



## **RE-PLAY: INTERACTIONS WITH HISTORY IN THE DESIGN STUDIO**

Mónica Pacheco

Departamento de Arquitectura e Urbanismo | ISCTE-IUL / Dinâmia-Cet | Lisboa, Portugal | [monica.pacheco@iscte.pt](mailto:monica.pacheco@iscte.pt)

### **RESUMO**

A arquitectura estabeleceu, desde sempre, relações com a sua história. Contudo esta só viria a constituir-se enquanto disciplina no séc. XIX, quase dois séculos depois da emergência do ensino academizado em França. Efectivamente, a abertura da Académie Royale d'Architecture, em 1671, impulsionou inúmeras investigações que revelam o interesse crescente no conhecimento rigoroso do passado. Porém, é apenas no contexto do Polytechnique que a relação entre história da arquitectura e práxis, como até então era entendida, é desafiada, paradoxalmente num curso para futuros engenheiros. O tema adquire uma enorme importância no discurso arquitectónico sendo alvo de constantes reposicionamentos críticos até muito recentemente, parecendo ter sido votada ao ostracismo na maioria das escolas, onde se assiste-se ao uso da história de modo tecnocrático e reducionista, traduzindo-se em análises e organigramas inconsequentes.

A presente investigação propõe-se reflectir sobre o potencial generativo dos precedentes históricos assente no desenvolvimento de um workshop de uma semana em Salerno realizado com alunos do segundo ano. O título, *Re-play* (modernism) pretendia simultaneamente questionar a condição pós-moderna e testar o modo como estes podem ser instrumentalizados de forma criativa através dos próprios processos de representação. Da análise dos resultados espera-se que possam advir novas práticas pedagógicas.

**Palavras-chave:** Estúdio. História da arquitectura. Ensino da Arquitectura. Interações. Representação.

### **ABSTRACT**

Architecture has always established interactions with its history. However, as a discipline, it was only recognized as such in the 19<sup>th</sup> century, almost two hundred years after the emergence of the academic teaching system. In fact, the opening of the Académie Royale d'Architecture in 1671 has boosted many research projects that revealed an increasingly interest in a rigorous knowledge of the past. Nevertheless, it was only within the context of the Polytechnique, and paradoxically in a course for future engineers, that the relation between history and practice has it was understood, was definitely challenged. The theme acquires enormous importance in the architectural discourse, and a target of critical reasonings until very recently, being ostracized in most schools where the use of history in a technocratic and reductionist way is translated into inconsequential analyses and organigrammes.

This paper intends to reflect upon the generative potential of historic precedents from a one week workshop developed in Salerno with 2<sup>nd</sup> year students. The title *Re-play* (modernism) aimed, simultaneously, to question the

postmodern condition and to test the ways in which they can be used in creative ways from the process of representation, calling for new pedagogies within the design studio.

**Keywords:** Design Studio. History of Architecture. Architectural Education. Interactions. Representation.

*beauty is the eye discovering in our world what the mind already knows*  
*Veli Can*

## 1

A relação entre passado e presente, entre práxis e os seus precedentes é, desde sempre, uma constante. Contudo, a história da arquitectura enquanto disciplina surge apenas no séc. XIX, fruto de um processo lento cuja génese remonta à revolução científica e epistemológica que teve início sensivelmente dois séculos antes e transformou o mundo de forma indelével, resultando num progressivo cepticismo relativamente a verdades até então tidas como universais, e a uma necessidade crescente e explícita de demonstração e sistematização de todos os temas da sociedade, como tão bem ilustra a *Encyclopédie* de D’Alembert e Diderot, típica deste desejo e ansiedade iluministas.

A abertura da primeira escola de arquitectura em França em 1671, a Académie Royale d’Architecture – impulsionada por Louis XIV (1638-1715), Jean-Baptiste Colbert (1619-83) – o ministro de Estado francês e N-F Blondel (1618-86) – reflecte a importância atribuída ao domínio de aspectos teóricos e científicos da disciplina na formação de profissionais, não só pela própria classe, mas também pelo Estado, impulsionando projectos de investigação, com o objectivo de correcção da imprecisão de obras do passado, como as traduções de Vitruvius. Neste contexto, assiste-se ao desenvolvimento de dicionários e enciclopédias, bem como de manuais didácticos enquanto veículos privilegiados de exposição, transmissão e operacionalização prática, uma tradição inaugurada por N-F.Blondel com o seu *Cours d’Architecture* (1675-83). Contudo, paradoxalmente, é no contexto do Polytechnique, nomeadamente de um curso para futuros engenheiros, que a operacionalização da história, como até aí vinha sendo feita, é pela primeira vez desafiada.

A história do ensino da arquitectura, infinitamente pequena quando comparada com a história da arquitectura propriamente dita, reflecte assumidamente diferentes posicionamentos críticos relativamente à interacção desta com a práxis arquitectónica. Após a aparente ruptura do movimento moderno com a história e sua subsequente recuperação no período que se generalizou apelidar de pós-moderno, a discussão permanece polarizada, como tem sido há mais de um século, entre método e processo, tradição e contemporaneidade, regulação e imitação. Transversalmente, a ênfase mantém-se

vinculada à génese da forma arquitectónica, aos princípios e razões que a regem e, fundamentalmente, justificam.

Efectivamente, aquilo que assistimos hoje, na maioria das escolas de arquitectura, é à ausência de um posicionamento crítico declarado relativamente à operacionalização da história da arquitectura como na França neoclássica, na Escola Italiana, no chamado Classicismo pós-moderno ou mesmo naquilo que Frampton apelidou de regionalismo crítico. A disciplina permanece nos currículos actuais com o propósito de informar os estúdios de arquitectura. No entanto esta interacção manifesta-se, de modo preponderante, em categorizações a partir de constantes organizacionais e estruturais, ou tipos funcionais, constituindo uma tipologia aplicada. Na maioria das escolas o ensino prático consiste, geralmente, na execução de um programa específico com graus de complexidade crescentes ao longo dos anos que compõem o curso, baseada na análise racional e avaliação crítica do programa funcional, uma herança de Viollet-le-Duc. As obras do passado são abordadas de forma tecnocrática com o intuito de extrair das mesmas análises paralelas que se traduzam em organigramas que informam, de um ponto de vista tipológico (no sentido funcional do termo e não no de Quatremère de Quincy) o processo de projecto.

