

Morfologias da cidade: entre o ideal e o real

City morphologies: between the ideal and the real

Morfologías urbanas: entre lo ideal y lo real

Celso Lomonte Minozzi, doutor em Arquitetura e Urbanismo.

E-mail: minozzi.clm@gmail.com  <http://orcid.org/0000-0003-4288-8266>

Maria Teresa Stockler e Breia, doutora pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM).

E-mail: mteresa.breia@mackenzie.br  <http://orcid.org/0000-0002-7079-3347>

Alexandre Ceravolo Abrahão, arquiteto, filósofo.

E-mail: alexandre13abrahao@gmail.com  <http://orcid.org/0009-0008-6644-2465>

Para citar este artigo: MINOZZI, C. L.; STOCKLER E BREIA, M. T.; ABRAHÃO, A. C. Morfologias da cidade: entre o ideal e o real. *Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo*, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 187-198, 2026.

DOI 10.5935/cadernospos.v26n1p187-198

Submissão: 2025-04-27

Aceite: 2025-10-16

Resumo

A preocupação de Giulio Carlo Argan com a “cidade ideal” surpreende aqueles que se acostumaram a pensar as dinâmicas urbanas da cidade moderna. A isso se deve o fato de ele ter compreendido a importância do esquema ideal na concepção imagética da cidade. Nesse sentido, a partir da obra de Argan, visamos compreender o papel do ideal, tanto na morfologia e na transformação das cidades quanto em correspondências com a noção de tipologia e, logo, com o pensamento das *beaux arts*. Além disso, visamos comparar a bibliografia, em primeiro lugar, para seguir seus passos e sustentar que o esquema ideal sempre acompanha a cidade real, admitindo até mesmo a sua



Este artigo está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional

CADERNOS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO

v. 26 n. 1 JAN./JUN. 2026 • ISSN 1809-4120

<http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/cpgau>

DOI 10.5935/cadernospos.v26n1p187-198

possibilidade sensível, traço que nos aproxima do estudo de uma Poética. Em segundo lugar, para complexificar algumas das noções já citadas e procurar historicamente seus sentidos, decompondo conceitos implícitos na argumentação do autor. Por último, para problematizarmos a noção de cidade no fim do século XX e assim expormos a relação entre ela e seu esquema ideal, de maneira a questionar sua relação com a história. Em âmbito geral, a pertinência deste artigo recorre de elementos que estão sendo trabalhados em pesquisas em andamento, que incidem sobre uma construção do pensamento teórico da arquitetura.

Palavras-chave: Teoria da arquitetura e do urbanismo; Tipo; Argan; Ideal; Real.

Abstract

Giulio Carlo Argan's concern with the ideal city surprises those who are accustomed to thinking about the urban dynamics of the modern city. This is due to the fact that he understood the importance of the ideal scheme in the visual conception of the city. In this sense, based on Argan's work, we aim to understand the role of the ideal, both in the morphology and transformation of cities, and in correspondences with the notion of typology and, therefore, with the thought of the *beaux arts*. In addition, we aim to compare the bibliography, first to follow his steps and argue that the ideal scheme always accompanies the real city, even admitting its sensitive possibility, a trait that brings us closer to the study of Poetics. Secondly, to complexify some of the notions already mentioned and seek their historical meanings, decomposing concepts implicit in the author's argument. Finally, to problematize the notion of city at the end of the 20th century, and thus expose the relationship between it and its ideal scheme, in order to question its relationship with history. In general terms, the relevance of this article relies on elements that are being worked on in ongoing research, which affect the construction of theoretical architectural thought.

Keywords: Theory of architecture and urbanism; Typology; Argan; Ideal; Real.

Resumen

La preocupación de Giulio Carlo Argan por la ciudad ideal sorprende a quienes están acostumbrados a pensar en la dinámica urbana de la ciudad moderna. Esto se debe a que comprendió la importancia del esquema ideal en la concepción visual de la ciudad. En este sentido, a partir de la obra de Argan, nos proponemos comprender el papel del ideal, tanto en la morfología y transformación de las ciudades, como en las correspondencias con la noción de tipología y, por tanto, con el pensamiento de las bellas artes. Además, nos proponemos comparar la bibliografía, primero para seguir sus huellas y sostener que el esquema ideal acompaña siempre a la ciudad real, admitiendo incluso su posibilidad sensible, rasgo que nos acerca al estudio de la Poética. En segundo lugar, complejizar algunas de las nociones ya mencionadas y buscar históricamente sus significados, descomponiendo conceptos implícitos en el argumento del autor. Finalmente, problematizar la noción de ciudad a finales del siglo XX, y así exponer la relación entre ella y su esquema ideal, para interrogar su



Este artigo está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional

relación con la historia. En términos generales, la relevancia de este artículo radica en elementos que se están trabajando en investigaciones en curso, que inciden en la construcción del pensamiento teórico arquitectónico.

