

SOBRE O PROJETO ARQUITETÔNICO: PRÁTICAS ARGUMENTADAS

ON ARCHITECTURAL DESIGN: ARGUMENTED PRACTICES

Renato Leão Rego¹

Resumo

A prática projetual tem sido transformada por novas sensibilidades, pelo avanço tecnológico e pela globalização, estimulando abordagens contextualizadas. Ao questionar como se projeta, este trabalho defende que o projeto arquitetônico deve buscar, primordialmente, vinculação com o entorno físico e o meio social, refutando soluções genéricas e universais. O arquiteto deve então interpretar as variáveis projetuais e traduzi-las em termos arquitetônicos, priorizando aquela que melhor responde ao contexto específico. Junto a essas variáveis, fazem parte das opções do projetista estímulos criativos como a analogia, a memória, a identidade, e componentes de projeto como a materialidade da construção, o papel do ornamento, a eloquência da arquitetura. A escolha consciente da abordagem projetual – seja ela pautada pelo meio social, entorno físico, simbolização, acomodação das atividades ou forma – resulta em uma arquitetura pertinente e diversa.

Palavras-chave: método de projeto, metodologia projetual, arquitetura contemporânea, fundamentos de arquitetura.

Abstract

The practice of architectural design has been transformed by new sensibilities, technological advancements, and globalization, encouraging more contextualized approaches. In questioning how one designs, this work argues that architectural projects should primarily seek a connection with the physical surroundings and the social milieu, rejecting generic and universal solutions. The architect must therefore interpret the design variables and translate them into architectural terms, prioritizing the one that best responds to the specific context. Alongside these variables, the designer's options also include creative stimuli such as analogy, memory, and identity, as well as project components like construction materiality, the role of ornament, and the eloquence of architecture. The conscious choice of design approach – whether guided by the social environment, physical context, cultural symbolism, accommodation of activities, or form – results in architecture that is relevant and diverse.

Keywords: design method, design methodology, contemporary architecture, architecture fundamentals.

¹ Universidade Estadual de Maringá, <https://orcid.org/0000-0003-1822-2907>, rlrego@uem.br

INTRODUÇÃO

Projetar não deixa de ser um trabalho artístico, sujeito à influência artística. Boa parte da historiografia da arte e da arquitetura consiste em distinguir a contribuição original do artista e do arquiteto dos elementos ‘emprestados’ de trabalhos dos colegas. Projetar é tarefa criativa, um exercício cíclico e complexo, e, por isso, não se restringe a fórmulas previamente estabelecidas.

Como se projeta, então, um edifício? A cultura arquitetônica da segunda metade do século XX refletiu profusamente sobre isso, criando um arcabouço teórico fundamental para a compreensão da arquitetura contemporânea. Ao explorar abordagens projetuais, a historiografia da arquitetura tem nos ajudado a suscitar as ideias que vão sustentar o projeto.

Mas, cabe a ressalva feita pelo historiador Colin Rowe: a fim de evitar a mera repetição, não podemos nos condenar a simplesmente prolongar o presente, ou entender o presente e o futuro como continuação exata do passado.

For, in spite of all academic belief, newness continually occurs within the world; and, without any sense of this permanent effervescence (too often like the corks of cheap champagne bottles popping), without this continuous – and erratic – regrowth, serious existence would be even less than faintly tolerable (1).

Projetar uma edificação implica lidar com os aspectos decorrentes das características do lugar onde se vai construir; as questões técnicas, estruturais e construtivas; as atividades a serem realizadas no novo edifício; os costumes, tradições, e expectativas do usuário; o papel representativo da edificação em seu meio; a bagagem cultural e os interesses do projetista. Desse modo, o projetista tem diante de si uma teia de variáveis, e deve fazer delas a sua intenção (2).

As características do *entorno físico* incidem na determinação daquilo que vai envolver o espaço interno a ser ocupado e da materialidade da construção; a *acomodação das atividades* responde à distribuição e às características espaciais dos ambientes demandados; o *meio social* pesa na decisão sobre as técnicas construtivas; a *simbolização cultural* repercute na expressividade associadas aos materiais e à construção; e, por fim, a *forma* responde às explorações e às qualidades artísticas da arquitetura. O arquiteto, portanto, ‘traduz’, em termos arquitetônicos, uma situação prática, psicológica, social e cultural (3). Todas essas variáveis participam do projeto; uma delas, entretanto, acaba por prevalecer. Ao trabalhar pragmática e estrategicamente, o arquiteto vai priorizar aquela variável que melhor responde à situação que se lhe apresenta (4). Ou tomará decisão diferente, motivado por fidelidade estilística, moda, imposição contratual, vinculação ideológica etc.