Esta é, quanto a nós, uma abordagem reducionista, que menospreza o potencial generativo da história da arquitectura. O presente paper, assente num exercício exploratório lançado no contexto de um workshop desenvolvido com alunos do segundo ano da Università degli Studi di Salerno, em Itália, em Março de 2013, propôs-se testar novas pedagogias de fomentação de interacções criativas, pessoais e críticas dos precedentes históricos.

The great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development and suspension, of crisis, and cycle, themes of the ever-accumulating past, with its great preponderance of dead men and the menacing glaciation of the world. The nineteenth century found its essential mythological resources in the second principle of thermodynamics. The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein. (...) Yet, it is necessary to notice that the space which today appears to form the horizon of our concerns, our theory, our systems, is not an innovation; space itself has a history in Western experience, and it is not possible to disregard the fatal intersection of time with space. (Foucault: 1967)

## **2 INTERAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E “AULAS DO RISCO”**

O período compreendido entre os séculos XVII e XIX tem sido consagrado pela história e teoria da arquitectura como aquele em que, pela primeira vez, se procurou, de forma explícita, a definição dos fundamentos epistemológicos da disciplina. Esta ambição de uma

definição completa de todos os aspectos relacionados com a arquitectura, desde a construção, passando pela estrutura e a estética, a crença de que a técnica e a ciência inauguravam uma nova era, e a evidente ausência de formação do arquitecto traduziu-se, como referido anteriormente, no desenvolvimento de novos formatos de representação teórica — expressivamente demonstrados no *Dictionnaire d'Architecture* de Quatremère de Quincy (1755-1849) integrantes da *Encyclopédie Méthodique* de Joseph Pankouke —, na paulatina generalização do ensino, e na transformação do entendimento do desenho enquanto ferramenta de rigor científico.

O desenvolvimento da geometria descritiva por Gaspard Monge (1746-1818) possibilitou as inúmeras campanhas levadas a cabo para levantamentos de edifícios da antiguidade que se verificaram à época, com vista à sua catalogação, organização e inventariação que impulsionaram quer o valor científico atribuído à arqueologia, quer à história da arquitectura, substituindo o conhecimento dos precedentes através de fontes literárias ou do conhecimento directo, por ilustrações cada vez mais rigorosas.

A aprendizagem prática tem início com o Grand Prix uma espécie de primórdio dos estúdios de arquitectura (aulas do risco ou aulas de projecto), que ambicionava um ensino rigoroso, informado pela crescente importância atribuída ao domínio da técnica, bem como das ciências sociais e políticas. O prémio tinha como objectivo enviar os alunos para a Académie de France em Roma, onde estes terminavam os seus estudos, permitindo-lhes o contacto directo com a cultura clássica, cujas obras podiam imitar e copiar, trazendo mais tarde esse conhecimento de regresso a França.

O interesse na história da arquitectura, de forma mais explícita, remonta à redescoberta de Vitruvius por um lado, e por outro à constatação das discrepâncias entre as proporções prescritas por aquele e as observadas empiricamente na arquitectura romana pelos teóricos do Renascimento.

Na segunda década do séc.XVI (c.1519), numa carta, atribuída a Rafael (1483–1520), ao papa Leão X (1475-1521), este revela a intenção de realizar um atlas dos monumentos da Roma Antiga, apresentados em planta, corte e alçado de modo exacto e fiel. Foi no entanto apenas em 1526 que António Labacco (c. 1495–1559), um arquitecto italiano, gravador e escritor, juntamente com os arquitectos Antonio da Sangallo (1484–1546), Pier Francesco da Viterbo (1470–1535) e Michele Sanmicheli (1484–1559), a trabalhar para o Papa Clemente VII (1478–1534) sobre as fortificações de Parma e Piacenza, puseram em marcha a medição e documentação das ruínas antigas de forma mais sistemática com o objectivo de proceder à reconstituição dos grandes monumentos, e que resultaram na obra *Libro*

*d'Antonio Labacco appartenente architettvra nel qual se figvrano alcune notabili antiqvita di Roma* (1552).

Esta antecipou, de certa forma, aquilo que se viria a concretizar com os tratados ilustrados de Sebastiano Serlio (c. 1475-1553/55) e Andrea Palladio (1508-80), os primeiros a procederem a reconstituições de ruínas romanas sem precedentes, que visavam a explicitação do sistema modular das ordens, dando assim expressão gráfica a uma sistematização do conhecimento que veiculou um entendimento da teoria e história da arquitectura que passa a ser gradualmente também visual e gráfica.

É contudo no século seguinte que uma certa erudição arqueológica, transversal à elite cultural, adquire um determinado valor científico responsável pela produção de uma série de obras que impulsionam a história da arquitectura propriamente dita, de acordo com a sua definição actual: Johann Joachim Winckelmann (1717-68) havia estabelecido os seus fundamentos em *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), e Fischer von Erlach (1656-1723) em *Entwurf einer historischen Architectur* (1721) procura a sistematização do desenvolvimento da arquitectura fundamentada em razões climatológicas, naturais e sociais, incluindo não só o Ocidente como também o Oriente Antigo e a Ásia Oriental. Outras obras incluem *Parallèle général des édifices les plus considérables depuis les Égyptiens, les Grecs, jusqu'à nos derniers modernes* (c.1750) de Juste-Aurèle Meissonier (1695-1750); a edição de 1770 de *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce* de Julien-David Le Roy; *Plan sur la même échelle des théâtres modernes les plus connus* de Victor Louis (1731–1800); o inventário de 1762 realizado por James Stuart (1713-88) e Nicholas Revett (1720-1804) intitulado *The Antiquities of Athens*, e *Recueil et parallèle des édifices de tous genres, anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur ou par leur singularité, et dessinés sur un même échelle* (1799-1801) de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), uma obra de vocação eminentemente didáctica, que apresenta uma colecção de gravuras que organiza os edifícios por tipos, representados e comparados à mesma escala, constituindo uma espécie de atlas panorâmico da história.

