peirce (1839-1914) diria que a representação *stands for* se coloca no lugar da coisa representada. Peirce reitera, assim, dissociação kantiana entre “a coisa em si” e as representações dos fenômenos para a teoria do conhecimento contemporânea. Essa dissociação fundamentará também a noção de forma simbólica, de Ernst Cassirer (1874-1945).

(4) Em sua livre-docência, Luiz Munari (2008) comenta a discussão de Edmund Husserl (1859-1938) sobre os “equivocos” – não como erros, mas como diferentes interpretações – das representações sob o enfoque da fenomenologia: Investigações Lógicas, v. 2, quinta investigação).

Há uma acepção, bastante comum, de representação como o substituto de algo ausente³. Um exemplo dessa substituição seria a linguagem, que torna presente ao pensamento “coisas” ausentes no momento em que se lê ou se ouve um discurso.

Há também a noção de toda imagem ser representação. Um croqui de arquitetura, por exemplo, desenhado durante o processo de projeto, substituiria algo que lhe é distinto e, para alguns, preexistente: a idéia dessa arquitetura. Ou então substituiria o edifício, ainda inexistente, que o projeto propõe. Nesse mesmo sentido, uma fotografia de arquitetura poderia substituir um edifício existente, colocando-se como sua representante, por exemplo.

Por fim, há a idéia de todo pensamento ser representação, pois tornaria presente à mente algo que lhe é distinto, e pode estar ausente.

No universo da arquitetura e do urbanismo convencionou-se designar como representações as imagens (desenhos e fotografias) e os modelos tridimensionais, que se colocariam como instâncias intermediárias – físicas (gráficas ou tridimensionais) – entre o mundo mental e a materialidade dos objetos construídos.

Se na filosofia o termo representação faz aflorar diversos questionamentos sobre as possibilidades e as formas de conhecimento do mundo⁴, no campo da arquitetura, e mais especificamente no entendimento do processo de projeto, geralmente, aceita-se o termo como uma convenção inócua.

Entretanto, o aceite passivo dessa convenção de nomenclatura e a inércia de uso conduzem, justamente, ao excesso de familiaridade que dificulta sua apreensão, entendimento e crítica (WITTGENSTEIN, 1965).

Para haver um reconhecimento dos sentidos do termo e de suas relações com o processo de projeto arquitetônico, é necessário romper com essa familiaridade excessiva, reposicionar-se e questionar suas significações.

Seria a representação da arquitetura no processo de projeto uma reapresentação aos sentidos de um pensamento que lhe antecede e define, como se a representação fosse uma materialização sensível de uma idéia preexistente de arquitetura?

Seria, portanto, o processo de projeto – como desenvolvimento e aproximação à viabilidade construtiva – *cosa mentale*?

Em qual medida o termo “representação da arquitetura” não expressa um entendimento de a concepção da arquitetura pertencer ao mundo mental, e o

desenho e a modelagem seriam, então, meros meios expressivos dessas concepções mentais, como traduções materiais de algo concebido no pensamento?

Haveria sempre uma idéia a anteceder a construção da forma sensível? Ou haveria certas formas as quais são as próprias idéias, e não podem ser melhor expressas se não por si mesmas, como as obras de arte?

Haveria sempre uma diferenciação – como hierarquia ou sequência – entre pensar e fazer? E o pensar sempre antecederia o fazer, tornando este, assim isoladamente, quase uma ação acéfala, não-reflexiva? Existiria essa dissociação?

Na origem da atividade artística não residiria o desejo – como motor da alma, diria Aristóteles (2007) – mais do que exatamente uma idéia? Ou seria o desejo também uma idéia?

Existiria essa precedência do pensar quando se esboça um projeto de arquitetura ou quando se modela uma solução em uma maquete de estudo? Ou haveria uma simultaneidade e uma sobreposição entre pensar e fazer na concepção da arquitetura?

Seriam as imagens e objetos do projeto simples representações (imperfeitas ou perfeitas) da obra? Mesmo quando não se materializa em construção aquilo que foi projetado? E quando a obra está pronta ela também é representação? Representação do quê? Do pensamento, do projeto?

O objetivo deste texto é repensar as relações entre o conceito vigente de representação, suas interferências na compreensão do processo criativo que caracteriza o projeto arquitetônico, e também suas repercussões na compreensão dos vínculos entre projeto e obra. Essa revisão possui um caráter epistemológico, interessa-se pelos fundamentos, as raízes que estruturam as acepções do termo, suas possibilidades e limitações, no processo de conhecimento sobre a concepção do projeto e sua materialização.

Isso posto, está feito o convite para adentrar os meandros da representação da arquitetura, resistir à inércia de sua familiaridade e rever suas bases.

IMAGINÁRIO

Habitualmente, imaginário designa aquilo que é criado pela imaginação e só tem existência nela e, portanto, opõe-se ao real (HOUAISS, 2001).

No entanto, no campo da história da arte e da cultura, o termo imaginário tem um escopo mais abrangente e envolve também aquilo que é criado pela imaginação, mas tem existência material no mundo real: a atividade artística e as obras de arte. O imaginário seria a reunião de imagens mentais, imagens visuais, objetos visíveis e suas interações com a cultura humana.

Essa acepção mais ampla de imaginário acrescenta, ao mundo mental da imaginação, o conjunto de todas as suas expressões materiais, bidimensionais e tridimensionais. No caso da arquitetura, cidades, edifícios e objetos, inclusive. Nesse sentido, o termo imaginário se coloca como síntese que dissolve os limites convencionais entre mundo mental e mundo real, entre idéias e formas sensíveis.

O entendimento da representação, como imaginário, pode fundamentar novos enfoques sobre a compreensão da concepção da arquitetura e do

processo de projeto. Revista como imaginário, a representação se confundiria com a capacidade criativa de imaginar, especular, fantasiar e também elaborar, materializar. E, como tal, desobrigaria-se da função de representar, ou seja, não necessariamente se referiria a algo ausente. Afinal, a imaginação também engendra, origina, torna presente algo até então inexistente.