Palabras clave: Teoría de la arquitectura y urbanismo; Tipo; Argan; Ideal; Real.

O IDEAL SEGUNDO G. C. ARGAN

A relação entre a cidade real e a cidade ideal ocupa um papel crucial para o pensamento sobre a transformação das cidades na obra de Giulio Carlo Argan, especialmente no livro intitulado *História da arte como história da cidade*¹ (2010). Essa relação é importante porque evoca, em seu interior, outras contraposições fundamentais, que nos servem para poder pensar a dialética histórica das cidades em sua evolução, tais como: o esquematismo formal – que permite gerar e ao mesmo tempo produz ordem e organização – e a chamada construção “informal” ou espontânea do desenvolvimento urbano.

No interior dessa contraposição, há ainda outras, a saber, a diferença entre o modelo e sua modificação, que Argan também compara à metáfora filosófica da substância e a seus modos, e à cidade metafísica e à cidade terrena. Nesse âmbito, sabemos que a contraposição mais determinante para Argan, ao pensar urbanisticamente a contraposição entre ideal e real, é a relação entre qualidade e quantidade, sendo a primeira uma constituição de valores praticamente imutáveis, e a segunda, a mutabilidade da quantidade dessas mesmas qualidades, como pode acontecer no crescimento das cidades.

O procedimento de evolução urbana, nesses casos em que a cidade ideal se mantém como qualidade essencial, seria obtido pela adição, na qual um módulo gera seus múltiplos que vão aumentando ou diminuindo no interior do mesmo esquema, tal como a adição de Rosseti em Ferrara, citada por Argan. Isso é sintetizado do seguinte modo:

Além de modelo de forma, a cidade é modelo de desenvolvimento, nos limites em que isso pode acontecer sem contradizer algumas premissas postuladas, segundo uma lógica e um ritmo evolutivo próprios. A cidade ideal, mais do que um modelo propriamente dito, é um módulo para o qual sempre é possível encontrar múltiplos ou submúltiplos que modifiquem a sua medida (Argan, 2010, p. 74).

O modelo, nesse discurso de 1979, abarcava o sentido de módulo, ou seja, uma essencialidade de valores que mantinham uma constância mesmo diante da

¹ Trata-se de um discurso proferido no encerramento do Congresso de História da Arte de Bolonha em 1979, denominado *Città ideale e città reale*, publicado posteriormente em 1983, que hoje se encontra traduzido no conjunto de escritos selecionados e agrupados no livro supracitado.



ocorrência das modificações. Argan cita algumas formas dessa constância em processos urbanos das “civilizações artesanais” – aquelas que mantinham relação de produção com o plano ideal pela representação de um no outro – , como nas expressões da técnica. A técnica reúne uma racionalidade e uma temporalidade, isto é, ela carrega maneiras diferentes de unir o ato de construir aos atributos da vida, seja para criar a estrutura do trabalho da vida rural ou urbana, dadas suas espacialidades e temporalidades próprias. Assim, temos que a repetição da técnica, no tempo e no espaço, consolida, com a repetição do processo mental de construir, o que podemos chamar de arte.

Nesse sentido, Argan nega a hipótese de que haveria simplesmente um princípio de construtibilidade anterior ao esquema da forma, e, portanto, não poderíamos pensar que a técnica geraria, a princípio, a realidade formal, uma vez que ela já estaria condicionada a um esquema e à repetição do processo mental. Ao contrário, ele mostra que é uma relação entre produção técnica e realidade visível instaurada na cidade – na qual uma adentra e consolida a outra – que mostra a concorrência entre a forma e sua geração, e entre qualidade e quantidade em um processo dialético.

Esse duplo processo de constituição da forma – marcado por conceitos fenomenológicos – é corroborado pela seguinte afirmação: “A hipótese da cidade ideal implica o conceito de que a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores, e que a ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana” (Argan, 2010, p. 74).

