

# É PRECISO IMAGINAR

## entrevista com Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

**Taís Beltrame dos Santos<sup>1</sup>**

### Apresentação

Sylvio Arnaldo Dick Jantzen foi professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Pelotas de 1986 a 2019. Nos últimos anos, ministrou as disciplinas de Desenho Urbano II e Estética. É especialista em Planejamento Urbano e Regional (Universidade de Dortmund – Alemanha, 1979), mestre em Educação (UFRGS, 1990) e doutor em Educação (UFRGS, 2001). É Arquiteto e Urbanista (UFRGS, 1979). Desde 2008, é vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFPel (PROGRAU-UFPel): foi professor da disciplina “Pesquisa e Produção do Conhecimento em Arquitetura e Urbanismo” (epistemologia e metodologia de pesquisa), abrangendo temas como epistemologia, teorias da arquitetura, do urbanismo e teorias estéticas, assim como métodos e técnicas de pesquisa aplicados à arquitetura e ao urbanismo. Anualmente, ministrava a disciplina de “Leituras Dirigidas em Arquitetura e Urbanismo” no PROGRAU/UFPel, sobre temas de interesse teórico e da história das teorias da arquitetura e do urbanismo, temas de interesse patrimonial e assuntos correlatos. É autor, em coautoria com Gabriel Silva Fernandes e Antônio Carlos Porto Silveira Júnior, do livro *É possível (aprender a ensinar) a projetar? Projeto Arquitetônico e Urbanístico – orientações para o trabalho de curso*, lançado em Pelotas, pela Editora Universitária, em 2009.

### Entrevistado

Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

### Entrevistadora

Taís Beltrame dos Santos

### Roteiro

Taís Beltrame dos Santos

### Revisão

Taís Beltrame dos Santos e Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

## YOU MUST IMAGINE

### Interview with Sylvio Arnaldo Dick Jantzen

### Presentation

Sylvio Arnaldo Dick Jantzen was professor at the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of Pelotas from 1986 to 2019. In recent years, he taught the subjects of Urban Design II and Aesthetics. He is a specialist in Urban and Regional Planning (University of Dortmund - Germany, 1979), master in Education (UFRGS, 1990) and doctor in Education (UFRGS, 2001). He is an Architect and Urbanist (UFRGS,

1979). Since 2008, he has been linked to the Graduate Program in Architecture and Urbanism at UFPel (PROGRAU-UFPel): he was professor of the discipline “Research and Production of Knowledge in Architecture and Urbanism” (epistemology and research methodology), covering topics such as epistemology, theories of architecture, urbanism and aesthetic theories, as well as research methods and techniques applied to architecture and urbanism. Annually, he taught the subject “Directed Readings in Architecture and Urbanism” at PROGRAU-UFPel, on topics of theoretical interest and the history of theories of architecture and urbanism, themes of heritage interest and related subjects. He is the author, in co-authorship with Gabriel Silva Fernandes and Antônio Carlos Porto Silveira Júnior, of the book *Is it possible (learn to teach) to design? Architectural and Urbanistic Project - guidelines for the course work*, launched in Pelotas, by Editora Universitária, in 2009.

**Taís: Começamos pelo livro “É possível ensinar a aprender a projetar?”, lançado em 2009. Por que o livro foi escrito? Lá, está dito que o livro é sempre o registro de um tempo. O que ele ainda quer dizer? É possível atualizar as ideias que o livro traz sobre ensinar e aprender projeto de arquitetura?**

Sylvio: Com referência ao livro, tem duas coisas que eu acho que são importantes mencionar. Primeiro, é que o livro, na época, atendeu à necessidade, que é a falta de manuais de projeto. Principalmente, para atender às demandas da Faculdade de Arquitetura de Pelotas, mas também de outros lugares que eu tinha ministrado cursos, antes do livro ser lançado. Dentro e fora da Faculdade, aqui de Pelotas, os alunos tinham o problema de enfrentar o projeto de diplomação I e II, o TCC I e TCC II. Então, fizemos um curso, apostilas e depois organizamos o livro. O livro surgiu disso, da necessidade de se ter um manual para os alunos daquela época enfrentarem o TCC I e o TCC II.

A segunda questão sobre o porquê de escrever o livro é sobre o ensino projetual, por dentro mesmo do projeto. Essa ideia pode ficar mais clara para um leitor mais experiente, da minha idade por exemplo: é a necessidade do desenho projetual, do ensaio gráfico. Não importa se ele é feito por computador, por fotografia, à mão, por croqui, no chão, a carvão, riscado numa pedra. Não importa. O desenho é como um instrumento de conhecimento, necessário para o projeto. Além de outras questões, que se ligam à prática projetual. Do tipo, como elaborar um programa e como transformá-lo em forma arquitetônica? Era um problema do livro, daquela época e é um problema que não está morto. Tanto para aqueles que estão se formando, quanto para os que já se formaram, ou ainda, para aqueles que estão ingressando na faculdade. A pergunta é: como transformar um programa de necessidades em forma arquitetônica? O livro tem várias passagens, em que se indica o desenho de característica projetual, que não é o desenho técnico de arquiteto, mas o desenho da imaginação, com alguma regra de representação. Esse desenho seria um instrumento de passagem do programa para a forma arquitetônica.