O arquiteto chileno Alejandro Aravena revelou que não começa um projeto já mirando uma certa forma; antes ele busca entender as tensões que incidem sobre a tarefa, que variam de caso a caso. Desse modo, às vezes, a estrutura é o mais importante, às vezes, o orçamento; em alguns projetos, o ambiente e o clima são mais relevantes; em outros, é o cronograma. Há casos em que pesam as condições políticas ou as preferências sociais, ou então a estética. Essas tensões forçam o projeto em direções opostas, e o projetista deve tentar integrá-las em um desenho que as consolide (5, p. 275).

A partir da constatação de uma “nova sensibilidade” (6) e das principais discussões metodológicas que se sucederam na segunda metade do século XX, em particular as considerações do arquiteto e educador norueguês Christian Norberg-Schulz, este artigo explora como arquitetos contemporâneos projetam. Pois, como disse Norman Foster, “arquitetos aprendem com arquitetos, do passado e do presente” (7). Recorrendo à argumentação lógica e a exemplos contemporâneos paradigmáticos, o texto trata de delinear abordagens projetuais pertinentes e apropriadas como lições atuais sobre como projetar. A reflexão crítica que se desenvolve aqui, fundamentada em obras recentes, expõe o valor do contexto e do lugar na arquitetura contemporânea.

A ÊNFASE NA FORMA

A exploração da *forma* foi, certamente, a variável projetual dominante na arquitetura do século passado. O historiador Fritz Neumeyer (8, p. 92) percebeu que as estratégias de projeto identificadas como *form giving* e *form finding* na obra dos arquitetos Peter Behrens e Hendrik Petrus Berlage, respectivamente, repercutiram, a primeira, no trabalho de Le Corbusier e, a segunda, no de Mies van de Rohe. Corbusier *modelava* formas, geométricas e simples nos anos 1920, depois menos regulares e mais trabalhadas a partir dos anos 1950; e Oscar Niemeyer deu sequência a esta prática projetual. Mies *encontrava* formas, regulares e padronizadas, a partir do material e da técnica construtiva – tijolos, barras metálicas, lâminas de pedra, painéis de vidro.

A forma da arquitetura de tijolos ou de vidro que Mies van der Rohe projetou na Europa resultava da exploração das características técnicas e plásticas do material; da mesma maneira, sua arquitetura de ‘pele e osso’ respondeu ao contexto da sociedade norte-americana do pós-guerra. Para Mies, a resposta ao ‘como fazer’ era também a resposta a ‘o que fazer’. Mas a busca pelo modo (racional) de se construir com aço e vidro – por meio de uma composição de linhas e planos – encontrou a resposta em uma forma – ou fórmula – repetível.

A crítica feita à arquitetura da era da máquina, emblemática do século XX, apontou a prevalência da variável *forma* no processo projetual, em detrimento das outras variáveis. A crítica a essa arquitetura denunciou o fato de que o projeto de arquitetura partia da ideia de que tudo o que se construía até então não era mais apropriado. E reclamou das suas restrições estéticas – universalidade das soluções, pensamento racionalista/funcionalista, abstração, abandono de tradições e práticas convencionais, privilégio das transformações radicais, reducionismo e simplificação formal, exclusão do ornamento. Como bem definiu o arquiteto holandês Rem Koolhaas (9, s.p.), essa “arquitetura não dizia respeito à maior diferença possível [como a arquitetura que vemos hoje], mas às sutilezas que podiam ser desenvolvidas dentro de uma estreita gama de semelhanças, dentro do genérico”.

Pois desde o final dos anos 1950, ‘o quê construir’ e ‘como construir’ voltaram a se tornar questões distintas. E uma “nova sensibilidade” correspondeu à transformação cultural verificada nas sociedades ocidentais, para além da mera constituição de um novo estilo arquitetônico (6), liberando a pluralidade das expressões e a diversidade de abordagens. A arquitetura atendeu tanto

aos “apelos da memória” quanto ao que Corbusier chamou de ‘jogo de volumes sob luz’ (10, p. 4). E contradições e complexidades foram justificadas em nome da variedade ou da especificidade – para propor para cada problema uma única e apropriada solução. *Complexidade e contradição em arquitetura*, o “livrinho explosivo” que Robert Venturi escreveu entre 1962 e 1964, foi apontado como o texto mais importante desde *Por uma arquitetura*, publicado por Corbusier nos anos 1920. O texto de Venturi foi um dos precursores na mudança intelectual da simplicidade formal para a complexidade, ainda que represente apenas a instância metafórica ou superficial das teorias da complexidade dos anos 1960, que têm prevalecido nas ciências, como a biologia, a computação, a economia (11, p. 490-491, 12).