A obra de Paul Letarouilly (1795-1855), *Édifices de Rome moderne: ou recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, resultado de um levantamento exaustivo dos edifícios de Roma numa viagem que realizou em 1820 e que publicou entre 1840 e 1855, representa uma das mais importantes histórias gráficas da arquitectura, que utiliza pela primeira vez o sistema métrico decimal e a escala gráfica. Progressivamente mais rigorosos, nomeadamente quanto à precisão dos seus levantamentos e, conseqüentemente, considerados mais importantes do ponto de vista documental, seguem-se os estudos de

James Fergusson (1808-86): *The illustrated handbook of architecture: being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages & countries* (1855) e *History of Architecture from the earliest times to the present day* (1865); de Banister Fletcher: *A History of Architecture on the Comparative Method* (1896); e de August Choisy (1841-1909): *Histoire de l'Architecture* (1899). Esta última apresenta ilustrações que já não são meramente descritivas, mas sobretudo analíticas, através das suas famosas axonometrias, seleccionando os aspectos que se pretendia analisar em detrimento de outros. É por esta razão que se manteve durante muito tempo como um documento de referência, uma vez que recorria aos próprios instrumentos de produção, documentação e expressão da arquitectura como ferramenta de investigação, estudando-a a partir da sua própria essência e não de pontos de vista exteriores à disciplina.

Todavia, a integração de uma disciplina de história da arquitectura nos currículos académicos ocorreria somente em meados do séc. XIX, pela primeira vez, na Universidade de Berlim. E em França, como reporta Vidler, quatro décadas depois, o Congresso Internacional de Arquitectos ainda protestava contra a ignorância dos estudantes da Ecole em estilos históricos, exigindo a inserção de uma disciplina de arqueologia francesa (Vidler, 1977:157).

Uma das primeiras tentativas académicas de operacionalização prática da história encontra-se particularmente representada na criação de dois manuais, *Recueil* e *Précis*. Elaborados por Durand na viragem para o séc.XIX levantam, respectivamente e de forma paradigmática, duas questões fundamentais que informam, e ao mesmo tempo desafiam a práxis arquitectónica:

— **A partir do que é concebida?**

— **Como é produzida?**

Uma primeira análise poderia induzir o leitor de que Durand se limitava a apresentar uma compilação de modelos revistos e sistematizados em *Recueil*, e prontos a utilizar *à la carte*, de acordo com a metodologia de composição proposta e o recurso ao papel quadriculado — conotado geralmente com a esfera da pintura, nomeadamente com a cópia de imagens — em *Précis*. Contudo, quando os modelos são decompostos em elementos que permitem inúmeras combinações, como conclui Werner Szambien, Durand prova que o seu método não compromete, de forma alguma, a criatividade do projectista, mas antes que recorre a técnicas de imitação com propósitos não imitativos (Szambien:1981, 107). Se dúvidas existirem sobre a aparente ambiguidade da relação de Durand com a questão da imitação, o certo é que o modelo imitado tende a desaparecer, enquanto a arquitectura atende às

necessidades práticas e à utilidade como conceitos sociais. Esta foi uma posição intelectual resultante de uma época em que a natureza e a arquitectura antiga eram ambas objecto de estudo científico no sentido moderno — uma posição que deve, sem dúvida, ter parecido isolada no meio das medidas adotadas pelos teóricos da arte. Ao negar a impossibilidade de algo como uma imitação ‘fechada’, Durand lançou a ideia de imitação ‘distante’ e assim contribuiu notavelmente para o colapso do conceito de imitação em si (Szambien:1981, 111). *Recueil e Précis* revelam que Durand procurou clarificar em arquitectura a relação entre uma tipologia histórica concreta e a forma geral baseada nas leis universais da geometria, bem como um desenvolvimento puramente euclidiano da forma para legitimar configurações arquitectónicas mais complexas, ao mesmo tempo fortemente ancorado em manifestações históricas concretas (Oechslin: 1986, 46).

No entanto, aquilo que claramente distingue a obra de Durand da de um historiador como, por exemplo, Fletcher é que esta não tinha como propósito uma sistematização cronológica, cronológico-geográfica ou mesmo estilística, uma vez que este não se interessou pelo passado a não ser para retirar os exemplos de uma teoria operativa sob a qual assentou os seus ensinamentos no Polytechnique. Isto significa que o reconhecimento da Antiguidade Clássica não implicava a sua imitação, que deveria ser evitada a todo o custo, como refere no segundo volume de *Précis*, por não ser um método apropriado à arquitectura (Durand:2000, 133). Pelo contrário, a resposta do arquitecto a um determinado problema, guiado pelas premissas da racionalidade, competência e economia, deveria recorrer à combinação de um repertório de formas fixas (que, apesar de nunca referir, se verificam ser exclusivamente formas geométricas elementares), as quais nunca poderiam resultar numa composição final igual. Esta não deixa de ser uma postura extremamente radical, se se considerar que a imitação era o princípio primordial da teoria clássica, e é Durand o primeiro a assumir o oposto, ainda que reconhecesse a autoridade da arquitectura antiga.

Uma outra importante personagem na definição de um discurso sobre a relação entre precedentes históricos e práxis arquitectónica foi J-F. Blondel, que se destacou essencialmente como professor na Academie. Para este não era importante que os monumentos se assemelhassem especificamente à arquitectura antiga, gótica ou moderna, desde que o efeito resultasse numa adequação certa ao edifício em questão, ou seja, a sua finalidade devia ser claramente evocada pelo seu carácter, uma indicação variável de severidade, gravidade, elegância, magnanimidade ou opulência.