Ao renomear provocativamente o conjunto de imagens e modelos físicos da arquitetura e do urbanismo como imaginário, constrói-se uma síntese que entrelaça pensamento e formas materiais. E, ao mesmo tempo, conforma-se um território próprio da imaginação criadora, que não fragmenta, de maneira analítica, pensar e fazer, e que se enraíza no fazer e na convivência com objetos, edifícios e cidades, embora permaneça autônomo.

E, já que se trata de arquitetura, cabe adentrar suas especificidades e refletir exatamente sobre os compromissos do imaginário com a transformação material de objetos e ambientes e o caráter coletivo das obras de arquitetura e urbanismo.

Como a qualidade construtiva da arquitetura interage com as concepções vigentes de representação? E como essa qualidade interage com a noção de imaginário como síntese entre mundo mental e mundo real, entre idéias e formas sensíveis?

Ao formular essas indagações, este artigo se propõe a discutir o entendimento do conceito de representação e suas repercussões na compreensão do processo de projeto arquitetônico e seus desdobramentos na conformação material da arquitetura.

(5) "... nous nous représentons un homme ordinaire... Je me propose d'imaginer un homme..."

SERIA MESMO A PINTURA “*COSA MENTALE*”?

Em seu estudo de 1894, Paul Valéry (1871-1945) propõe uma *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*.

Logo de início Valéry busca uma relação sincrônica com o homem Leonardo, ciente de ser esse caráter relacional e imaginativo que sustentará a composição de sua interpretação do artista: "... nós nos representamos um homem comum... Eu me proponho a imaginar um homem..."⁵(p. 9-11). Está claro, então, não se tratar do Leonardo real (que está ausente, irreparavelmente), mas de um Leonardo inventado pelo autor. Interessa a Valéry recuperar o pensamento, as idéias de Leonardo, o que só poderá ser feito "à imagem" de suas próprias idéias. Ou seja, os limites de sua imaginação definirão os limites da imaginação desse Leonardo imaginário. E o autor parece ciente dos riscos.

"Eu vou segui-lo se movendo na unidade bruta e na espessura do mundo, onde ele se fará tão familiar à natureza que a imitará para tocá-la, e terminará na dificuldade de conceber um objeto que ela já não contenha." (VALÉRY, 1957, p. 12) (Tradução do autor)

Valéry prospecta o território da intersecção entre representação e imaginação, assim como fez o próprio Leonardo, representando a natureza preexistente e imaginando, concebendo, objetos originais.

Mas seria possível a pura representação da natureza? Ou todo desenho seria, necessariamente, imaginação (Figura 1)?



Figura 1. Flores. Estudo de Leonardo da Vinci
 Fonte: Disponível em: http://www.fineartprintsondemand.com/artists/da_vinci/study_of_flowers-400.jpg. Acesso em: 17.08.2008

(6) “... *les ombres de leurs oeuvres futures, les fantômes qui précèdent.*”

(7) “*reconstruit tous les édifices; tous les modes de s’ajouter des matériaux les plus différents le tentent.*”

(8) “*Le fait est que, par une insensible exigence, le tableau doit reproduire les conditions physiques et naturelles de notre milieu... La Joconde n’eût jamais été faite.*”

Em qual medida aquilo que o artista deseja, vê e desenha, torna-se parte do desenho?

Nos cadernos de Leonardo, em seus desenhos é que estão os registros materiais de seu método, “*as sombras de suas obras futuras, os fantasmas que as precedem*”⁶ (p. 15). Ali conjugam, em imagens, os resultados particulares de suas equalizações entre o desejado, o que vê e o que desenha.

Valéry imagina um Leonardo distante de qualquer memória, tão concentrado no olhar, que se iguala àquilo que olha. Funde-se com a coisa desenhada e, a partir dessa relação, reconfigura sua existência no mundo. Há um mundo antes e outro enquanto e após o desenho. Um mundo, antes alheio, o qual, à medida que se faz desenho, conforma-se pessoal, resignificado, próximo, integrado. Há, portanto, uma alteração no estado de existência, uma reconstrução do ser com o mundo – , de fato, uma construção primordial – pela constatação da materialidade e da visualidade das coisas por meio do traço que as conforma no risco do desenho. Constatação que não antecede, mas é simultânea ao ato de observar atentamente e desenhá-lo. E pode ir além das coisas visíveis, quando a imaginação se vale do desenho para inventar.

“*Ele reconstrói todos os edifícios; todos os modos de se juntar materiais diferentes o tentam*”⁷ (p. 36). Olhar os edifícios é reconstruí-los, pois o percurso dos olhos e o pensamento imaginativo, entrelaçados, entretêm-se em reconstituir os procedimentos, a fatura, as ações e transformações que conformaram essa ou aquela arquitetura.

O que move esse Leonardo imaginário é o desejo de saber como as coisas são feitas, o que torna possível sua existência material, o que reside nos desvãos entre materiais distintos, o que os une, o que os mantém unidos – estáticos ou dinâmicos –, o que resiste ao tempo e garante a perenidade da forma. Juntar

(9) A caracterização da pintura por Leonardo como *cosa mentale* ocorreu em seu *Tratado da pintura* (1482-1518) (Primeira parte, p. 27 e 36), escrito em um contexto de afirmação e defesa da atividade artística como atividade intelectual, e não apenas como um fazer mecânico, mais ou menos hábil, dissociado do pensamento reflexivo.

(10) “*Le mot de construction que j’ai employé à dessein – pour plus fortement désigner le problème de l’intervention humaine parmi les choses du monde, et dans le but de donner à l’esprit du lecteur une direction vers la logique du sujet, une suggestion matérielle – ce mot prend maintenant sa signification restreinte. L’architecture devient notre exemple.*”

materiais é compor e é a possibilidade de reconstituição – ao menos parcial – do processo de composição a encantar o artista. Pois há, nas coisas realizadas pelos homens, o registro de seu processo construtivo, uma seqüência de ações e transformações as quais deixam marcas na forma plástica. Já na natureza, nas coisas vivas, esses registros se diluem até conformarem enigmas insondáveis pelos sentidos.