O reconhecimento de funções múltiplas e sobrepostas em uma mesma edificação, decorrentes de necessidades diversas e em constante mudança pelos usuários, levou o arquiteto Rem Koolhaas a responder à complexidade programática com formas complexas. Koolhaas mostrou que uma discrepância deliberada entre interior e exterior descortina uma ampla liberdade criativa, livrando das amarras das formas simplificadas, excludentes, hierárquicas. Koolhaas rompeu com o “compromisso moral” da arquitetura modernista de se estabelecer uma “relação honesta entre o interior e o exterior da edificação”. A medicina lhe serviu de exemplo para explicar o benefício dessa separação no projeto arquitetônico: ela equivaleria à lobotomia, a intervenção cirúrgica que desliga os lobos frontais do restante do cérebro, de modo a aliviar desordens mentais ao desconectar processos cognitivos de emoções (13, p. 100). Com a noção de lobotomia, a forma do edifício se tornou independente do programa, permitindo discrepância entre conteúdo e continente, interior e exterior.

A ideia de ‘corte livre’, formulada por Koolhaas em 1978, leva à conformação variada de pavimentos. O ‘corte livre’ – subvertendo a ideia corbusierana de planta livre – é uma manobra que libera verticalmente os espaços – suas dimensões, formatos e estruturas. Desse modo, rejeita-se a repetição que impede que cada pavimento – ou parte dele – assuma uma forma singular e genuína. O corte livre significa que os vários pisos de uma edificação não precisam ser idênticos, com correspondência estrutural e formal entre si. Cada ‘plataforma’ do edifício vertical pode desenvolver uma ‘performance diferente’ (13, p. 157). Essa independência vertical destoa de sistemas estruturais padronizados e repetitivos e da forma externa única e unificada, dando mais liberdade ao projetista na adequação dos espaços às atividades correspondentes.

O arquiteto italiano Aldo Rossi, nos anos 1960, também recusou o ‘funcionalismo ingênuo’ da arquitetura modernista. Para Rossi, a história da arquitetura e das cidades italianas confirmavam que a forma arquitetônica mantinha seu valor ao longo do tempo, enquanto sua função se modificava. Nesse sentido, Koolhaas expõe o caso da “relação instável entre forma e uso”, reconhecendo seu “oportunismo descarado” como projetista. Com uma manobra de ‘*copy and paste*’, Koolhaas ‘reciclou’ o projeto de 1998 para uma casa na Holanda, não-construída, para conformar a Casa da Música em Portugal (14, p. 302). O problema do projeto de uma sala de concerto, de acordo com Koolhaas, “é que a caixa de sapato é a forma ideal para a acústica, mas nenhum arquiteto digno deste nome quer construir uma caixa de sapato”. Ao construir a caixa de sapato dentro de um volume maior, um polígono irregular, uma forma complexa em que as conformações do interior

e do exterior foram ‘desligadas’, Koolhaas criou “uma sala de concertos sensacional” (5, p. 18).

Figura 1: Fachada do Edifício Smile, Bjarke Ingels, Nova York, 2020. Fonte: o autor.



Outra manobra de Koolhaas que motiva a exploração formal é o que ele chamou de “arquitetura fôrma de bolo” (*cake-tin architecture*). Nesse caso, o projetista juntou sob uma forma totalmente arbitrária, agradável, as várias demandas contraditórias de um programa complexo, sem tentar equacioná-las, de modo a gerar “encanto” na conformação em grande escala a partir de elementos heterogêneos (14, p. 512). Em grande medida, uma arquitetura da *forma* – como as de Frank Gehry, Zaha Hadid, Bjarke Ingels (Figura 1) – resulta de uma abordagem projetual dessa natureza. Essas arquiteturas excepcionais e singulares, autocentradas, transformam o edifício em monumento, o que por vezes, faz parte das intenções do projeto, do *city marketing*.

Mas a simplificação formal, a redução dos elementos compositivos e construtivos e o rigor construtivo que caracterizaram o trabalho de Mies van der Rohe seguem sendo referência e método para projetos contemporâneos. O arquiteto inglês David Chipperfield, por exemplo, recupera elementos de composição e conformações neoclássicos através desse filtro modernista, que simplifica e reduz, em geral privilegiando a variável *forma* na concepção dos seus projetos minimalistas (Figura 2). O minimalismo inglês, na visão do arquiteto japonês Tadao Ando, incorpora tanto uma memória da abstração – a arquitetura branca do período heroico de Corbusier – quanto o “imperativo brutalista” de expressar a natureza dos materiais. Age aí uma tensão: a abstração neutraliza a materialidade da construção em um construto intelectual, enquanto a tendência brutalista expõe os materiais e mostra do que a arquitetura é feita (15, p. 68, vol. 1).

Figura 2: Interior do West Bund Museum, David Chipperfield, Xangai, 2013-2019. Fonte: o autor.