A forma arquitetônica é aquela que pode ser resolvida com a arquitetura. Ou seja, a forma que pode ser concretizada, materializada em edificação. O desenho técnico serve para essa representação. A questão central do livro era tomar decisões formais e projetuais através do desenho, na quantidade de técnicas de desenho projetual-imaginativo. O livro procura recuperar a imaginação, não no sentido fantasioso, mas sim, no sentido de imaginar itens do programa sendo transformados pouco a pouco, por processos de desenho, em forma arquitetônica, urbanística, paisagística, ou, enfim, que possa ser construída, compreendida, usada e desmanchada e feita de novo, se necessário.

<sup>1</sup> Mestranda em Arquitetura e Urbanismo, na linha de pesquisa Urbanismo Contemporâneo do PROGRAU/UFPel. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela mesma universidade. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Na época, voltando a pergunta de por que o livro foi escrito, havia uma curiosidade dos autores em responder essa pergunta: como transformar levantamentos e programas, áreas físicas etc. em decisões formais de projeto? O problema da forma arquitetônica é o problema da arquitetura. O urbanismo também é uma questão de forma do artefato urbano<sup>2</sup>, no caso. É um problema de encontrar a forma exata de um objeto. É o problema do sofá, de uma lâmpada e de um aeroporto. O artefato tem que ter uma inteligibilidade dentro da cultura, uma funcionalidade e uma boa forma. Uma forma que tenha seja apelativa, sedutora, interessante, imaginativa. E isso é um problema que é muito sério. Embora algumas práticas de projeto já tenham sido alteradas, penso que o livro continua atual nessa pergunta. Como transformar programas de necessidades e outros fatores que intervêm nas decisões de arquitetura em forma arquitetônica, de urbanismo e de paisagismo, implícitas nos programas? Ou seja, não basta uma solução funcional, mas ela precisa ter uma boa forma, não só inteligível, mas que também seja incentivadora da imaginação, do prazer de viver e de usufruir os equipamentos, que o arquiteto, ou qualquer produtor de um produto, passa a ter.

O livro tem bastante coisas que não vêm só das teorias da arquitetura, mas também de teorias do desenho industrial. O desenho industrial é mais direto, ele não se preocupa com tanta elucubração como os arquitetos. Os desenhistas têm que fazer um produto, e o produto tem que funcionar, e tem que ser apelativo e os consumidores têm que gostar dele. Na época em que escrevi, utilizei muito a bibliografia que vem do design industrial. Também mudou bastante, como as questões gráficas e tudo mais, mas o desenho industrial não perde tanto tempo, como o arquiteto, em fazer elucubrações e gerar dados que depois serão descartados, que não vão ser usados para o desenho final do produto. O arquiteto coloca muito trabalho fora, porque não cultiva a imaginação. E já em termos de educação, eu diria que, para qualquer disciplina, das humanas ou das exatas, a imaginação, que é a capacidade de dar um passo além das coisas da realidade e conseguir representar isso, criar imagens de coisas que existem, ou que não existem, é necessária a todas as áreas. E ela é o bem mais caro da educação. Na escola particular e na escola pública, o que custa mais caro, é aquela hora em que o professor, ou a instituição, procura incitar ou desenvolver, com os alunos, a capacidade de imaginação. O bom ensino é o ensino que incentiva a imaginação e a autonomia imaginativa do aluno também, a capacidade do aluno de imaginar dentro da sua área de conhecimento, a partir dos dados que consegue manipular. Essa mensagem está por todo o livro, de uma certa forma. E essa dificuldade era muito clara, na época em que o livro foi pensado, por volta do ano 2000. Muitos professores me chamaram para ministrar cursos sobre como trabalhar com o TCC 1 e TCC 2. O livro ficou muito restrito ao TCC 1. Mas o TCC 1 é, de uma forma, fundamental, pois ele vem de uma proposta base mais simples, e tem uma bibliografia extensa que diz isso. Quer dizer, quando uma ideia — o legal é ter mais de uma — mas... , quando uma ideia passa a ser o projeto de TCC, na parte projetual (não estou falando de TCC's teóricos, que também é meio parecido)... Mas tendo ao menos uma ideia, eu posso desenvolvê-la. Eu posso torná-la melhor, eu posso transformá-la para pior, posso trocar uma ideia por outra. Mas se eu não tenho uma ideia, então, não posso fazer coisa alguma. E isso era uma questão muito importante quando o livro foi lançado, porque havia uma tradição brasileira de projeto — e, eu diria, até do Rio Grande do Sul, assim, orientada pela UFRGS — que era a ideia de que o arquiteto tem que juntar um monte de ideias e informações, e aí ele vai ter um “arrá!”, um estalo e vai vir uma forma assim, pronta, uma coisa mediúnica, na cabeça dele. Mas sabemos que isso não é uma realidade. Na verdade, essa teoria vem da Gestalt, é uma teoria do início do século XX, mas na prática ela não funciona, ou funciona mal. Porque tem um momento em que o aluno

<sup>2</sup> A expressão é de Aldo Rossi. Ver: ROSSI, Aldo. *A arquitetura da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

larga todos os dados e vai começar a desenhar, modelar, fazer uma maquete, uma colagem, serra uma mesa, faz um protótipo... alguma coisa que ele consiga ver a materialidade daquilo que ele tá imaginando. Ou seja, não se terá uma teoria toda burocrática, cheia de dados e procedimentos se ela é inoperante no sentido de resolver programa e forma da arquitetura.