Ao construir a imagem, Leonardo reconstrói o mundo como coisas desenhadas. Para não dizer que as inventa, como se não existissem, propriamente, tais coisas antes de ele as desenhar.

“*O fato é que, por uma exigência insensível, o quadro deve reproduzir as condições físicas e naturais de nosso ambiente... A Mona Lisa nunca havia sido feita antes.*”⁸(p. 47). Nas artes plásticas, a cultura da *mimesis* tem raízes profundas, e ainda pauta tanto a produção de imagens quanto a crítica e a estética. O que se depreende do texto de Valéry, no entanto, é uma revisão do entendimento da figuração não mais como imitação, mas como invenção. Essa interpretação legitima o artista como construtor de um mundo de formas autônomas, no qual pouco importa se houve ou não uma relação com o mundo existente como ponto de partida, pois é sempre a imaginação que comanda. Valéry afirma, assim, a autonomia da forma artística e a compreensão do universo da arte como essencialmente imaginário e construtivo.

E é justamente assim que o autor caracteriza o processo de trabalho de Leonardo: imaginário e construtivo. Afinal, a oficina de Leonardo não é *cosa mentale*⁹, mas sim o mundo físico das folhas de seus cadernos e de seu laboratório de experimentações com modelos. As idéias de Leonardo não se formaram apenas como pensamento, mas, principalmente, como imagens, desenhos em sanguínea sobre papel e maquetes de estudo. Se os cadernos de Villard de Honnecourt (séc. 13) são inventários, os cadernos de Leonardo são canteiros de obras (Figura 2).

“*O termo construção que empreguei para o desenho – para designar com mais força o problema da intervenção humana entre as coisas do mundo, e com a intenção de conduzir o espírito do leitor em direção à lógica do sujeito, uma sugestão material – este termo assume agora uma significação restrita. A arquitetura torna-se nosso exemplo.*”¹⁰ (VALÉRY, 1957, p. 48 – Tradução do autor)

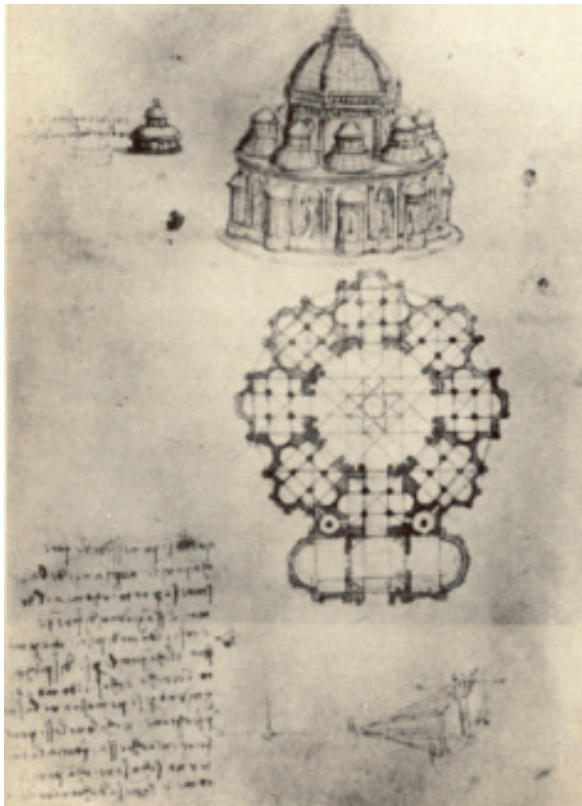


Figura 2: Estudo para igreja de planta central, por Leonardo da Vinci
Fonte: Disponível em: <http://www.wga.hu/art//leonardo/14archit/1plan2.jpg>. Acesso em: 17 ago. 2008

A escolha da arquitetura como exemplo parece pautada, por um lado, por seu caráter material, construtivo, óbvio, que se estenderia às artes plásticas e, por outro lado, por sua história de dissociação da natureza, por sua ruptura com uma condição natural pré-humana e, portanto, por uma cosmogonia da cultura humana.

A interpretação de Valéry do caráter construtivo da atividade artística e da originalidade da forma, assim gerada, tem como foco o processo de trabalho de Leonardo da Vinci, mas não se restringe a ele. Essa interpretação propõe novos parâmetros para o entendimento do fenômeno artístico como um todo e acrescenta referências importantes para a aproximação com a arte moderna, a abstração e o processo de projeto arquitetônico.

UM UNIVERSO QUE SE ACRESCENTA AO UNIVERSO

Para Henri Focillon (1881-1943), a obra de arte, a forma artística, estaria tensionada entre pólos como o mundo material e o mundo mental, constituindo-se como uma síntese singular, criadora de um mundo próprio, um universo que se acrescenta ao universo, com uma ordem irredutível, apreensível apenas em sua própria materialidade.

A obra de arte instalaria uma instância inédita no mundo, uma realidade sensível completamente original.

A distinção, proposta por Focillon, entre imagem e forma visa retirar a forma artística do campo do signo (PEIRCE, 1972). Diferente de um significante que se refere a um significado – como continente e conteúdo –, para o autor a forma não significa nada além de si mesma.

“O signo significa, enquanto a forma se significa... Uma massa arquitetônica, certos tons, uma pincelada, um traço gravado existem e valem antes de mais nada por si mesmos, eles possuem uma qualidade fisionômica que pode apresentar semelhanças vivas com aquela da natureza, mas que não se confunde com ela. Assimilar forma e signo, é admitir implicitamente a distinção convencional entre forma e fundo,



Figura 3: O escultor inglês Henry Moore (1898-1986) sentado entre maquetes em seu estúdio em Much Hadham, Hertfordshire, 1953

Fonte: Chris Ware/Keystone Features/Getty Images

que pode nos dispersar, se esquecermos que o conteúdo fundamental da forma é um conteúdo formal."¹¹ (FOCILLON, 1939, p. 10-11 – Tradução do autor)

Para Focillon, a forma artística não é signo, símbolo ou representação. É forma. E, se há um conteúdo fundamental nessa forma, é um conteúdo formal, nada mais. O conteúdo da forma artística não é algo a esconder-se em seu interior, mas algo que vem à sua superfície e dá-se aos sentidos.