Este interesse simultâneo na história e no desvinculamento de um estilo específico seria reinventada por todos aqueles que procuraram explorar a relação entre a intenção do arquitecto e a percepção do utilizador, entre sujeito e objecto: a “architecture parlante” de

Ledoux (1736-1806) e Boullée (1728-99); as estruturas socialmente codificadas de Alvar Aalto (1898-1976); as formas intemporais e arquetípicas de Rossi (1931-97); a reivindicação de um “glossário” de “objectos denomináveis” (Krier:199, 32-34) de Léon Krier (n.1946); as noções de comunicação e memória subjacentes a muita da arquitectura pós-moderna — historicista, figurativista, iconoclasta —; bem como, por exemplo, a arquitectura de Herzog & Meuron da década de 90, designadamente no simbolismo do tratamento das superfícies arquitectónicas.

Na viragem do século, Julien Guadet (1834-1908), professor na École des Beaux-Arts de Paris, muito influenciado por Durand, desenvolve em *Eléments et Théories de l'Architecture* (1901-04) um estudo de edifícios-tipo, em diferentes períodos da história. Igualmente concebido como um manual para estudantes, procurou apresentar todo o tipo de problemas com os quais estes poderiam defrontar-se na vida profissional. Os oito grandes capítulos que o constituem organizam-se de acordo com diferentes tipologias que correspondem a diferentes programas arquitectónicos, que descreve pormenorizadamente: casas; edifícios de ensino e instrução; edifícios administrativos, políticos, judiciais e penitenciários; edifícios hospitalares; edifícios de uso público; edifícios religiosos; edifícios funerários, comemorativos e decorativos; e arquitectura militar, rural e de jardins.

Na sua abordagem, Guadet distingue elementos de arquitectura e elementos de composição, e cada capítulo é baseado em exemplos de edifícios históricos, não expressando nenhuma preferência por nenhum estilo, mas aparentemente procurando desvincular a arquitectura de qualquer estilo ou ordem específicos. Em alguns deles, procede inclusive à diferenciação entre os “espaços para circulação” e “superfícies úteis” de um projecto arquitectónico, como forma de definir e maximizar a sua utilização espacial. Significa isto que a sua metodologia de projectação assenta num processo racional de combinação de elementos formais, que se tornou a base de trabalho de muitos arquitectos modernos, nomeadamente esta noção de representabilidade da função, herdada pela facção mais ortodoxa do movimento moderno.

Efectivamente, a visão historicista de que o movimento moderno se opôs à tradição novecentista *beaux-arts* é errónea e tanto a École como o Polytechnique de Paris, as suas ideias e produção teórica — sempre referidas em termos pejorativos —, anteciparam os seus enunciados que foram elaborados com base nas suas concepções racionalistas. Para além disso, os seus sistemas de ensino influenciaram o número crescente de escolas de arquitectura que foram surgindo no séc.XIX na Europa, nomeadamente Inglaterra e Alemanha e, a partir desta altura Paris deixa de ser a única referência para o ensino da arquitectura.

Em meados do séc. XIX, o processo de reforma do ensino, nomeadamente primário, influenciado por pedagogos europeus tais como Jean Jacques Rousseau (1717-1778), Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), Johann Friedrich Herbart (1776-1841) e Friedrich Wilhelm Froebel (1782-1852) ter-se-á reflectido também no ensino da arquitectura. Os modelos pedagógicos que delinearam, o conceito de individualidade e criatividade e a noção de “aprender fazendo”, colocava os princípios subjacentes ao *Grand Prix* numa nova perspectiva que extrapolaria o conceito encontrando tradução nas práticas pedagógicas da Bauhaus (1919-33), uma escola de arquitectura fundada em Weimar por Walter Gropius (1883-1969). Esta vai corporificar um sistema de ensino baseado nestas premissas, nomeadamente na aproximação entre processo conceptual e processo construtivo, enfatizando a ideia de Viollet-le-Duc (1814-1879) sobre a necessidade de uma formação prática no seio académico. O trabalho oficinal, ancorado na ideia de criatividade artística, experimentação activa e no tema central de Froebel, 'play', enquanto processo fundamental na aquisição de descobertas teóricas importantes, era uma prática que constituía o método básico de aprender e ensinar, e o seu valor pedagógico entendido como um contributo para o afastamento da abstracção académica, movendo-se em direcção a um trabalho activo real consubstanciado num método para ganhar experiência por conta própria e maior conhecimento produtivo.



1 Aula de arquitectura na Bauhaus de Dessau

Para Gropius a produção arquitectónica, representava simultaneamente a cultura de um determinado momento histórico internacional e uma relação directa entre origem da forma e forma propriamente dita — daí ter defendido a possibilidade de projectar sem recurso a exemplos do passado. Em termos académicos chegou mesmo a impedir o acesso aos

cursos de história no âmbito da Bauhaus, não revendo este seu posicionamento nem sequer quando assumiu a direcção de Harvard, por considerar que estes estudos podiam constituir um meio para verificar os princípios elaborados pelos estudiosos através dos seus exercícios embora, por si, fossem incapazes de desenvolver um código de princípios válidos para a composição criativa contemporânea. Neste sistema de aprendizagem, a estética torna-se subsidiária da ética, por oposição à moral, por exemplo de Blondel.

Aquilo em que genericamente a geração que se formou de acordo com estes pressupostos acreditou foi numa relação causa-efeito entre requisitos e forma como sendo suficiente para criar as regras de projecto, sem recurso aos precedentes e tipos históricos, pois as características específicas de um problema providenciariam uma resolução única, em suma: uma grande tentativa de confrontar os problemas da arquitectura com a sociedade moderna, procurando transformar a forma numa notável combinação de racionalismo e empirismo. O racionalismo significou a libertação de uma série de convenções e influenciou a forma dos objectos. O empirismo indicou a investigação cuidadosa de como as coisas e edifícios eram utilizados.