E teve outras questões também, que pressionaram o livro. Primeiro, havia um desconhecimento muito grande, na época — e não sei realmente como está hoje — sobre as normas de projeto. As normas de projeto, quando foram feitas, há quarenta e poucos anos atrás: o objetivo era como o arquiteto podia cobrar pelo serviço. Quando eu era jovem, o arquiteto era chamado por um cliente, fazia um absurdo e o cliente dizia que tinha outra ideia que ele tinha gostado mais. E aí, não pagava pelo serviço que o arquiteto tinha feito. O IAB de São Paulo — do RS e de outros estados — resolveu fazer um projeto de norma, que ficou em projeto, por muito tempo. Quando a gente recebia a revista Projeto, ainda de graça. Aquelas normas foram-se transferindo às gerações seguintes e se transformaram nas NBR's, que tu conheces. Mas elas atenderam a uma necessidade dos arquitetos de saberem cobrar... Um estudo preliminar, custa tanto. Um levantamento topográfico, um levantamento de programa de necessidades... tanto. Se o cliente não quer o estudo? Não tem problema, mas o estudo, ou uma consulta, custa tanto. Assim como a consulta de um médico, de um dentista. Se quiser fazer a obra, a cirurgia ou o que for... é outro custo. Agora, os arquitetos têm uma norma. Um indicador de custos normatizado dos seus serviços. O livro veio nesse momento, ele recuperou as normas (que não eram NBR ainda). Isso coincidiu mais ou menos com a fundação do CAU...

O livro, pelo menos, é uma referência, assim como as normas do IAB. Não que dizer que ele não seja agora mais necessário. Ele tem perguntas e respostas e insinuações importantes. Mas eu acho que avançamos. Porque hoje temos normas de referência para projetar. No ano 2000, um aluno não sabia o que deveria ter no seu projeto de graduação. Hoje temos uma norma que diz e que tu podes colocar num plano de ensino. Eu quero que o exercício de projeto atinja o nível de estudo preliminar, por exemplo. Ou um projeto executivo... Assim, o professor, o aluno e a banca têm uma lista de itens que devem ser cobrados, que são fixados. Em 2000 não tinha uma regra, alguns poucos professores pensavam sobre isso e tinham seu próprio método. E seguir o método de tal professor não significava que tu ias acertar, porque é necessário sempre que se tenha um pouco de senso crítico sobre o método que tu estavas aplicando. Vemos então, que crítica e método são duas coisas importantes no livro.

**Taís: Essa norma nos ajuda a entender o que se quer, entender essa estrutura. Tu falas um pouco no teu livro, e Paulo Freire fala isso também em seus escritos, sobre a noção de utilidade ou de justificativa do pensamento, seja ele como ação ou projeto. Precisamos entender o porquê de fazer, para poder pensar sobre o fazer, sobre a funcionalidade. Sempre existe uma motivação ética. E tu sempre fala nas tuas produções — e até mesmo em sala de aula — sobre a relação entre a ética e a estética. Como projetar a partir da ética e da estética?**

Sylvio: A rigor, a arquitetura não tem uma ética própria, e nem uma estética própria. Isso são disciplinas que foram criadas fora da arquitetura e a arquitetura foi incluída e contribuiu com essas disciplinas. A gente poderia dizer que a arquitetura, e o urbanismo, e o paisagismo têm uma “eticidade”. Uma dimensão que é ética, porque ela envolve questões de comportamento humano, que devem levar à boa vida na cidade, na pólis, no mundo humanizado. Essa é a questão ética principal até hoje. Ela não é nova. É do século V a. C. E ela se desdobra na arquitetura em decisões muito menores, que podem ser, por exemplo, ter ou não ter uma marquise num edifício, ou ter, ou não ter, áreas de Sol em compartimentos e questões relativas à funcionalidade. A ética tem

muito a ver com questões funcionais. Já a estética, é um pouco diferente, a estética tem um pedaço no fim e um pedaço no início da arquitetura. Porque a estética lida com todos os conceitos e operações que a ética não lida. Claro, há sobreposições. Mas a estética intensifica algumas questões, como as emoções, os sentidos. Tudo o que é estético, eu tenho que sentir. Mas ela lida também com a imaginação, com os desejos realistas e irrealistas das pessoas. A estética lida com os sonhos, com o inconsciente das pessoas, com a intuição, coisas que fogem muitas vezes da lógica. Em relação a ética, a estética tem um deslocamento, porque ela não precisa ter um compromisso com uma racionalidade linear, ou qualquer outra racionalidade. Na estética 2+2 pode ser igual a 5 ou qualquer outra coisa, dependendo de como isso vai ser comunicado, recebido, intuído, sentido e valorizado. Por isso que eu disse que o estético ‘tá início do projeto e no fim. O problema de dar forma a um projeto arquitetônico não é somente uma questão funcional e ética: é estética também. Mas é mais uma questão imaginativa, intuitiva e sensível.

Por isso, no livro, tem o exemplo do desenhista industrial do carro. Um carro tem que ter velocidade, desempenho, economizar combustível, ser antipoluinte etc.; há uma série de questões técnico-práticas, que fazem parte da eticidade do objeto. Para que se tenha um bom “objeto-carro” na cidade. Mas, um arquiteto, ou um desenhista de carro, sabe que não vai resolver um problema da forma do carro só pela funcionalidade do projeto. Porque mesmo um objeto de utilidade prática, como o carro, não vai ser consumido, desejado, imaginado somente pela sua razão técnico-prática, pela sua razão ética de “funcionar bem”. Funcionar bem é um requisito indispensável para ética. Mas um desenhista de carro, sabe que não vai resolver o problema do carro só pela funcionalidade e o consumo do carro. Ou um arquiteto: não vai resolver o problema da arquitetura só pelo “funcionar bem”. É um absurdo uma arquitetura que não funciona bem.