Toda a sua conceituação se concentra, pois, na materialidade, no aspecto plástico, na forma sensível. E essa é uma, íntegra, sintética. Não é bipartida em significado e significante, não é separada em continente e conteúdo. A ambigüidade da forma, se existe, não é um fenômeno sensorial, mas mental e, portanto, é pura *phantasia*.

As principais contribuições do pensamento de Focillon às reflexões que aqui se colocam são a afirmação da autonomia do universo artístico e o caráter reflexivo (auto-referenciado) da forma plástica, aplicados ao entendimento do processo de projeto arquitetônico¹².

A autonomia da forma advém de sua constituição como coisa construída a partir da natureza, mas em uma nova instância: artificial. O caráter reflexivo (auto-referenciado) é conseqüência dessa autonomia construída pelo artifício que confere à obra de arte uma totalidade formal autosuficiente, inauguradora de uma ordem própria e imagem de si mesma, antes de mais nada (Figura 3).

Como propositor de um novo universo artificialmente acrescido à natureza (*naturans* ou *naturata*), o projeto de arquitetura afirma-se também como atividade artística, materializando uma obra de arte em desenhos e modelos, independente da execução futura das obras ali planejadas.

Conclui-se, então, que no universo da arquitetura existem duas obras de arte relacionadas: o projeto e a construção (objeto, edifício ou cidade). A construção depende do projeto. Já o projeto é autônomo, independente e pode sobreviver sem a obra.

FORMATIVIDADE

No prefácio escrito em 1988 para sua *Teoria da formatividade*, Luigi Pareyson (1918-1991) salienta o caráter operativo de sua formulação. Não se trata, como diz o autor, de uma metafísica da arte, mas de uma análise da experiência estética com ênfase no fazer mais do que no contemplar.

Em uma espécie de revisão crítica do texto original, escrito entre 1950 e 1954, Pareyson comenta, nesse prefácio, a sobrevida de suas proposições diante de outras teorias surgidas no século 20 (marxistas, psicanalíticas, sociológicas e estruturalistas) e atribui-na ao caráter eminentemente artístico (construtivo) de suas especulações, e, também, à coexistência da liberdade individual dos artistas e das condicionantes culturais da arte em sua teoria.

Resumindo sua proposição, Pareyson a rerepresenta assim:

"... a união inseparável de produção e invenção. 'Formar' significa 'fazer' inventando ao mesmo tempo 'o modo de fazer', ou seja, 'realizar' só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são 'formas.'" (PAREYSON, 1993, p. 12-13)

(11) *"Le signe signifie, alors que la forme se signifie... Une masse architecturale, un rapport de tons, une touche de peinture, un trait gravé existent et valent d'abord en eux-mêmes, ils ont une qualité physiologique qui peut présenter de vives ressemblances avec celle de la nature, mais qui ne se confond pas avec elle. Assimiler forme et signe, c'est admettre implicitement la distinction conventionnelle entre la forme et le fond, qui risque de nous égarer, si nous oublions que le contenu fondamental de la forme est un contenu formel."*

(12) Vale ressaltar que o uso do termo "forma" aqui se refere, especificamente, à característica material e artística da arquitetura e não a qualquer idéia de formalismo, como supervalorização da forma em detrimento de outros aspectos arquitetônicos. A noção de forma artística, aqui, não é contrária aos compromissos ambientais, tecnológicos, sociais e culturais da arquitetura. Mas sim convergente, consonante; afinal, a forma arquitetônica é justamente aquela capaz de equalizar todos esses fatores inerentes à arquitetura. Portanto, o uso da noção de autonomia da forma artística não quer dizer a ausência de relações do projeto arquitetônico com as condições ambientais particulares com as quais interage.



Figura 4: Álvaro Siza desenhando
 Fonte: <http://www.bp2.blogger.com>
 Acesso em: 17 ago. 2008

Em seguida, o autor aborda três aspectos fundamentais para suas reflexões estéticas. O primeiro é a questão do conteúdo, indissociável da vida do artista, de sua individualidade, de seu modo singular de formar. O segundo diz respeito à relação entre intenção formativa e a transformação da matéria, que o autor entende como uma integridade, uma coisa só. Essa perspectiva agregadora e sintética evita a fragmentação tradicional entre pensar e fazer. E o terceiro aspecto se refere à lei que rege a atividade artística:

“O artista não tem outra lei a não ser a regra individual da obra que vai fazendo, nem outro guia a não ser o presságio do que vai obter, de tal sorte que a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação. Só assim é que se pode compreender como na arte a tentativa e a organização não só se harmonizam, mas até mesmo se reclamam mutuamente e se aliam, pois a obra atua como formante antes ainda de existir como formada.”

(PAREYSON, 1993, p. 13)

Como tal, a arte não constituiria um processo objetivo de ação construtiva, mas um processo aproximativo de aperfeiçoamento formal, que envolveria tanto a reflexão quanto a ação.

Como *“modo de fazer que enquanto faz, vai inventando o modo de fazer: produção que é, ao mesmo tempo e indissolavelmente, invenção”* (PAREYSON, 1993, p. 20) a formatividade caracterizaria diversas atividades artísticas, do improviso do *jazz* ao processo de projeto arquitetônico.

Com relação ao conceito de representação, que está no foco nesse texto, a teoria de Pareyson se desenvolve praticamente à sua margem.

Quando se refere ao pensamento, Pareyson usa a noção de “intenção formativa”, de juízo crítico e não de idéia. Assim fazendo, enfatiza o desejo, a vontade e também as tentativas, as possibilidades, as imprecisões, os critérios e as revisões. Na formatividade não haveria uma dissociação entre pensamento e ação, mas sim uma associação convergente para um único propósito formativo.

Ao mencionar o termo representação, comentando conteúdo e estilo (Cap. I, p. 30), o autor o associa à figuração, transfiguração e expressão. Dessa forma, aproxima seu sentido a uma tradução ou transposição, e nega que esse seja o caráter de conteúdo da obra de arte. Como visto, o conteúdo da obra de arte, para Pareyson, seria o próprio artista, em toda a sua complexidade humana.