Entretanto, a autonomia e a simplificação da forma tendem a desaparecer com a atenção ao contexto em que se insere a edificação. Certas formas complexas podem ser construídas a partir dos vínculos que o projeto reconhece com o usuário e com o lugar, como veremos a seguir.

AMBIENTE, CONTEXTO E ELOQUÊNCIA

Norberg-Schulz reclamou que edifícios modernistas, ao privilegiarem a variável *forma*, não existem em um lugar, mas vivem uma vida abstrata em uma espécie de espaço matemático-tecnológico. A noção de lugar, para além de uma localidade, envolve valores pessoais e coletivos, fomentando o sentido de pertencimento e identidade (16, 17). O lugar abarca uma totalidade

feita de coisas concretas – tendo matéria, forma, textura e cor – e não-concretas. Assim, topografia, condições naturais, edificações, artefatos culturais e acontecimentos memoráveis informam o lugar, criam uma ‘atmosfera’. A apreensão das propriedades do *entorno físico* e das características do *meio social* que o envolve favorece o projeto de edificações contextualizadas e genuínas, distintas da abstração e da autonomia das formas ideais e autocentradas.

Porque formas geométricas, precisas, simétricas, são um ponto de partida do projeto. Formas mais orgânicas, gestuais, irregulares – e, portanto, mais complexas – resultam de um processo de aproximações sucessivas, de tentativas de individualização, de deferência ao lugar. A arquitetura branca do arquiteto português Álvaro Siza é acidentada, composta por fragmentos – por vezes por capricho do projetista, mas quase sempre porque ela se confronta com a realidade imediata.

Ao priorizar as variáveis *entorno físico* e *meio social*, o projeto se adapta à circunstância, é construído a partir do real – e o resultado se de-forma. Desse modo, o trabalho do projetista perde em uniformidade – de estilo, de linguagem, de expressão autoral – o que ganha em variedade, aderência, pertinência. É o que se pode notar nos trabalhos de Alvar Aalto, de Sverre Fehn, de Rafael Moneo, de Siza e outros arquitetos.

A consideração das preexistências ambientais – para usar o termo que o arquiteto e editor italiano Ernesto Nathan Rogers empregou nos anos 1940 – permite imaginar a arquitetura como um diálogo com as suas circunstâncias, tanto no sentido físico imediato quanto como um *continuum* histórico; nos projetos do arquiteto Aldo Rossi isso foi alcançado com o recurso da tipologia das edificações e da morfologia das cidades (18, 19). Essa abordagem permite que o projeto estabeleça uma prática dialógica e estimule aquilo que é característico de cada lugar, reforçando sua identidade e o sentido de pertencimento do usuário. Venturi, assim como seu conterrâneo norte-americano Charles Moore, defendeu a retomada das técnicas costumeiras, dos materiais mezinhos, e do aspecto figurativo e representativo da arquitetura. Pois a consideração, no projeto, daquilo que é ‘regional’ ou ‘vernáculo’ diz respeito a uma arquitetura subordinada a modos tradicionais, com características locais, incorporando quase sempre um telhado e materiais naturais empregados de modo artesanal – um recurso que, em geral, se vincula à preservação cultural e à continuidade da tradição.

O mesmo Venturi prezava pelas imagens familiares, pelo gosto popular e pelos elementos convencionais da construção. O banal, o cotidiano, o vernacular, o *pop*, segundo Venturi, são aspectos relevantes e vitais para se compreender nossa cultura de gosto múltiplo. E, como Koolhaas notou, o trabalho de Venturi apontava também para uma “mudança da substância para o signo” (14, p. 491), abandonando também a aspiração de mudança social por meio da forma em favor do poder de comunicação da arquitetura (20, p. 413). Formas complexas e a valorização de signos – e aspectos simbólicos, além da ornamentação também defendida por Venturi – tornaram-se relevantes para a expressão da arquitetura contemporânea.

Rossi ainda descortinou outra possibilidade de diálogo contextual no projeto arquitetônico com a ideia de analogia. O que Rossi chamou de ‘cidade análoga’ era uma construção mental, uma certa ideia da cidade real, que recombinava fragmentos da cidade histórica para gerar novas composições.

A analogia pressupunha, portanto, a reorganização de elementos reconhecíveis, não a reprodução literal de formas do passado. Associações, alusões e referências a eventos históricos, práticas culturais, situações geográficas, construções singulares, imagens afetivas ou elementos representativos e característicos passaram a caracterizar os projetos e atrelar a sua conformação ao lugar.