A rejeição do objecto arquitectónico a partir da sua historicidade e a ruptura com o tradicionalismo arquitectónico dos estilos históricos proclamou a liberdade criativa do arquitecto e a libertação dos cânones clássicos e dos tipos históricos, possibilitando o desenvolvimento de soluções muitas vezes inéditas para as exigências e necessidades dos novos paradigmas sociais e económicos.

É precisamente esta questão que despoletaria, em meados do séc.XX, o mais aceso debate da história da teoria da arquitectura sobre a recuperação do valor dos precedentes históricos para a cultura arquitectónica. Este conduziu, por um lado, a visões futuristas e, por outro a um interesse renovado pela problemática da cidade e do espaço público em termos de manutenção da continuidade formal, estrutural e cultural da cidade histórica, e na redescoberta da tradição em arquitectura como fonte de inspiração. A obra de Gustavo Giovannoni (1873-1947) e os estudos de Saverio Muratori (1910-73), procuraram na análise da cidade o suporte para uma metodologia de projecto. Enquanto Durand partiu da análise genérica de edifícios históricos para daí extrair um método de projectação, para Muratori a análise tipológica era específica de um lugar particular, devendo repercutir-se no desenho da cidade. Base para o desenvolvimento subsequente de estudos tipológicos, o legado destes autores encontrou em Gianfranco Cannigia (1933-87) — seu principal seguidor —, assim como em Rossi e no seu círculo, o seu desenvolvimento mais complexo e sistemático, originando um conjunto de ensaios em torno do tema da relação entre tipologia arquitectónica e morfologia urbana, e dos quais se destacam *La Formazione del Concetto di*

*Tipologia Edilizia e Aspetti e problemi della tipologia edilizia, Rapporti tra la Morfologia Urbana e la Tipologia Edilizia* (Carlo Aymonino, os dois primeiros de 1964 e o último de 1966), *L'architettura della città* (Aldo Rossi, 1966), *Typology and Design Method* (Alan Colquhoun, 1967) e *La Costruzione logica dell'architettura* (Giorgio Grassi, 1967).

Partindo de Quatremère através de Argan, esta nova geração deu um novo significado e dimensão à ideia de tipo enquanto ponte entre tradição e modernidade. A interpretação de Rossi do conceito de tipo de Quatremère foi simultaneamente literal e idiossincrática. Para Rossi, o tipo, pilar central da sua teoria, é algo que precede a forma, é o princípio que permanece inalterado apesar das suas transformações. Neste sentido, o tipo é entendido como objectivo e lógico, é a essência da arquitectura e, conseqüentemente, uma categoria epistemológica através da qual seria possível construir uma base científica para a disciplina de arquitectura, uma abstracção derivada de obras arquitectónicas passadas que, por sua vez, serviriam de princípios generativos para as novas. Apesar de reiterar a posição de Quatremère, Rossi, tal como Durand, procurou uma ligação entre análise científica baseada em edifícios do passado e síntese criativa. Aliás, Rossi chega mesmo a citá-lo e às suas lições no Polytechnique de forma a validar a importância da questão tipológica, enfatizando como a mesma era já reconhecida pelos arquitectos iluministas.

Ernesto Rogers (1909-69), figura fundamental no estabelecimento do racionalismo italiano, contemporâneo de Muratori e Argan, representa uma terceira corrente que veicula uma crítica ao movimento moderno mais progressista por oposição a uma crítica porventura mais reaccionária de Muratori e Cannigia, através da sua obra, mas, fundamentalmente, a partir da direcção da revista Casabella-Continuitá entre 1953 e 1964 e respectivos editoriais, e aos debates que aí conduziu com Rossi, Gregotti e Giancarlo de Carlo. Rogers não “diabolizou” o movimento moderno e considerou até que este, não estando completamente morto, permanece como uma revolução contínua, acrescentando que é inevitável prosseguir as tradições dos mestres, diferenciando-se daqueles sem no entanto os negar, através de um complexo processo de revisão histórica consciente, que permite estabelecer uma relação entre as novas obras e a envolvente. Rogers considerava ser necessário recuperar o sentido da tradição que havia sido renegado e empreender todos os esforços no sentido de vencer o culturalismo académico, nostálgico e reaccionário, uma vez que as vanguardas modernas já não corriam o perigo de ser corrompidas, tornando-se possível orientar as pesquisas na direcção de um sentimento mais profundo da história.

De certa forma, Rossi fez convergir as posições de Muratori, Rogers e Argan numa perspectiva pessoal e original sobre a ideia de tipo. Condenou o funcionalismo e levou mais além os conceitos de Rogers de precedentes, considerando o conhecimento da história

desvinculado do imperativo de constranger o futuro. A história é entendida enquanto repositório de estruturas, factos, eventos e memórias que o arquitecto pode livremente interpretar.

Em meados do séc.XX começam a surgir as primeiras críticas à ambição de uma definição estrutural e formalmente unitária da cidade contemporânea e ao que uma nova geração considerou terem sido as visões ideológicas e totalitaristas da arquitectura e a instrumentalização de esquemas coercivos ao serviço das doutrinas sociológicas do século anterior. A crise do pensamento racionalista implicou a negação de sistemas de referência absolutos – como foram a arquitectura clássica e modernista - e de métodos universalmente válidos subjacentes à arquitectura.

Isto conduziu a um novo paradigma de valorização do processo, que propunha a substituição da arquitectura do objecto pelo processo de arquitectura, implicando uma estreita reciprocidade entre concepção e construção, sendo que a demonstração da efectividade da primeira valida a segunda através da sua explicitação pelo desenho ou modelos tridimensionais. Eisenman inverte a proposição de Durand estabelecendo que a verdadeira arquitectura está no processo de decomposição e recomposição, apesar deste ter subjacente um método, abrindo portas para as múltiplas interpretações que daí advieram.