Ainda com relação à representação, Pareyson (Cap. II, p. 59) comenta que a formatividade só se dá plenamente quando o fazer “*não se limita a executar algo idealizado*”. Não haveria concepção prévia¹³, nem mesmo método prévio, pois haveria simultaneidade entre invenção e execução. O *modus operandi* da formatividade só se configuraria na ação formativa, e não antes.

Essa proposição de Pareyson é provocativa porque, aplicada à arquitetura, nega a tradição do método¹⁴. E, em contraposição, propõe um procedimento projetual tateante, incerto, aproximativo, que se apóia nas tentativas do fazer – figurar e testar – guiados por uma “intenção” e uma “expectativa da descoberta”¹⁵.

No projeto, a atividade artística do arquiteto, envolveria, portanto, uma dupla criação: a invenção dos procedimentos de projeto que possibilitarão a segunda invenção: o projeto propriamente dito.

Como não se trata de método, cada novo projeto exigiria, portanto, uma reinvenção dos procedimentos anteriores, e, assim, sucessivamente.

Mas, como o projeto prevê a obra, nesta haveria uma nova formatividade, um fazer o qual, inevitavelmente, reinventaria o projeto no canteiro de obras, sendo esse o laboratório final de testes do projeto.

Quem quer que se aproxime da produção de objetos, ou da construção civil, percebe, em pouco tempo, que, muito raramente, o projeto executivo “*consegue absorver em si a sua própria exequibilidade a ponto de eximir o executor de todo o esforço de invenção e abandoná-lo a uma extrínseca e mecânica ‘execução’*” (PAREYSON, 1993, p. 64).

Quase sempre há, na oficina ou no canteiro, reinvenções do projeto. E se o arquiteto ou *designer* está ausente, as reinvenções são realizadas à sua revelia. A invenção permanece enquanto houver o fazer e, finalizada a forma, nela reside o potencial de incitar o desejo, como nova paixão, naqueles que a produziram e vivenciaram-na.

A teoria de Pareyson é a expressão de seu desejo de síntese que pretende equilibrar, no cerne da atividade artística, a “*theia moira*” (destino divino) e o “*travailler tous les jours*” (trabalhar todos os dias, p. 87), o “*furor poeticus*” (furor poético) e a “*longue patience*” (longa paciência, p. 91), o impulso criativo e o exercício sistemático, as tentativas e a organização.

Para a formatividade o termo “representação” é inadequado. Traz consigo a sugestão da existência de instâncias distintas de elaboração da atividade artística – a idéia e suas representações físicas – e caracteriza as tentativas (imagens e modelos) como intermediários, e não como a própria materialidade da obra em processo.

UMA ERÓTICA DA ARTE (E DA ARQUITETURA)

Para Susan Sontag (1933-2004), precisamos, no lugar de uma hermenêutica da arte, de uma erótica da arte, ao invés de interpretação, um retorno à relação sensual, sensorial, com a obra de arte. É com essa conclusão que Sontag encerra seu ensaio *Against Interpretation*, de meados dos anos 60.

O ponto inicial de sua reflexão é o questionamento da idéia de conteúdo da obra de arte como algo distinto de sua forma.

(13) “*Não que o artista tenha imaginado completamente sua obra e depois a executou e realizou, mas, sim, ele a esboça justamente enquanto a vai fazendo.*” (PAREYSON, 1993, p. 69)

(14) Por definição, o método propõe um caminho ideal a ser seguido para se atingir determinados objetivos.

(15) Dos tópicos 9 ao 20 do Cap. II – “Formação da obra de arte, tentativa e êxito”, Pareyson usa diferentes termos como “presságio”, “pressentimento”, “adivinhação”, “intuição”, “inspiração” e “*insight*” (paradoxalmente, o preferido do autor, e talvez o menos adequado, por sugerir uma antevisão que o próprio autor nega ao longo do texto) para denominar os impulsos e os critérios de escolha que agem na ação formativa. Se a alternância de termos revela as tentativas de aproximação do autor ao fenômeno da concepção artística, a eleição do termo “*insight*” revela um aspecto frágil de sua teoria: a referência à iluminação interior. O próprio autor comenta esse aspecto com relação ao termo “inspiração” (p. 87 e 88).

(16) “Even in modern times, when most artists and critics have discarded the theory of art as representation of an outer reality in favor of the theory of art as subjective expression, the main feature of the mimetic theory persists. Whether we conceive of the work of art on the model of a picture (art as a picture of reality) or on the model of a statement (art as the statement of the artist), content still comes first. The content may have changed. It may now be less figurative, less lucidly realistic. But it is still assumed that a work of art is its content. Or, as it’s usually put today, that a work of art by definition says something (‘What X is saying is...’, ‘What X is trying to say is...’, ‘What X said is...’, etc., etc.)”

(17) “What is needed, first, is more attention to form in art. If excessive stress on content provokes the arrogance of interpretation, more extended and more thorough descriptions of form would silence. What is needed is a vocabulary – a descriptive, rather than prescriptive, vocabulary – for forms. The best criticism, and it is uncommon, is of this sort that dissolves considerations of content into those of form.”

Essa revisão desenvolvida pela autora parte da concepção platônica da arte como imitação das coisas do mundo que, por sua vez, também são imitações. A imagem representaria, de forma imperfeita, as coisas do mundo, as quais, por sua vez, representariam, também de forma imperfeita, as idéias perfeitas. Essa concepção constitui uma das mais resistentes bases da noção de representação na cultura ocidental: a forma sempre ocultaria uma idéia que lhe é distinta, e superior.

“Mesmo no mundo moderno, quando muitos artistas e críticos já descartaram a teoria da arte como representação de uma certa realidade em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, persistem as principais características da teoria mimética. Tanto faz se concebemos o trabalho artístico tomando a pintura como modelo (a arte como retrato da realidade), ou a opinião/impressão como modelo (a arte como arbitrariedade do artista), o conteúdo sempre vem em primeiro lugar. O conteúdo pode ter mudado. Pode ser menos figurativo agora, menos lucidamente realístico. Mas ainda se assume que uma obra de arte é o seu conteúdo. Ou, como se costuma dizer hoje em dia, que uma obra de arte, por definição, diz alguma coisa. (‘O que X está dizendo é...’, ‘O que X está tentando dizer é...’, ‘O que X disse é...’, etc., etc.).”¹⁶ (SONTAG, 1966, Primeira Parte, 6, p. 4).