Mas bem, quando eu entro no terreno da imaginação, do sonho, da intuição, eu posso criar problemas funcionais que uma arquitetura racionalizada, antes de mim, não consegue resolver. Normalmente a estética cria problemas novos para a ética. E por isso que ela é vinculada à inovação. Não que a ética não esteja. Por exemplo, as questões da sustentabilidade, ou de uma arquitetura mais adaptada, ou adaptável, aos ambientes naturais, são uma questão ética. Mas criam também problemas formais e desejos, na dimensão estética. Por isso, eu disse: a estética e a ética coexistem em sobreposições. Principalmente na área do desejo. Porque eu sempre desejo um bom objeto, seja ele arquitetônico, um carro ou uma nave espacial. Eu sempre desejo um bom objeto. Mas também desejo esse objeto com uma boa forma. E a questão da boa forma é uma questão muito mutável. Isso explica, por exemplo, os estilos de arquitetura. Há uma história da boa forma. A boa função teria uma história mais homogênea. A boa forma varia muito. Tem a ver com cada cultura, com o repertório de cada cultura, com as capacidades tecnológicas de produzir coisas de diferentes modos, dos materiais e de uma série de coisas. A boa forma coloca problemas para a estética e a estética coloca problemas para a boa forma, principalmente, hoje, porque é como, praticamente, tu construíres, em arquitetura, quase tudo que tu consegues imaginar. Isso coloca problema nos dois níveis, tanto no nível ético quanto estético.

**Taís: E tu achas que, atualmente, o uso recorrente de softwares para concepção de uma ideia em arquitetura, tem afastado ou aproximado o projeto da emoção? Fico pensando no sublime romântico... Será que o uso de tecnologia facilita ou atrapalha a concepção da experiência sensível?**

Sylvio: Eu acho que, primeiro, a gente ainda não saiu do Romantismo. Mas isso é outra questão. O sublime é essa capacidade da gente de se deslumbrar com as coisas e não conseguir nem dizer alguma coisa. Diferente do belo. Sou *obrigado* a verbalizar

que alguma coisa é bela. O belo é mais social. O sublime é de massas, coisa de gente que simplesmente se amontoou por algum motivo, que pode ser uma coisa, fenômeno, sublime. É uma coisa que deixa as pessoas boquiabertas. É como um deslumbramento, até meio infantil, ainda hoje, presente na nossa cultura atual, com relação à inovação e à tecnologia — e isso vem do século XIX. Então, o sublime passou a ser uma categoria operadora de decisões de projeto. O que isso significa? Significa, entre outras coisas, que eu tenha que fazer um projeto para que a banca fique sem palavras.

**Taís: E será que hoje o sublime está mais perto das grandes tecnologias de operação de forma ou do natural-processual?**

Sylvio: Acho que nem de uma coisa nem de outra, porque o sublime é uma coisa pessoal, também. O sublime seria mais objetivo. Ele é um valor estético como o belo. O belo não tem definição, o belo está na cabeça de quem vê. E o sublime ‘tá nas emoções de quem se deslumbrava com alguma coisa, ou acontecimento. São categorias humanas, não categorias objetivas. O sublime está na capacidade de me deslumbrar sobre alguma coisa e ficar sem palavras, contemplando alguma coisa. É quando é melhor não dizer nada, porque não sei mesmo o que dizer. O sublime pode ser bom ou ruim. Por exemplo, uma explosão vulcânica. Se estou a salvo, eu não sei o que dizer. Porque eu não posso dizer que é bonito. É uma catástrofe, vão acontecer coisas horrorosas. Então, não vou dizer que é bonito, mas vou ficar sem ter o que dizer. Posso até ficar traumatizado, ou desmaiar. O sublime é um sentimento. Assim como o belo. O sentimento do belo — e do feio — ‘tá entremeadado com a capacidade de comunicação e com a linguagem. Então, o belo eu posso comunicar, pois eu tenho critérios de beleza, por época, por exemplo. Com o tempo, houve uma mudança no padrão de beleza, muito nítida na escultura grega antiga, por exemplo. Foi o momento em que a escultura se libertou das formas rígidas do corpo e começou a criar formas e movimento. Então, começou a surgir o novo desejo estético de beleza, que representa o movimento. Então, o período clássico da Grécia Antiga mostra essa passagem — e ele é usado como exemplo pelos historiadores da arte justamente por isso, para mostrar que os padrões de beleza e de sublimidade podem mudar. O que deixa, hoje, uma pessoa sem palavras? Talvez uma coisa tecnológica, de última geração. A novidade deslumbrava muito, e deixa as pessoas muito perplexas. O sublime está muito perto da perplexidade. Já o belo, é de uma mente mais cultivada e comunicativa. É mais operativo. ‘Tá mais para o esteta, que discute questões da beleza. O belo implica um método. Isso é belo, porque... foi feito de tal maneira, foi assim..., tem algum tipo de desempenho, que aquele que contempla consegue verbalizar. Por exemplo, um contraste de cores muito significativo, muito impressionante, pode tornar-se uma obra de arte, como um quadro, uma escultura, ou até mesmo uma obra de arquitetura, muito bela. Porque foi bem trabalhada, foi estudada, foi ensaiada, foi desmanchada, feita de novo (em projeto), até se elaborar uma forma que melhor dá conta desse conceito. E esse conceito de beleza vem muito do Renascimento. De Alberti<sup>3</sup>, em arquitetura. Ele dizia: eu atingi um