Em tempos de consciência ecológica e preocupações ambientais, a arquiteta norte-americana Jeanne Gang (21) tem proposto conformações tão genuínas quanto diversas a partir do diálogo com existente, a exemplo do seu projeto para o *New York Institute of Technology, Biomedical Research & Innovation Center*. Gang se refere às técnicas de enxertia vegetal para reciclar, reutilizar, preservar, adaptar construções existentes. Ao enxertar novas formas e técnicas construtivas ao existente e explorar materiais com baixa emissão de carbono – materiais de base biológica ou concreto de baixo carbono-, Gang gera edificações híbridas, com formas genuínas, e enriquece o escopo do projeto arquitetônico contemporâneo.

O arquiteto espanhol Rafael Moneo (22), no projeto do Museu de Arte Romana de Mérida, adotou as variáveis projetuais *entorno físico e meio social* como abordagem projetual; e, partindo da história da arquitetura e do lugar, explorou a ideia de uma espacialidade ‘análoga’ à arquitetura romana, para criar um edifício singular e memorável. De modo semelhante, recorrendo à tipologia e à morfologia de San Sebastián, imaginou o edifício do *Kursaal* como uma resposta à geografia e à paisagem.

Figura 3: National Museum of Qatar, Jean Nouvel, Doha, 2003-2019. Fonte: o autor.



interpretação (ocidental) do ambiente no qual estas obras foram inseridas. (A Figura 3 mostra o museu configurado a partir da forma da rosa do deserto). Ornamentação, cor, formas, elementos construtivos característicos e analogias vinculam os seus projetos ao lugar, o que lhes dá uma conformação genuína e singular.

A arquitetura contemporânea tem empregado materiais diversos, explorando sua eloquência e seu caráter ornamental. A dupla de arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron recuperou o papel do ornamento recorrendo a materiais 'inventados', texturas, cores, estampas e impressões que criam fachadas 'tatuadas'. As fachadas, como os *outdoors*, estabelecem uma comunicação com o usuário, como queriam Venturi et al (23) – e isso pode incrementar o senso de pertencimento e a percepção de identidade do lugar. Muitos dos projetos da dupla são aparentemente desenvolvidos a partir da variável *forma*, mas a ornamentação e a seleção/criação de materiais revelam a vinculação com o *entorno físico* e o *meio social*. É o que se pode perceber nos projetos da Arena do Morro, do museu M+, do edifício residencial 40 Bond Street (Figura 4). Nota-se nesses casos uma especificidade na conformação da arquitetura que decorre do lugar para o qual ela foi imaginada.

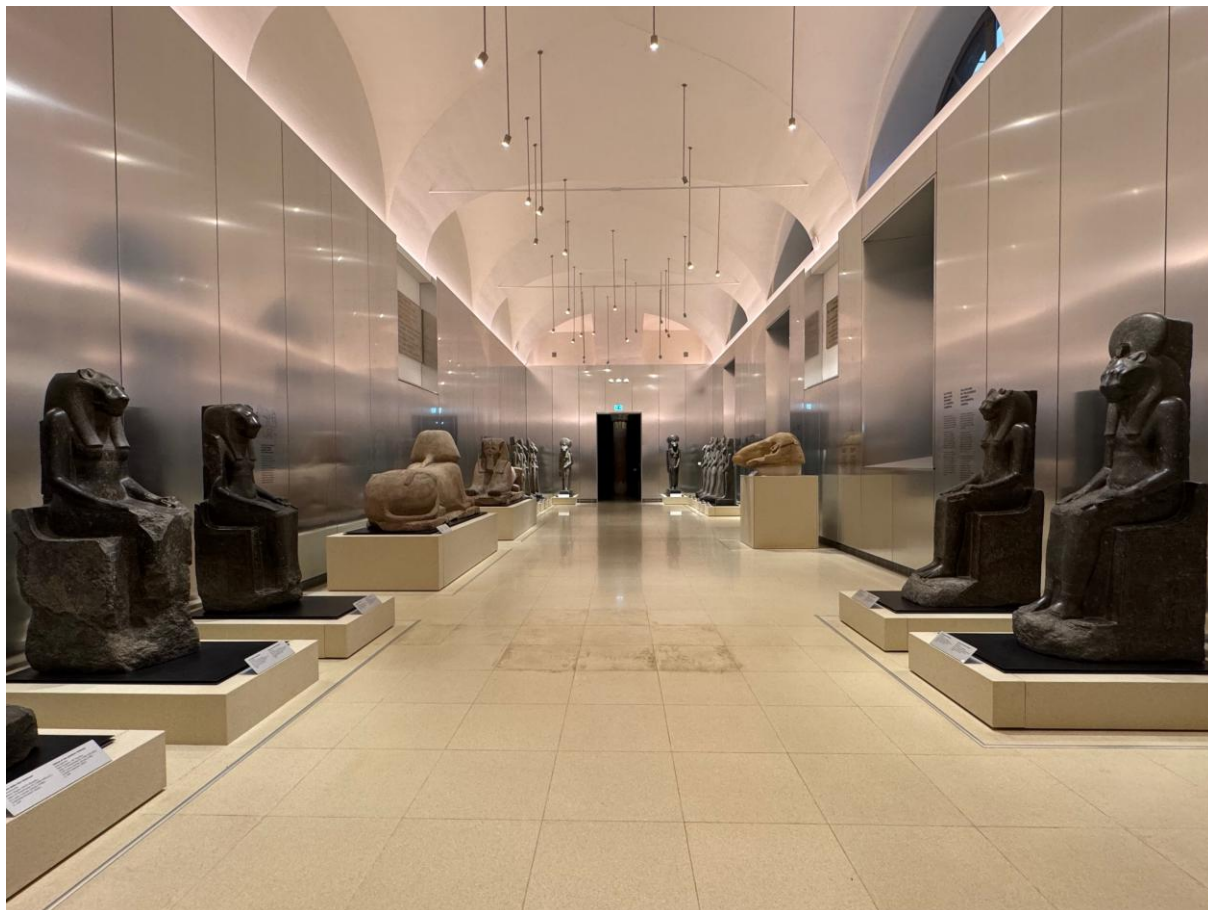
Figura 4: Ornamento no Edifício 40 Bond St., Herzog & de Meuron, Nova York, 2004-2007.
Fonte: o autor.