A noção de conteúdo reabilitaria a teoria da obra de arte como representação e dispararia o desejo de interpretação do fenômeno artístico para além de sua materialidade. O argumento de Sontag é de o costume contemporâneo de interpretar o que está por trás da obra – seja em leitura marxista, freudiana ou qualquer outra –, dificultar a apreensão sensível da própria obra, pois a reduziria a um contêiner de significados, em detrimento da forma. Esse costume seria a principal resistência ao retorno a uma relação sensorial integral, coesa e plena da obra: uma erótica da arte, uma relação movida pelo desejo intenso, pela *pathós*, que perturba a alma, toma-a de assalto e exige toda sua atenção, seja pelo prazer, seja pela dor. A ânsia pela intelectualização e compreensão do fenômeno freia a fruição erótica, estanca a *pathós* e contém a vibração emocional na postura *blasé*.

O enigma que seduz e faz sofrer apaixonadamente emerge com a obra, em sua materialidade artística e nas relações que com ela se estabelecem, e não para além. E se a interpretação, supostamente, parece resolver tal enigma é porque dele se distancia, afastando-se da obra em direção a uma construção mental, uma interpretação, que substitui a obra (como representação) e soluciona-a, definitivamente, colocando em seu lugar determinados significados, menos incômodos e perturbadores do que a obra em questão.

“O que precisamos, em primeiro lugar, é prestar mais atenção à forma na arte. Se a ênfase excessiva no conteúdo provoca a arrogância da interpretação, descrições mais extensivas e profundas da forma silenciarão. O que precisamos é de um vocabulário – descritivo, mais do que prescritivo – para formas. A melhor crítica, que é rara, é aquela que dissolve as considerações de conteúdo naquelas de forma.”¹⁷ (SONTAG, 1966, Oitava Parte, 29, p. 13)

A atenção à forma conduziria à revalorização da superfície, àquilo que se dá a perceber pelos sentidos na epiderme da obra, seu caráter tátil, visual, auditivo, olfativo, físico da obra de arte. Essa seria a relação artística a ser expressa, e, para tanto, ainda carecemos de vocabulário descritivo.

“O importante agora é recuperamos nossos sentidos. Devemos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais.”¹⁸ (SONTAG, 1966, Nona Parte, 35, p. 14)

Como crítica ao aprofundamento intelectual que se desprende da obra no desejo de construir outra forma – uma representação que a substitua –, Sontag propõe a superficialidade sensorial como fundamento da atividade e da relação artística. Se há algo que pode ultrapassar a obra, e dela se desprender, é o que brota em nós quando com ela nos relacionamos de modo profundamente superficial.

Por analogia, uma erótica da arquitetura, centrada no processo de projeto, poderia trazer, em primeiro plano, a *pathós* que brota no imaginário: a paixão a instaurar o engenho-motor integral e indissociável entre pensamento, desenho e modelagem. Coloca-se em foco, então, o desejo o qual move os arquitetos a construir e ele só se satisfaz na carnalidade da arquitetura, isto é, à medida que aquilo que “adoece a alma” se materializa em riscos, imagens digitais ou montagens tridimensionais, e vislumbra a obra futura.

A relação sensorial que sustenta a erótica da arquitetura depende das formas materiais: dos croquis, dos modelos de estudo, das anotações, dos esquemas, etc. Com essas formas arquitetos alimentarão e saciarão – ao menos parcialmente – seu desejo construtivo, até que se faça o canteiro, até a obra ter início.

A apreensão, a compreensão, a crítica e o desenvolvimento do projeto também dependem da relação com essa superfície apreensível da obra em gestação. O aprofundamento do processo projetual depende, paradoxalmente, da capacidade de manter-se nessa superfície, percebendo o próprio processo e sua palpabilidade.

No processo de projeto, em plena *gestaltung*, tudo o que há materialmente sobre a obra está ali nos desenhos e modelos. O que há para além é o fluxo do pensamento, o qual também aí se enreda e cria suas verdades.

Nas formas bidimensionais e tridimensionais a constituírem a materialidade do processo de projeto arquitetônico não se distingue conteúdo e continente, significado e significante.

Há um certo momento inicial no qual um croqui não é uma forma que “representa” o edifício a ser construído, pois ele é o próprio edifício, visto não haver nada mais próximo da existência do edifício do que esse croqui. O edifício ainda não existe, como forma sensível, para além daquele croqui. E talvez não venha a existir, e essa hipótese não inviabiliza seu projeto, nem reduz o compromisso construtivo com o qual foi gerado.

Nesse mesmo estágio preliminar, um modelo de estudo, tridimensional, também não “representa” o edifício, mas é o próprio edifício em sua máxima materialidade até então.

No outro extremo desse processo projetual, o projeto executivo com todas as suas peças, enquanto ainda não se inicia a obra, é também a expressão mais palpável da arquitetura em questão. O projeto é a obra.

E quando a obra, eventualmente, não se realiza, resiste o projeto, não só como representação de algo outro – idéia, objeto, edifício ou cidade –, mas com seu próprio valor como imaginário: imagens, croquis, anotações, modelos, etc.

A história da arquitetura é repleta de exemplos que podem ser mencionados aqui.

(18) “What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more.”



Figura 5: Constant em seu ateliê
Fonte: ANDREOTTI, Libero; COSTA, Xavier. *Situacionistas, arte política e urbanismo*. Barcelona: Museu D'art Contemporani de Barcelona – Actar, 1996

Para ficar apenas na produção do século 20, valeria lembrar, no urbanismo: a *Cidade industrial*, de Tony Garnier (1869-1948), a *Cidade nova*, de Sant'Elia (1888-1916), a *Broadacre city*, de Frank Lloyd Wright (1867-1959), e a proposta de Rino Levi (1901-1965) para Brasília. Na arquitetura: os projetos de Flávio de Carvalho (1899-1973) para o palácio do governo e para o farol de Colombo, a *Nova Babilônia*, de Constant Nieuwenhuys (1920-2005) (Figura 5), as proposições dos grupos Archigram e Superstudio, etc.