3 ALBERTI, Leon Battista. *Da arte de construir tratado de arquitetura e urbanismo*. São Paulo: Hedra, 2012. Quando escrevi o livro, usei a edição alemã, pois não tinha outra, na época, que eu tivesse acesso. Havia há mais tempo, edições em italiano, espanhol e em inglês. Mas a biblioteca da FAUrb, não tinha essas edições. Então, adquiri uma em alemão (que é filológica: tem a origem dos termos técnicos principais), em 1990. Meu interesse por tratados, de Vitruvius ao Renascimento, começou quando precisei lecionar a disciplina de “Reciclagem”, em 1986, pois era necessário conhecer e saber classificar a arquitetura de Pelotas, especialmente a do Eclétismo. Assim, fui adquirindo, conforme minhas posses, os tratados mais importantes. Mas aqui, acho importante mencionar o seguinte: os anos oitenta do século XX foram o fim de uma época “pós-moderna” em arquitetura, que no Brasil foi muito controvertida. Nas décadas de 1970 e 1980, havia um interesse praticamente internacional nos tratados antigos e foram “redescobertos” e reeditados, ou fac-similados, muitos tratados do Renascimento e o próprio Vitruvius, da Antiguidade. Alberti, Serlio e Dellorme (francês), para mim, nas décadas de 1980 e 1990, foram os mais acessíveis e importantes, além do próprio Vitruvius. A “pós-modernidade”, seja lá como possa ter sido em

objetivo bom em arquitetura, uma obra bela em arquitetura, quando eu não posso mais mexer na obra. Se eu mexer eu estrago. Se eu acrescentar eu estrago. Se eu suprimir eu estrago. Ele também tem um livro sobre pintura, mas esse conceito não está no livro da pintura. Mas esse conceito se manteve. Ele pode ser transposto para quase todas as áreas. Ele foi utilizado na aquarela. A aquarela é muito sensível. Às vezes um pingo a mais estraga tudo. Assim também na arquitetura.

**Taís: Pensando no esgotamento da arquitetura contemporânea, que propõe as diversas dobras que vem lá de algumas obras da arquitetura gótica, da arquitetura barroca. Vivemos uma certa repescagem do caótico na arquitetura. E quando tu me falas do sublime, penso, fico pensando do caos possibilitado pela tecnologia, que se liga ao romântico, ao propor muitos elementos.**

Sylvio: O sublime é uma categoria conhecida desde os romanos. É quando fico sem saber o que dizer, de boca aberta. Então como o Romantismo do século XIX e do século XX, ficou permanente nas artes, na arquitetura e da sociedade, de forma geral, essa necessidade das pessoas se deslumbrarem — e realmente saírem do sério — continua muito frequente. O que as pessoas querem? De roupa, de um carro, de um ambiente? Elas querem um “arraso”. Tem que “arrasar”. Isso é o sublime. Caotizar. O belo já não é a mesma coisa. O belo tem um pouco de inteligibilidade no seu processo. Ele é mais para um conhecedor de um tipo de arte. Porque o belo é comparativo. Vamos dizer assim, dentro do reconhecimento oficial, eu posso escolher algumas obras mais belas do Renascimento, porque elas têm um desempenho com os materiais, com as texturas, com os espaços, com as proporções, com os volumes mais elaborado e mais inteligível, para um expectador. Agora, um sublime é mais variável. Eu posso ficar indiferente a uma explosão vulcânica e outra pessoa pode desmaiar de pânico. Então, o sublime é mais como *uma terra de ninguém*. Por isso que o Romantismo explora muito o sublime. Por exemplo, as pessoas que iam para uma ópera e desmaiavam na ópera, porque se emocionavam demais. Então, isso é uma coisa muito *cultivada*, ainda, na nossa cultura. As pessoas se fanatizam por tecnologia. Fanatismo e sublime, até como termos técnicos em filosofia e psicologia, têm muito a ver um com o outro. Essa mobilização emocional que irrompe numa pessoa ou numa massa de gente é típica do século XIX e do século XX, quando se formam as sociedades de massas. Aí, o sublime entra como uma categoria para o analista. O analista, à distância, olha e diz: aquela população está contaminada de sublimidade. Aconteceram coisas assim, pessoas que iam para ópera e desmaiavam. Ou hoje, alguém que vai para um jogo de futebol e tem uma crise nervosa, por causa de uma jogada de futebol.

Ao mesmo tempo que ele, o sublime, é *democrático*, para o artista, saber manipular o sublime exige um repertório cultural bem elaborado. E aí que entram os contrastes entre as elites e as grandes massas. Existe o profissional que sabe trabalhar para elite, e o pessoal que sabe trabalhar para as grandes massas. Tudo em relação a manipulação do sublime. E quanto à tecnologia, principalmente a inovação, essa é uma categoria estética, também. É próxima da categoria do incomparável, próxima da categoria da *coisa única*, que alguns livros de estética chamam assim. Ele, ainda o sublime, é muito importante para o arquiteto destacar-se dos outros, em uma sociedade competitiva. O Romantismo é a estética da burguesia. E é a estética da competitividade. A estética da comparação. Aquilo que arrasa mais, que é mais belo. E aquilo que é mais belo e que arrasa mais tem que ser mais bem trabalhado pelo produtor da obra. E é isso que o burguês vai valorizar. Isso é o Roland Barthes diz, lá na década de 1960, referindo-se

diversos países, relacionou os tratados com a preservação de patrimônio histórico e cultural arquitetônico, principalmente do Ecletismo. Para um professor de “Reciclagem”, em 1986, em Pelotas, seria “inevitável” uma descoberta e redescoberta de tratados de arquitetura do Renascimento, Classicismo e Ecletismo].