O que Koolhaas chamou de 'estética da congestão' está evidente na materialidade da sua arquitetura. Produto do ambiente metropolitano, da sociedade de consumo e da cultura de massa, a plasticidade híbrida da

arquitetura de Koolhaas envolve materiais sintéticos e naturais, comezinhos e banais, elegantes e caros, colocados lado a lado para produzir combinações novas e inesperadas e romper com noções tradicionais de harmonia, coerência, valor e hierarquia (24, p. 317). Sua arquitetura incorpora tanto o aparato tecnológico fantástico e quanto a parafernália ilusionista – uma mediação entre a máquina e o parque de diversões – como ele descreveu em sua obra sobre a arquitetura novaiorquina.

Figura 5: Museu Egípcio, Rem Koolhaas, Turim, 2023-2024. Fonte: o autor.



Na Casa da Música, a sala de concertos portuguesa, Koolhaas revelou que, em um país que não é inteiramente moderno, ele queria artesanato (25, p. 97). Assim no polígono multifacetado, cujo foyer é revestido com chapas aço inoxidável, tem-se azulejos barrocamente decorados e chapas de madeira folhadas a ouro. Se nesse caso o *meio social* direcionou a escolha de certos acabamentos, em outros ela é comandada por pela ideia de uma experiência sinestésica. No projeto não-construído de um museu para Las Vegas as obras de arte estariam posicionadas sobre paredes de aço corten (25, p. 41) e, mais recentemente, no Museu Egípcio de Turim, as peças de granito negro e rosado, de calcário e de arenito estão dispostas no interior de uma construção histórica forrada com chapas inoxidáveis foscas (Figura 5). No edifício do Kunsthal de Rotterdam, os acabamentos foram executados com mármore, plástico ondulado, alumínio, parkê, concreto aparente, vidro translúcido e vidro transparente, chapa galvanizada, policarbonato alveolar, troncos de árvores, vigas de aço aparentes, cores vibrantes, lâmpadas neon e fluorescentes, e uma sinalização visualmente potente. Com uma espacialidade inventiva, o emprego de materiais baratos e sofisticados,

rústicos e polidos, naturais e artificiais criou uma arquitetura provocativa e estimulante. De todo modo, a arquitetura se tornou mais eloquente.

O arquiteto japonês Kengo Kuma emprega materiais lamelares – placas, barras e hastes de madeira, metal e mesmo pedra – para criar uma “arquitetura fraca”, o que, para ele, significa materializar conformações permeáveis à natureza, visual e fisicamente, dispensando a parede maciça e desmantelando o volume (Figura 6). Para Kuma, conformar a edificação com madeira significa aproximar linhas, diferentemente de empilhar tijolos (26). O artesanato, as técnicas construtivas, uma certa visão da natureza e dos materiais de construção – entendidos como construído do *meio social* – distinguem essa abordagem projetual e impacta a sua conformação, tanto quanto o *entorno físico*.

Figura 6: Albert Kahn Museum, Kengo Kuma, Paris, 2012-2022. Fonte: o autor.



É possível então um paralelismo entre o trabalho de Kuma e o de Frank Lloyd Wright das primeiras décadas do século passado, quando o arquiteto norte-

americano tratou de 'destruir' a caixa (branca) que caracterizou a arquitetura modernista, afastando o encontro das paredes e da cobertura para permitir uma relação direta entre interior e exterior. Suas composições tridimensionais estavam organizadas por planos fastados e dispostos ortogonalmente, eludiam a volumetria maciça e estanque e criavam espaços contínuos até o exterior do edifício.