Quando, no entanto, o projeto tem seqüência como obra, um tempo distinto se inicia e a erótica da arquitetura se reapresentará. Uma obra de arte na qual se vive se fará orientada por outra obra de arte que a planejou.

Agora há uma coexistência e uma tensão de dependências e independências entre o projeto e a obra. Há a existência material dos desenhos e das maquetes e também a materialidade dos elementos em construção: fundações, estruturas, vedos, vãos, etc.

Em algum momento – difícil de precisar – a obra em construção assumirá o primeiro plano, por sua intensidade material e sensível, e então o projeto será sua gênese e a obra será a arquitetura em conformação.

A relação sensorial do projeto como base será transferida, gradativamente, para a arquitetura em formação. Ali, no canteiro de obras, a existência material dos inúmeros enigmas da arquitetura intensificarão a relação sensorial e a reequalizarão em uma relação direta. Não mais desenhos ou modelos reduzidos, mas a própria arquitetura, logo concluída. E ali, como na FAU de Artigas, residirá a possibilidade de infinitas eróticas futuras.

ENTRE SEGREDOS, ENIGMAS E PRIVILÉGIOS

“Ser arquiteto, meus jovens, é um privilégio que a sociedade nos dá, e que eu desempenho como se fosse um segredo, no cantinho do meu escritório, fechado, com meus pensamentos, e o meu desenho.”

(VILANOVA ARTIGAS, 2003)



Figura 6: Vilanova Artigas com seu pensamento e seu desenho
Fonte: <http://www.semnomemascomcarinho.blogspot.com/>. Acesso em: 17 ago. 2008

(19) Dizem que Brunelleschi se ausentava propositadamente do canteiro da cúpula de S. Maria del Fiore para que as dúvidas sobre o processo construtivo aflorassem demandando sua presença. Guardava consigo o segredo do projeto: suas soluções construtivas.

O comentário informal de João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), dito em 1984 por ocasião de seu concurso para professor titular na FAUUSP, tornou pública sua compreensão, naquele momento, da interação entre pensamento e desenho como fundamentos do processo de projeto e, ao mesmo tempo, lançou uma provocação curiosa ao comentar seu trabalho “como se fosse um segredo”.

Em seu escritório Vilanova Artigas está concentrado, introspectivo, reflexivo. E diz-se acompanhado por seus interlocutores: o pensamento e o desenho. Mas estes não são alteridades, não existem em separado, isolados de quem projeta. São indissociáveis e constituem a própria integridade do arquiteto que direciona todo seu desejo, sua força, seus embates e dissonâncias para o projeto.

Mas por que a menção ao segredo? Como se coloca essa sugestão de algo oculto, misterioso, mágico, talvez?

Como se fosse um segredo, porque é algo feito às escondidas, em lugar isolado, em solidão, e Artigas imerso em seu imaginário particular?

Como se fosse um segredo, porque, durante anos, foram essas as condições de projeto, de um arquiteto cassado por suas convicções políticas?

Como se fosse um segredo, porque é algo a guardar-se com zelo, que se preza e reserva-se ao universo privado e não se expõe publicamente?

Mas ainda há algo de secreto no projetar em pleno mundo moderno? Ou será possível não haver nada mais de secreto ou enigmático no projetar, tornando-o um processo completamente desvendado?

“Como se fosse” um segredo, porque não é exatamente um segredo, mas podemos fazer de conta que é? E interessaria a Artigas, justamente, a provocação lúdica de projetar ainda ser algo secreto?¹⁹

Um segredo é algo precioso, que convive em permanente tensão com o risco de ser revelado. Pode ser uma chave, uma senha, proporcionando acesso a um conhecimento ou a um lugar especial.

Secretas eram as cerimônias de *bauopfer*, nas quais eram ofertados pequenos modelos arquitetônicos cerâmicos para a consagração de terrenos e obras de templos neolíticos, no sudeste da Europa, cerca de 5.000 a.C. Secretos eram os ritos dos arquitetos egípcios.

Misteriosos também eram os meandros da iluminação divina que revelava – a papas, bispos, reis e príncipes – os projetos arquitetônicos a serem materializados na Idade Média. Segredos eram aqueles zelosamente guardados pelas corporações de ofício medievais. Segredos também eram os meios pelos quais a divindade se manifestava no gênio de artistas como Brunelleschi e Michelangelo.

Depois houve um tempo no qual se acreditou que a razão e as luzes do mundo moderno, sistematizadas como filosofia e ciência pudessem desmistificar tudo e revelar a verdade última. Construiu-se, então, a crença na possibilidade do desvelamento de todos os mistérios. Atingir o conhecimento total, absoluto e verdadeiro seria uma questão de tempo. Acreditou-se que havia por trás de tudo um segredo final a ser revelado, e seu nome poderia ser Deus ou Natureza. Imaginou-se que chegaria um tempo no qual não restariam mais mistérios, nem segredos, nem enigmas para a humanidade.

No entanto, o próprio desenvolvimento científico, ao longo do século 20, e as conseqüentes reflexões críticas da filosofia, especialmente as da Fenomenologia²⁰, indicaram tanto uma ampliação constante do universo de fenômenos a serem conhecidos, à medida do avanço do conhecimento humano, quanto uma revisão profunda das bases do processo de conhecimento.

A Fenomenologia questiona o método racionalista, cuja postura analítica fragmenta a complexidade do mundo, e pretende substituir as próprias coisas por “representações” das coisas. A crítica fenomenológica diverge do procedimento intelectual que se propõe a corrigir e validar a percepção, não confiando a essa percepção outra participação no processo de conhecimento, senão a de ponto de partida impreciso para o “sobrevôo” do mundo e a formulação de conceitos e idéias.