ao teatro e à interpretação do ator. O burguês gosta de ver uma obra bem trabalhada, que deu *trabalho*. Ele gosta de ver trabalho condensado na obra. É isso que emociona um burguês. Mas, ao mesmo tempo, tem que parecer, para o espectador, que não deu trabalho. Que foi feito em um gesto. Aí é o sublime da representação do artista nessa sociedade.

Foram os dadaístas, por volta de 1900, que inventaram esse conceito de gesto em arte. Um gesto, assim, era como um abandono da consciência: uma cena improvisada já era uma obra de arte. É uma coisa fantástica, de uma pessoa que condensa apelos afetivos, influências na Internet, e dá um abano para a câmera, e tem cinco pessoas que desmaiam, e cinco que tem uma crise nervosa. Isso é a estética do século XXI. É a estética do sublime. Os desconstrutivistas, como o Peter Eisenman, que se situa aí como um elemento polarizador — e ele foi um radical — buscavam o sublime e o desconcertante. Então, a gente não tem medo de errar, mencionando Eisenman, por exemplo. Na época, entre 1965 e 1975, os pós-modernos tentaram representar esse tipo de coisa — o gesto na arquitetura, como uma inflexão nas decisões de forma — com as capacidades tecnológicas que tinham naquela época. Então, acho que, em questões específicas da arquitetura, tem um livro, do Fil Hearn<sup>4</sup> que se chama *Ideias que configuram edifícios*. Acho que ele tem versão só em espanhol, está na bibliografia do livro. Enfim, ele tem um capítulo interessante sobre a estética do Desconstrutivismo, sob esse aspecto que eu estou falando. Criar o incomparável e representar o incomparável como uma outra arquitetura, que àquela época servia de arquitetura não desconstrutivista. Porque tinha que ser muito diferente, naquele momento, para poder se destacar. Porque, naquele momento, podia-se construir basicamente tudo. E estavam-se introduzindo os primeiros softwares para se trabalhar como representação arquitetônica. Não como os softwares tipo o Revit®, que tu escolhes os materiais e coisas. Mas softwares de manipulação geométrica, formal, do tipo para criar formas inusitadas, naquele momento. Então, aquilo criou um sublime tecnológico na arquitetura.

Tinha-se que criar tecnologias, por exemplo, para fazer determinados projetos. O Museu Guggenheim de Bilbao, do Frank Gehry, não tanto do ponto de vista estético, mas do ponto de vista construtivo, provocou uma série de inovações. Tiveram que criar uma fábrica para trabalhar com Titânio, para poder moldar aquelas placas. Porque, até então, (Titânio) era um material que não se usava daquele jeito na arquitetura. Certas ideias na arquitetura, como está aí nesse livro, *Ideias que configuraram edifícios*, são importantes porque muitas vezes por causa da ideia, da imaginação da coisa que não existe, como não existia nenhum edifício como essa capa de Titânio, surge a necessidade. Surge de uma indústria que aposte na mineração do Titânio, produção do Titânio, poluição do Titânio, filtragem do Titânio, nas desgraças e nas graças do Titânio, enfim. Mobiliza uma série de indústrias e tecnologias. Isso, quando ‘tá pronto, o conhecedor de arquitetura, ele vai achar, talvez, isso belo. Ou criticável. Às vezes conhece coisa mais bonita ou mais feia. Mas a massa, que não tem esse domínio, vai se deslumbrar. Vai entrar na frequência do edifício, vai mergulhar no sublime. Vai ficar boquiaberta como ficaram no século XIX, em Paris, quando apareceu a Torre Eiffel. Aquele monstro de ferro, que depois quiseram tirar, lá ficou. Causou tudo isso, porque jamais tinha sido vista. Então, isso continua sendo um valor em arquitetura.

E, voltando para o livro que escrevi. Isso é um problema que pressiona muito, principalmente nos TTC’s. Tinha, na época, muito folclore, assim. Na época tinha uma coisa assim, um aluno ia fazer um museu, aí outro aluno também ia fazer um museu. Aí ambos anotavam que iam fazer um museu, mas na rua brigavam. Porque achavam que

4 HEARN, Fil. *Ideias que han configurado edificios*. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

os dois terem o mesmo programa, um iria prejudicar o outro, por causa dessa questão competitiva. Isso é uma questão totalmente fantasiosa, mas como a nossa cultura incentiva a competição e não a cooperação, o mais fácil de acontecer, depois que ambos decidissem fazer o projeto de um museu, era que brigassem na rua, mesmo. Dificilmente ia acontecer se juntassem e pesquisassem sobre museus. Embora cada um fosse ter suas ideias e soluções, isso era muito pouco possível, pela mentalidade competitiva na qual as pessoas foram educadas. A educação arquitetônica continua muito voltada para competição e não para a cooperação, o que reflete a educação em todos os níveis, desde os anos iniciais. Um sistema que economicamente e socialmente é competitivo, requer uma educação muito mais voltada para a competição do que para a cooperação. E isso no campo da arquitetura e das artes é uma distorção, porque, na verdade, artistas e arquitetos se copiam, transformam suas ideias e precisam uns dos outros para ter ideias. Não existe uma ideia original, do nada. Nada se cria do nada. Quatremère<sup>5</sup> que fala isso lá na primeira metade do século XIX, no meio do Iluminismo, citando Epicuro, do século III, ou IV, a. C., da Grécia Antiga. Então, os arquitetos precisam trabalhar juntos. Isso é uma outra questão que o livro trouxe, na época, com a análise de referências projetuais.