Como construto social, o aspecto simbólico da arquitetura foi uma característica pouco expressiva na arquitetura do século XX, que privilegiou formas abstraídas do *meio social*, autônomas em relação ao *entorno físico*, universalmente válidas. Uma manobra projetual distinta pode ser percebida nos dois projetos elaborados por Daniel Libeskind para os museus Judaico, em Berlim, e Imperial da Guerra, em Manchester. Nesses dois projetos, a experiência da destruição e da catástrofe provocadas por guerras foram registradas na construção, por meio de formas fragmentadas, rupturas e ambientes inóspitos. A conformação da arquitetura respondeu primordialmente à *simbolização cultural* e ao significado e sentido da instituição e do evento ali representados.

VALORIZAÇÃO DO PROGRAMA

Rem Koolhaas (14, p. 44) "pensa a arquitetura não como forma, mas como organização, influenciando o modo como se vive, uma forma definitiva de se escrever um roteiro". Koolhaas problematiza as atividades a serem desenvolvidas na edificação em projeto e decompõe suas cadeias de ações, definindo espaços apropriados para que elas aconteçam – recorrendo inclusive, como vimos, ao 'corte livre'. O programa – ou melhor dizendo, a programação – do edifício incide direta e ativamente na conformação da arquitetura. A introdução ou modificação de um parâmetro no desenvolvimento do programa da edificação pode dar outro rumo o projeto.

A prioridade da variável *acomodação das atividades* não significa a desconsideração das demais, mas, sim, a subordinação delas ao tratamento do programa de necessidades. Essa abordagem implica, por certo, na conformação do edifício, que está menos condicionada por uma 'vontade formal' pressuposta.

A inversão feita por Koolhaas na abordagem projetual modernista pode ser notada na aproximação do seu projeto para a Villa Dall'Ava com a Ville Savoye, que lhe serviu de referência. Enquanto na casa projetada por Le Corbusier todos os itens do programa de necessidades estão unificados sob um invólucro único, geométrico, regular e definido a priori – *form giving*-, na casa projetada por Koolhaas, os itens do programa mantêm sua individualidade na forma final. Assim, no primeiro caso, a totalidade da conformação regular e unitária corresponde à soma das partes ($1+2+3=6$); no segundo caso, a composição por aproximação preserva visualmente as unidades do conjunto ($1+2+3=1+2+3$), com formas justapostas, sem hierarquia (2, p. 34). (É verdade que, de certa maneira, o próprio Corbusier já havia indicado a possibilidade destas duas abordagens compositivas, enfatizando o grau de dificuldade maior no primeiro caso e no, segundo, maior liberdade compositiva, variação e movimento).

A análise programática de Koolhaas, enfatizando atividades e funções sem desconsiderar interesses contraditórios, resulta em estruturas complexas.

Koolhaas recorre ao aparato da montagem, inventado no começo do século XX, para organizar relações entre partes independentes: sobreposições, coincidências, fricções, proximidades, hibridizações. Como a *collage* de objetos variados criada pelas vanguardas artísticas do começo do século XX, Koolhaas reúne as partes da edificação, em termos programáticos e formais, em uma conformação fragmentada, complexa.

O que se apreende do trabalho desse arquiteto não são modelos formais ou referências visuais, e sim ideias e procedimentos. Koolhaas 'patenteou' algumas ideias arquitetônicas, além do 'corte livre', da 'lobotomia', da 'arquitetura fôrma de bolo', e da 'estética da congestão' (14). Com a ideia de 'liberdades empilhadas' (*stacked freedoms*), Koolhaas expandiu a estrutura e transformou sua dimensão em pavimento habitável: empregando vigas *Vierendeel* em uma construção de vários pavimentos, a participação da estrutura foi transformada por um regime de alternância entre ausência e presença estrutural; com a ideia de 'inércia modificada' (*inertness modified*), Koolhaas criou *shafts* de especificidade que estabelecem, em cada plano horizontal da edificação vertical, momentos idênticos de diferença e unicidade, de modo a modificar a universalidade da planta.

CONCLUSÃO

Uma nova sensibilidade moldou a prática projetual nas últimas décadas do século passado. Desde que o computador passou a ser carregado no bolso e uma câmera foi integrada ao telefone, o mundo se tornou ainda menor e mais diverso; e um fluxo de imagens em tempo real nos alerta insistentemente da necessidade de expressões arquitetônicas apropriadas, isentas da pretensão de universalidade que marcou a era da máquina, quando experimentamos globalmente uma arquitetura mais ou menos uniforme e repetitiva.