Não obstante as diversas formas como a história da arquitectura tem sido convocada para a produção arquitectónica, a forma como vem sendo abordada nas escolas de arquitectura, de acordo com um carácter mais normativo, prescritivo ou evocativo, coloca em evidência a dialéctica permanente entre a arquitectura e os seus precedentes. Contudo, o debate parece ter-se reduzido a uma disputa entre liberdade de invenção ou criatividade, e uma configuração histórica fixa enquanto ideia generativa. O movimento moderno pôs em evidência o dilema do arquitecto, quiçá eterno: por um lado a consciência de que a arquitectura é baseada em precedentes, por outro o receio de que essas referências se tornem restritivas da sua liberdade criativa e expressiva.

### **3 RE-PLAY (MODERNISM)**

O workshop que agora se apresenta pretendeu constituir-se enquanto exercício exploratório da problemática abordada. Este foi desenvolvido em paralelo com um exercício de história da arquitectura no qual os alunos eram convocados a analisar em grupos de trabalho um conjunto de casas modernas e desenvolver uma série de materiais que se concentrassem em algumas soluções espaciais no âmbito dos projectos de habitação: maquetas, desenhos e fotografias.

### 3.1 O efeito migratório do acto de coleccionar e a construção de um mundo de referências em formato de atlas

Partindo dos materiais produzidos pretendia-se que os alunos procedessem, numa primeira fase, a uma selecção que se constituísse enquanto colecção pessoal das obras estudadas. Esta podia resultar de um processo migratório de materiais entre grupos que pretendia explorar relações espaciais e espaços relacionais, contrariamente a objectos de investigação determinados por formas arquitectonicamente codificadas. O conjunto de fragmentos permitiria que os mesmos se relacionassem ente si de modos radicalmente diferentes e inesperados.

Como diria Wim Wenders sobre a ficção no cinema, o mesmo poderíamos dizer sobre a arquitectura – as imagens que separam este pequeno intervalo entre modernidade e contemporaneidade, permitiriam a utilização da imaginação, sonhar com coisas que, à data, não existem:

(...) the most alluring thing to me was to use a science fiction film to think about how we might deal with images in the future, and to use that imaginative freedom to reflect on 'the future of seeing'. Is there such a thing? Is seeing even something that could change? (Wenders; 1997, 19-20)

O acto de migração seria, deste modo, um acto de transformar imagens objectivas em imagens subjectivas, através da forma como as mesmas são coleccionadas.



2 O processo de selecção de fragmentos e constituição de uma colecção (2013)

A colecção, necessariamente pessoal, deveria ter como referência o *Bilderatlas Mnemosyne* de Aby Warburg (1866-1929), um projecto ilustrativo do seu entendimento da relação entre memória e imagem e de como dependia da sua sobrevivência uma possível reapropriação

da mesma. Foi este entendimento menos canónico da história e sua interacção com a prática que se procurou explorar — não uma interacção no seu sentido revivalista, mas uma interacção imagética que provocasse conflito e tensão entre passado e presente, entre poética e lógica. Tal como Warburg, pedia-se aos alunos que construíssem uma espécie de arquivo que correspondesse a uma paisagem sentimental das obras estudadas, Contudo, ao contrário de Warburg, cujo atlas representava uma espacialização da história através de uma montagem anacrónica, o mapa que os alunos produziram seria necessariamente sincrónico (uma vez que os exemplos estudados remontavam todos ao período moderno) mas trans-geográfico onde as imagens, quando dispostas lado a lado encontravam conteúdos semelhantes, ao mesmo tempo que sugeriam novas organizações que interligavam conceitos espaciais de diferentes contextos.

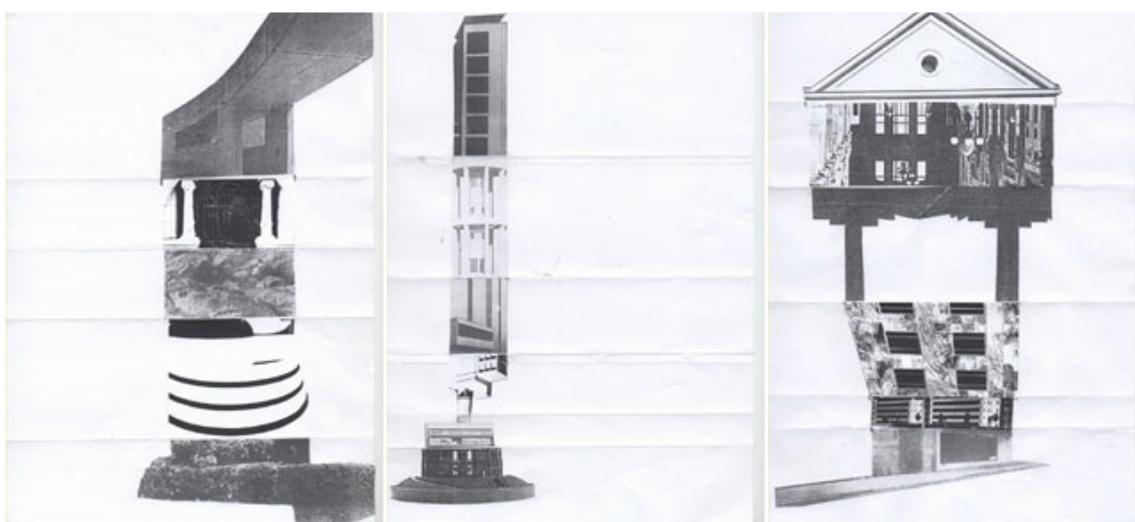
Este processo coloca em evidência o facto dos fragmentos adquirirem novos significados quando despojados do seu contexto original e uma autonomia própria quando exibidos como se de um museu se tratasse. Por outro lado, propõe uma interpretação da história pelas suas qualidades espaciais, tirando proveito das potencialidades de reconstrução e de “reciclagem” dos seus conteúdos.



3 Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*.