Ao criticar o método racionalista – analítico, dedutivo e explicativo – como instrumento de distanciamento, e não de aproximação do mundo, a percepção é retomada como fundamento do processo de conhecimento. “*Trata-se de descrever, não de explicar nem de analisar.*” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 3). E essa descrição se funda no ser e em sua experiência perceptiva no mundo. É necessário retornar “às coisas mesmas”, questionar a “fé perceptiva” que prega: “as coisas são como são” e instituir a percepção como fundadora do real.

“O real deve ser descrito, não construído ou constituído. Isso quer dizer que não posso assimilar a percepção às sínteses que são da ordem do juízo, dos atos ou da predicação... O real é um tecido sólido, ele não espera nossos juízos para anexar a si os fenômenos mais aberrantes, nem para rejeitar nossas imaginações mais verossímeis. A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles.” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 5 e 6)

A reflexão não deve ser como fechar os olhos ao mundo e rerepresentá-lo íntegro ao pensamento. Em sentido contrário ao método racionalista, o qual pressupõe a possibilidade da redução da percepção às “representações”, a Fenomenologia caracteriza a percepção como inesgotável, tornando impossível

(20) A referência aqui se faz a Franz Brentano (1838-1917) e seu aluno Edmund Husserl (1859-1938) (apud MUNARI, 2008).

(21) Mas também será universal e eficientemente operativa. Características que tiveram expressão plena em vertentes da arquitetura moderna do pós-Segunda Guerra Mundial e conduziram a projetos desenraizados, como o do conjunto habitacional de Pruitt Igoe (1951-1972), de Minoru Yamasaki, e tantos exemplos de conjuntos habitacionais brasileiros que poderiam ser citados.

uma redução a “dar conta” do fenômeno. Toda reflexão, sendo, necessariamente, uma redução da percepção de um fenômeno no fluxo do tempo, é incompleta e parcial. Nesse sentido, quanto mais racionalista e apoiada em “representações” for a reflexão, mais descolada do real ela será²¹.

A proposição que surge dessa crítica não pretende configurar um método, mas sim um princípio de apreensão “pré-reflexiva”, o mais próximo possível da percepção direta dos fenômenos, pois, se há uma experiência do real e da verdade, essa é a evidência do mundo dada à percepção. E é nesse mundo que a existência “pré-reflexiva” funda a experiência do “real” e do “imaginário”.

“O mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável.” (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 14)

Se, como já foi dito aqui, o procedimento fenomenológico é descritivo e pretende firmar-se nos limites do “pré-reflexivo”, então, necessariamente, é também construtivo, não existe *a priori*, pois sua existência depende de uma relação que o constitua. No texto *A dúvida de Cézanne* (1975) Merleau-Ponty faz um consideração que torna mais acessível esse aspecto relacional:

“... O sentido do que vai dizer o artista não está em nenhum lugar, nem nas coisas, que ainda não são sentido, nem nele mesmo, em sua vida informada.” (p. 311)... *“Ele (Cézanne) ‘germinava’ com a paisagem.”* (p. 309)

No caso de Cézanne a relação é com a paisagem; no caso de Artigas, em particular, e dos arquitetos, de maneira universal, a relação é com o imaginário e a invenção, com a elaboração criadora de algo até então inexistente.

A montanha de Saint-Victoire está lá e Cézanne se aproxima dela e pinta-a. O projeto não está em lugar nenhum, e só é possível aproximar-se dele à medida que se começa a trabalhar para formá-lo.

“A expressão não pode ser então tradução de um pensamento já claro, pois que os pensamentos claros são os que já foram ditos em nós ou pelos outros. A ‘concepção’ não pode preceder a ‘execução’. Antes da expressão, existe apenas uma febre vaga e só a obra feita e compreendida poderá provar que se deveria ter detectado ali antes alguma coisa do que nada.” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 310 e 311)

Assim, o segredo mencionado por Artigas – supostamente esgotado pelo racionalismo cientificista – tem seu caráter enigmático reabilitado como a qualidade de opacidade dos fenômenos. Opacidade que é metáfora da impossibilidade de uma apreensão absoluta dos processos materiais com existência física. Todas as apreensões possíveis serão sempre parciais, tanto do ponto de vista da percepção quanto do ponto de vista de uma situação temporal e histórica a qual, paradoxalmente, limita-a, e torna-a possível. Os diversos enfoques sobre o mesmo fenômeno – no caso, o processo de projeto – sempre apresentarão partes, fragmentos, trechos, recortes, mas nunca o próprio fenômeno em sua totalidade.

Esse talvez nunca possa ser apreendido por inteiro: é privilégio dos arquitetos que o vivem enquanto projetam. E sobre o que costumamos calar, deveríamos tentar falar.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *De anima*. São Paulo: Editora 34, 2007.
- FOCILLON, Henri. *La vie des formes*. Paris: Alcan, 1939.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Abril S. A., 1975. (Coleção Os Pensadores).
- _____. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MUNARI, Luiz Américo de Souza. *Reflexões e exercícios sobre história da arte*. 2008. Livre-docência em História da Arquitetura e Estética do Projeto – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. Tradução de Octanny Silveira da Mota e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.
- PAREYSON, Luigi. *Teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation and other essays*. Nova York: Farrar, Strauss & Giroux, 1966.
- VALÉRY, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. Paris: Gallimard, 1957.
- VILANOVA ARTIGAS. *Documenta Vídeo Brasil*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003. DVD.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical investigations*. Tradução por G. E. M. Anscombe. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2003.
- _____. *Tratado lógico-filosófico e investigações filosóficas*. Tradução de M. S. Lourenço. Lisboa: Editora Fundação Calouste Gulbekian, 2002.

Nota do Editor

Data de submissão: outubro 2008

Aprovação: fevereiro 2009

Artur Rozestraten

Arquiteto e urbanista (FAUUSP, 1995), mestre e doutor em Estruturas Ambientais Urbanas no Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto (FAUUSP, 2003 e 2007). Professor junto do Departamento de Tecnologia da FAUUSP, no grupo de disciplinas de Metodologia, e pesquisador na linha Processo de Produção da Arquitetura e do Urbanismo.

Rua do Lago, 876. Cidade Universitária
05508-080 – São Paulo, SP
(11) 3091-4571
artur.rozestraten@usp.br