Nesse sentido, 'dar uma forma' tem implicado uma investigação sobre o *entorno físico* e o *meio social*, de modo a se alcançar vinculação, refutando a abstração genérica; e 'encontrar uma forma' tem consistido em relacioná-la localmente, seja por meio dos materiais, dos ornamentos, da interação, da associação e da analogia. Os projetistas mencionados nesse texto têm atuado na arena global e reconhecem a cultura universal e a cultural local, insistindo na contextualização da edificação – geográfica, histórica, cultural. Vínculo e relação com o contexto significam, portanto, considerar, criticamente, o que é próprio, semelhante, costumeiro, sem descartar a inovação, produto da ciência e da tecnologia.

A materialidade da arquitetura contemporânea não descarta a sua capacidade de comunicação e o sentido da ornamentação. Ao se imaginar uma edificação, a adoção consciente de uma estratégia projetual vai desencadear propostas genuínas e condizentes com os atuais paradigmas ambientais. A compreensão e o desenvolvimento da variável projetual mais relevante para o projeto em construção – *meio social*, *entorno físico*, *simbolização*, *acomodação das atividades*, ou *forma* – promovem uma arquitetura tão pertinente quanto diversa. Os exemplos aqui referenciados, ainda que extraordinários na escala e no orçamento, fornecem lições importantes sobre o projetar, até para o mais modesto dos projetos de arquitetura, que, por isso mesmo, vai demandar atenção especial ao *meio social*.

AGRADECIMENTOS

O autor agradece ao CNPq.

REFERÊNCIAS

1. ROWE, Colin. Program vs paradigm. *The Cornell Journal of Architecture*. 1982. Issue 2, 9-19. Disponível em <https://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/issue/issue-2>.
2. ASCHNER-ROSSELLI, Juan Pablo. ¿Cómo concebir un proyecto arquitectónico? *DeArquitectura*. 2009. Vol. 5, p. 30-41. Disponível em <https://www.redalyc.org/pdf/3416/341630314003.pdf>.
3. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: GG, 1998. [1 ed. 1962].
4. MONEO, Rafael. *Theoretical anxiety and design strategies in the work of eight contemporary architects*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2004.
5. REGO, Renato Leão. *A beleza da arquitetura contemporânea*. Rio de Janeiro: Riobooks, 2025.
6. HUYSEN, Andreas. Mapping the postmodern. *New German Critique*. 1984. N. 33, p. 5-52. <https://doi.org/10.2307/488352>.
7. FOSTER, Norman. *The Pritzker Architecture Prize. Ceremony Acceptance Speech*. 1999. https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/1999_Acceptance%20Speech.pdf.
8. NEUMEYER, Fritz. *The artless word. Mies van der Rohe on the building art*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1991.
9. KOOLHAAS, Rem. *The Pritzker Architecture Prize. Ceremony Acceptance Speech*. 2000. Disponível em https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/Rem_Koolhaas_Acceptance_Speech_2000.pdf.
10. STERN, Robert A. M. *Tradition and invention in architecture*. New Haven: Yale University Press, 2011.
11. OCKMAN, Joan. Robert Venturi's Complexity and Contradiction in Architecture: a fifty-year reception. *Journal of the Society of Architectural Historians*. 2016. Vol. 75, no. 4, p. 490-492. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26418942>.
12. VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição em arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. [1 ed. 1966].
13. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. Nova York: The Monacelli Press, 1994. [1 ed. 1978].
14. KOOLHAAS, Rem. *Content*. Colônia: Taschen, 2004.
15. CHIPPERFIELD, David. *David Chipperfield Architects 1985-2014*. Colônia: Walther König, 2025. 2 Vol.
16. NORBERG-SCHULZ, Christian. The phenomenon of place. *Architectural Association Quarterly*. 1976. Vol. 8, no. 4, p. 3-10.
17. TUAN, Yi Fu. *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
18. ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. [1 ed. 1966].
19. FORTY, Adrián. *Words and buildings. A vocabulary of modern architecture*. Londres: Thames & Hudson, 2000.
20. COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

21. GANG, Jeanne. *The art of architectural grafting*. Zurique: Park Books, 2024.
22. MONEO, Rafael. *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: GG, 2010.
23. VENTURI, Robert, SCOTT-BROWN, Denise e IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1972.
24. BÖCK, Ingrid. *Six canonical projects by Rem Koolhaas. Essays on the history of ideas*. Berlim: Jovis, 2015.
25. OBRIST, Hans Ulrich. *Rem Koolhaas*. Colônia: VG Bild-Kunst, 2006.
26. KUMA, Kengo. *Point, line, plane*. Londres: Thames & Hudson, 2024.

Submetido: 30/01/2026
Aceito: 07/07/2026