### 3.2 *Cadavre exquis*: narrativa e analogia

Numa segunda fase o aluno procedia a uma selecção cuidadosa dos fragmentos da sua colecção, com o intuito de construir um *cadavre exquis*. O conceito original, que remonta a 1925, nomeadamente ao círculo surrealista francês de Andre Breton, desenvolvia-se através de um jogo em papel dobrado que consistia em fazer compor uma frase ou desenho por várias pessoas, sem que nenhuma delas pudesse ter em conta a colaboração ou as colaborações precedentes. Inicialmente circunscrito ao âmbito literário, o jogo, que procurava a subversão do seu discurso convencional, depressa contagiou outras áreas artísticas como o desenho, a pintura e até mesmo o teatro e cinema.



4 Grupoa12, *Cadavre exquis* – “In the name of the father”, Galleria Sonia Rosso, Turim, Italia, 2005.

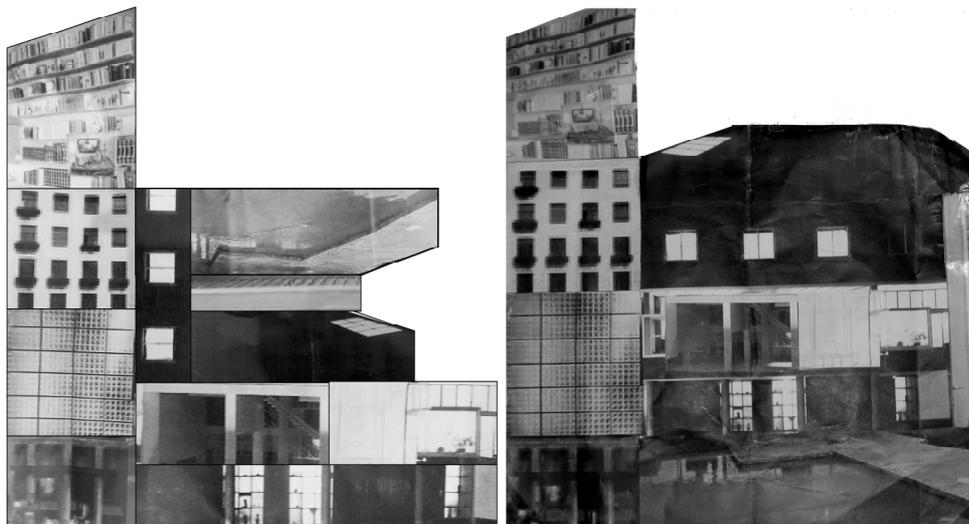
Transposto para o plano da arquitectura, e inspirado no projecto artístico “In the name of the father” do Grupoa12, este novo *cadavre exquis* não pretendia tanto explorar os mecanismos subjacentes à escrita automática, mas antes os de associação e analogia espacial, evidenciando a capacidade de determinados fragmentos, quando reagrupados, potenciarem novas sequências, sistemas de relação e organizações espaciais e, conseqüentemente, questionar as suas repercussões no discurso arquitectónico.

Por outro lado, a construção de um *cadavre exquis* tinha igualmente como intuito explorar o processo de representação enquanto suporte de concepção através de técnicas conhecidas também de outros âmbitos artísticos, como a *collage* e a *montage*, que colocam em situação crítica transições e sequências espaciais, imprimindo continuidades e descontinuidades, tensões e fracturas, momentos de transição ou de pausa.



5 Colagem a partir de fragmentos de imagens dos vários casos de estudo realizada pelos alunos (2013)

A exploração destes processos conduziu à miscigenação de diferentes formatos — desenhos, fotografias de desenhos e de maquetas, e esquiços — acentuada ainda pela utilização de fragmentos com escalas diferentes, uma hibridização da representação que teve consequências determinantes na leitura do todo.



6 Colagem a partir de fragmentos de imagens dos vários casos de estudo realizada pelos alunos (2013)

### 3.3 O desenho em transição

Pretendia-se finalmente que a composição final fosse traduzida numa nova proposta espacial tridimensional que reflectisse a intencionalidade subjacente à (re)montagem de fragmentos. Em *Translations from drawing to building*, Robin Evans descreve como o significado original subjacente ao acto de tradução é equivalente ao de transmissão, ou seja, de movimento sem alteração, que é o que acontece no movimento de translação. E, por analogia, também a tradução de idiomas implicaria uniformidade e continuidade. Contudo, o substrato com que o sentido das palavras é traduzido de língua para língua não é um espaço uniforme — podem ocorrer distorções, desvios ou mesmo perdas. Evans sugere que algo idêntico ocorre em arquitectura entre o desenho e o edifício, e que uma suspensão crítica semelhante é necessária à realização da arquitectura enquanto todo (Evans:1997, 154). O mesmo se pode dizer que acontece na mediação entre o desenho e a maquete, pondo em evidência que o processo de “tradução” não é inequívoco, precisamente pelo carácter ambíguo do desenho. A interpretação deste procurava assentar numa leitura que extrapolasse o seu carácter bidimensional, como acontece com a pintura cubista, ou seja, que o desenho fosse novamente alvo de um processo de desconstrução em múltiplos planos permitindo, por exemplo, que um determinado efeito perspectivico conduzisse a uma distorção formal, que uma sombra se traduzisse num vazio, que uma transparência adquirisse volume.



7 Modelo tridimensional realizado pelos alunos (2013).

## 4 O PODER GENERATIVO DOS PROCESSOS DE REPRESENTAÇÃO

Concluindo, o desafio da arquitectura é o de se centrar na arquitectura propriamente dita — desenhos, maquetas, textos e construções arquitectónicas tangíveis - enquanto *locus* de

conhecimento disciplinar e, especificamente, sobre a forma como esse conhecimento se pode tornar uma ferramenta do processo de projectar. Os desenhos, maquetas e textos informam a concepção arquitectónica e, inversamente, os edifícios são capitais na reformulação contínua daqueles. O processo de representação na investigação em arquitectura é, por estas razões, o de relacionar a criatividade arquitectónica com o modo como o conhecimento existente é instrumentalizado. Deste modo torna-se fundamental, enquanto arquitectos, professores e alunos, reflectir sobre o modo como a representação do conhecimento em arquitectura gera por si conhecimento. Ou seja, como é que os instrumentos de concepção influenciam a concepção propriamente dita.