Até então, os arquitetos ficavam com o trauma da prancheta vazia, ou o trauma do projeto em branco. Porque os arquitetos achavam que, a partir do nada, iam ter uma ideia. Não existe surgir, assim, do nada, uma ideia. O que existe é tu trabalhares com as informações e referências e desenhares. Principalmente desenhar. Expressar essas informações em um desenho projetual, antecipador de formas arquitetônicas. Se fosse para desenhar artefatos de cama, mesa e banho, seria um desenho projetual que antecipasse formas para cama, mesa e banho. O desenho como ferramenta da imaginação e a imaginação como ferramenta do desenho, um dentro do outro, se retroalimentando, são uma mensagem dentro desse livro.

**Taís: E será que há um método de organizar todas essas referências, que seja capaz de fazer com que a criação seja mais acessível? Fico pensando na ideia que tu propões de “capital cultural arquitetônico”, derivada de um conceito de Bourdieu<sup>6</sup>. Será que o método é capaz de diminuir essa diferença cultural, de experiência?**

Sylvio: É importante dominar um método. Pelo menos um, até para poder melhorar um método. Mas existe uma frase chinesa, de um livro místico, que diz: “um homem certo, com o método certo, faz coisas certas; um homem errado, com o método certo, faz coisas erradas”. Então, o método é uma ferramenta. Mas o que é o homem certo e o homem errado? O homem certo é um homem que tem concepções éticas e estéticas que se adequam às demandas comunicativas que ele tem que atender e à boa vida e à boa forma. E o homem errado é aquele que não tem um entendimento disso. E isso nem sempre é questão de capital cultural. É uma questão de aprendizagem social. Claro que tem a ver com o capital cultural, mas é uma questão interpretativa. Ela tem a ver com uma educação imaginativa.

O homem certo é o homem que teve uma educação, na área que for, imaginativa.

<sup>5</sup> QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. *Dizionario Storico di Architettura*. Venezia: Marsilio, 1992.

<sup>6</sup> BOURDIEU, Pierre. *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998. Nesse livro, o primeiro capítulo é um texto sobre as formas do capital cultural, bem detalhadas. Na época em que escrevi o livro sobre projeto (2008-2009), eu estava afastado dos textos de educação e minhas referências a Bourdieu eram as do meu doutorado. Quando fiz as leituras de Bourdieu, esse livro da Vozes, de 1998, não foi lido. Fiz minha qualificação de doutorado em 1999; já estava com as leituras “fechadas”, por isso minha referência para o livro de 2009 ficou sendo o *Coisas ditas*, que, acredito, exista em português, agora, mas não tenho certeza.

Onde a imaginação foi cultivada, foi treinada, foi incentivada. E o homem errado é o homem pouco imaginativo. É aquele que somente segue os protocolos, porque ele não tem o trabalho de desenvolver a imaginação. Ele não incluiu no seu capital cultural o desenvolvimento da habilidade de imaginar.

**Taís: E é possível ensinar a aprender a imaginar, Sylvio?**

Sylvio: É possível ensinar. Porque o ensino da imaginação não é o ensino metódico, mas baseia-se no incentivo. Então, para ensinar imaginação, o professor, ou o “instrutor de imaginação”, tem uma tarefa que é o contrário do ensino de ensinar um método, por exemplo. Esse instrutor tem que “remover os obstáculos da imaginação”. Porque a gente fala da imaginação com muita facilidade. Mas tem muitos tipos de pessoas, e muitas capacidades de imaginar. Tem muitos fatores que interferem nisso. Mas o que o professor precisa descobrir para ensinar a imaginação é o que está impedindo a cultura imaginativa e remover esses obstáculos. Um professor que consegue remover esses obstáculos é um bom professor em qualquer área. Seja na sociologia, na matemática, na física, na química, na arquitetura. Remover o que atrapalha o aluno a desenvolver, a testar suas ideias. Incentivar o aluno a pensar, a ter consciência do que está fazendo. E trabalhar a imaginação nesse sentido. O ensino de projeto imaginativo não é um ensino de tocar conteúdo para dentro da cabeça do aprendiz. Esse ensino tem conteúdo, mas o conteúdo principal é remover o que impede o aluno de avançar e testar coisas novas, ou coisas em que ele não é *bom* ainda. Isso, em relação a coisas que ele não inovou em si mesmo.

Outro dia vi uma coisa do skate. Os *flips*. E eu vi um gif de uma menina, que depois de tanto tentar, ela consegue fazer a viradinha do *skate* e ela faz uma grande festa de cima disso. E alguém comentou “a primeira viradinha de *skate* a gente nunca esquece”. Uma educação que incentiva isso, os erros e os acertos daquilo que o aluno está buscando, uma educação mais voltada para o imaginativo e para as tentativas de imaginar o desejado, de tornar mais nítido um jeito de chegar no desejado, é aquela que remove os obstáculos que estão atrapalhando a chegada naquele ponto. É uma coisa fácil de dizer, mas nem sempre é uma coisa fácil de fazer.