O desenvolvimento de competências de representação enquanto ferramentas de raciocínio sobre arquitectura permite, potencialmente, trabalhar e reelaborar sobre o trabalho de outros enquanto *simulacrum* para analogias através de processos de transformação, transposição e variação. É nossa convicção que, contrariamente à história da teoria da arquitectura, que tem incidido essencialmente sobre a produção escrita, negando o carácter teórico da expressão gráfica e do ensino da arquitectura, é no entanto no seu cruzamento que reside o corpo de conhecimento da disciplina.

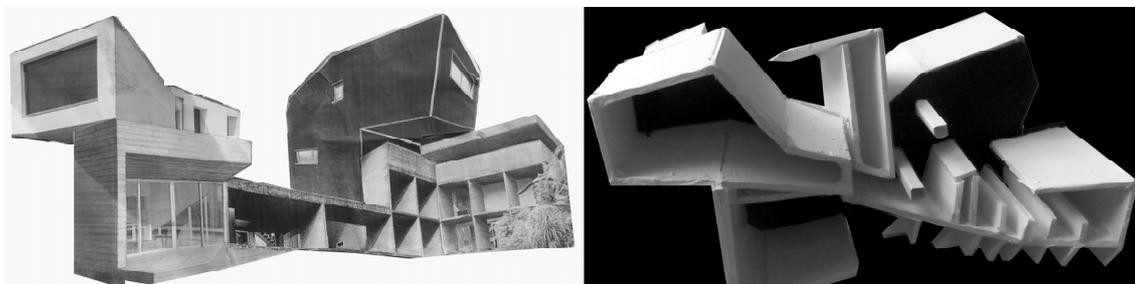
Com o exercício apresentado procurámos, em contexto académico e através da prática, assente em reflexões teóricas, explorar pedagogias que relacionassem a história com o processo de concepção, no contexto da contínua reformulação sobre o ensino da arquitectura. Dos resultados obtidos foi-nos permitido concluir que os formatos privilegiados de representação da disciplina e sua especificidade impõem sempre uma certa ordem discriminatória cuja instrumentalização se reflecte no seu *modus operandi* em organizações por analogia, com consequências determinantes no processo de pensar arquitectura.

Esperamos que da investigação apresentada possam emergir outras reflexões para além daquelas que aqui se objectivaram, contudo gostaríamos de apontar a relação entre representação e ensino como um possível desenvolvimento que consideramos fulcral.

Partindo do pressuposto que as disciplinas de projecto de arquitectura não são réplicas de ateliês de arquitectura, deparamo-nos com o paradoxo inevitável dos alunos produzirem representações que constituem a ideia de realidade e permanência deixando de ser elementos de mediação, imaginários e transitórios, significando que estas passam a ser entendidas como um fim em si mesmas, um *corpus* autónomo com os seus próprios códigos e regras. E se, como se tem tornado prática comum na maioria das escolas, a explicitação do processo se tornou responsável pela validação do objecto, pressagiamos uma nova forma

de entendimento da arquitetura no universo acadêmico: não o processo de arquitetura, mas a arquitetura do processo implicando duas possibilidades.

A primeira — que merece algum constrangimento por parte dos acadêmicos — é a inculcação de um sistema de ensino que pode conduzir à objectificação do processo e, por extensão, da representação, passível de ser exponenciada pela generalização de representações gráficas geradas por computador que permitem a construção de descrições hiper-realistas baseadas em métodos rigorosos matemáticos e científicos. A segunda, claramente aliciante é a de explorar os potenciais específicos da representação como meios de produção e construção de ideias, emancipando os alunos de formas convencionais de pensamento.



8 Colagem e respectivo modelo tridimensional realizados pelos alunos (2013).

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à Professora Alessandra Como da Università degli Studi di Salerno, em Itália, o convite para a realização deste workshop em Março de 2013, que surgiu na sequência de um debate mais alargado e no contexto do congresso *Theory by Design* que se realizou em Antuérpia em Novembro de 2012.

## REFERÊNCIAS

DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Précis of the Lectures of Architecture with Graphic Portion of the Lectures on Architecture: Texts & Documents**. Paris: Getty Research Institute, 2000.

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Bernard. **O Surrealismo**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

EVANS, Robin. **Translation from drawing to building and other essays**. AA Documents 2. London: Architectural Association, 1997.

GOMBRICH, Ernst. - **Aby Warburg: una biografía intelectual**. Madrid : Alianza Forma. 1992.

GUADET, Julien. **Éléments et Théorie de L'Architecture**. Paris: Librairie de La construction Moderne, 1901 , tome I.

KRIER, Léon. **Arquitectura: Escolha ou Fatalidade**: Teorias e Fontes de Arquitectura. Lisboa: Estar, 1999.

OECHSLIN, Werner. **Premises for the Resumption of the Discussion of Typology. Assemblage**. Cambridge, Mass.: MIT Press. Vol. 1 (1986), 37-54.

SAINZ, Jorge. **El Dibujo de Arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico**: Estudios Universitarios de Arquitectura. Edición corregida y aumentada. Editorial Reverté, 2005.

SZAMBIEN, Werner. **Architettura "regolare" — L'imitazione in Durand**. Lotus International. Milano: Elemond Periodica. Vol. 32, n.º III (1981).

VIDLER, Anthony; JACQUES, Annie. **Chronology: The Ecole des Beaux Arts, 1671-1900**. Oppositions. New York: Rizzoli. n.º 8 (Spring 1977).

YORGANCIOĞLU, Derya — **Geographical and intellectual interactions in the History of Architectural Education: Progressive pedagogies re-shaping the first half of twentieth century** In Proceedings of Archhist'12 Architecture History Art Conference: Interactions in the History of Architecture. Istanbul: Dakam, 2013. 204-217.

WENDERS, WIM. **The Act of Seeing: Essays and Conversations**. Uk: Faber & Faber, 1997.