O aluno, quando entra no projeto de TCC, já fica imaginando o que a banca vai dizer. Já já tem o primeiro obstáculo. Um obstáculo difícilíssimo, porque não se sabe o que a banca quer. Então, já se começa com esses obstáculos emocionais. Então, uma educação de projeto imaginativa teria que deixar de lado esse tipo de obstáculos emocionais e fazer o aluno mergulhar nas suas operações, assim como no entendimento que o aluno tem dessas operações, comparar, criticar, ver outras experiências, para aperfeiçoar sua imaginação.

**Taís: E tu acha que o sistema avaliativo hoje, principalmente como são as bancas do TFG da arquitetura na FAUrb/UFPEL: ele ajuda ou atrapalha essa imaginação?**

Sylvio: Eu não acho que ele ajuda, ou atrapalha. Porque é o que tem. Mas ele está adequado a essa competitividade da sociedade em geral. Adequado a mascarar as diferenças de capital cultural. Adequado a mascarar as diferenças que são incômodas socialmente, ou eticamente, ou politicamente. O sistema avaliativo está adaptado ao sistema de sociedade que temos hoje. E, nesse sentido, ele mais atrapalha. Mas é o que tem, não tem outro. Porque a imaginação da avaliação depende da imaginatividade dos avaliadores. O que eu desejo para um aluno hoje, é que ele tenha uma boa banca. Uma banca receptiva. Uma banca sensível. Uma banca que consiga reconstruir certas operações e consiga valorizar o que foi mais bem trabalhado. Uma banca perceptiva. Espero que todo mundo tenha acesso a essa banca. Uma banca ideal não existe na realidade. Eu diria que o sistema avaliativo está de acordo com a sociedade de

consumo e de ideias privadas, ideias únicas que as pessoas acreditam que têm. Está tudo muito condicionado a isso.

**Taís: E Sylvio, já puxando para conclusão da nossa conversa. Que dica tu darias para quem está se preparando pra fazer o TCC?**

Sylvio: Primeiro, conheça bem as normas e desenhe bastante. Use os meios digitais, e gráficos, e use modelagens físicas, origamis, ou o que for. Ensaie bastante, para aperfeiçoar as suas ideias. Para conduzir ideias que vão sendo geradas no processo de trabalho para ideias melhores. Até chegar em um ponto em que, bom, eu ache que possa entregar e se eu acrescentar eu vou estragar, e se eu tirar, eu também vou estragar. Mas sempre pensando no melhor que eu conseguir fazer. Claro, sempre tem as questões técnicas. Mas isso a banca espera que seja atendido. Agora, o dilema continua o mesmo: exercite sua imaginação.

Às vezes, a imaginação em uma área, por exemplo, depende de se trabalhar com analogias, entre áreas diferentes. Trabalhar com uma coisa do desenho industrial e transportar para arquitetura pode funcionar. Ou, às vezes, trabalhar com uma metáfora da literatura. Sei lá, pegar um texto, um livro ou um romance e fazer, imaginar, algum tipo de cenário pode ajudar a ter algum tipo de ideias que podem ser retrabalhadas. Os campos da imaginação nas artes e nas ciências se sobrepõem e ficam meio que pairando. Dependem do capital cultural e de como são “trabalhados” (pelo desenho, por exemplo) por esse capital.

Outra coisa é: desenvolva o seu capital cultural. Leia, visite, se informe. Visite exposições, veja outros projetos, converse com os colegas, entre na Internet, veja outros trabalhos.

Isso é uma coisa que está mudando: a comunicação mais fácil entre os projetos e projetistas. E isso é uma coisa muito importante, diferente de quando o livro foi escrito, há vinte anos. Hoje em dia, é mais provável que os estudantes consultem projetos referenciais, conversem sobre os projetos, olhem outros projetos. Nos anos 2000 alguns estudantes se proibiam de olhar outros projetos, porque achavam que iam ser *influenciados*. Tãmanha era a concepção de propriedade privada da ideia, da imaginação. Em vinte anos, acho que isso mudou. Nos meus últimos anos de carreira, notei que já era bem mais natural consultar projetos de referência, visitar os projetos construídos. E os alunos parecem mais receptivos, com mais curiosidade. A tua geração já tem isso, é uma coisa positiva, eu acho que melhorou muito esse aspecto. Hoje os alunos tendem a compartilhar entre si as ideias do projeto. O aluno aceita olhar um projeto, fazer uma visita técnica, fazer uma análise de um projeto, usar as referências no seu projeto. Isso é uma coisa que sempre foi feita, desde o tempo de antes do Egito, mas o Romantismo na arquitetura, o privatismo, a ideia privada, porque *minha ideia não pode ser conhecida por ninguém*, impediam que o processo projetual e imaginativo fosse mais fluído. Era um obstáculo, daquele tipo que tem que ser removido pelo ensino projetual. A ideia de direito autoral, que é uma coisa super difundida, mas discutível até hoje, “né?”, aparentemente já não é uma pressão contrária, ou obstáculo à criação. Hoje os alunos têm mais acesso a informações, mais facilidade de conhecer coisas.

Acho que é isso, conheça com a sua imaginação! Cultive com a sua imaginação! E cultive sua imaginação graficamente. Faça ensaios gráficos, ensaios visuais do projeto. Isso é o mais importante. Aí a coisa meio que fecha. Tem que imaginar!