Essa representação é, como afirma Argan mais adiante, uma distribuição de valores técnicos e formais, na economia e na estrutura social. O que há de particular na esquematização das cidades históricas é que ela produz um movimento que “nunca ocorre como um fóssil, mas como uma realidade que se desenvolveu ao longo do tempo segundo processos de avaliação e de seleção que não seria difícil identificar e descrever” (Argan, 2010, p. 76). Esse processo de seleção, que é tanto técnico-construtivo quanto formal, é fundamental para compreendermos como ocorre o movimento de transformação nas cidades históricas.

A cidade e a imitação

A nossa hipótese aqui – que o sentido da distribuição e seleção de valores advém de uma cultura filosófica da poética aristotélica –, mesmo redimensionada pelas suas recepções filosóficas ao longo dos séculos, não parece absurda, dado que ela nos fornece bases para a compreensão da captura do movimento das ações humanas, bem como sua disposição em um circuito de valores inseridos nas formas da arte. Além disso, ela aparecerá em leituras de Argan, que veremos mais à frente.



Como representação da ação humana, a *mimesis* poética – representação de ações humanas que as dispõe em uma forma adequada – permite a distribuição do ideal no real, como no caso da seleção de valores altos e baixos, esquematizados ao modo da tragédia e na comédia. Nesse sentido, podemos comparar o modelo da imitação da tragédia ao esquema de Argan, como aquele que determina e seleciona uma qualidade do ideal e a apresenta no sensível. De acordo com Aristóteles, a Tragédia é:

[...] a mimese de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, com cada uma das espécies de ornamento distintamente distribuídas em suas partes; mimese que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de uma narração, e que, em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções (Aristóteles, 2020, p. 72, §1449b).

O foco, dito desde o início da Poética, é imitar o ser humano. Este é posto como objeto de imitação dos movimentos e ações segundo regras e uma categorização. As regras de desenvolvimento das cidades envolvendo avaliação e seleção indicam a presença humana inserida na materialidade das cidades a partir de intenções morais. O aspecto dessas categorias remete à afirmação de Argan sobre as cidades que, como vimos, se fundamentam na identificação de processos de avaliação e de seleção que já nos aparecem como transformações esquematizadas. Que essa seleção qualitativa é sempre moral está dito desde a concepção de imitação da poética, cujos objetos são os homens virtuosos, suas ações e seus movimentos. Em outras palavras, a poética tratava dos modos de apreensão e captura da realidade mutável dos homens, conforme uma categorização dessas ações, que não se faz sem um imediato passo moral.

Aqui, compreendemos que imitar e representar a realidade significa distribuir princípios de distinções fundamentais, formatadas nos sistemas de categoria moral expressas em forma e matéria. Diante da dimensão da natureza humana, o processo imitativo é posto desde o início da vida. Imitar:

[...] é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações (Aristóteles, 2020, p. 57, §1448b).

No sentido temporal, é diante do início da vida primária dos homens que ocorre, de certo modo espontaneamente, esse processo imitativo. O caráter imitativo se torna, primeiro, uma produção fundamental de qualidades morais, estéticas, científicas e fruitivas. É apenas em um segundo momento que elas poderão ser mais ou menos elevadas, trágicas ou cômicas, cristalizando os princípios de valor



que já se distribuem sozinhos na própria ação humana durante a vida, sendo essa última que poderia ser imitada.

Ao mesmo tempo, paradoxalmente de forma não temporal, a imitação é a criação instantânea do elevado e do baixo, configurando, de imediato, as possibilidades de percepção humana da realidade moral e, portanto, tornando-se uma parte da educação. Na Tragédia, a distribuição era a seguinte: “a elocução e a música são os meios da imitação; o enredo, o caráter e o pensamento, seu objeto; e o espetáculo, a maneira de a tragédia imitar” (Machado, 2006, p. 26). De modo geral, tal descrição nos permite compreender que existem os meios de imitar, há um pensamento que é posto nessa imitação, e há uma maneira particular dessa imitação. Há, portanto, uma classificação técnica, uma qualidade e um modo de distribuir cada valor.

Isso nos lembra que Argan poderia ter fundamentado os conceitos das cidades ideais a partir da relação entre imagem e cópia em seu processo diacrônico. Tal hipótese acerca da poética em Argan – de suas marcas e incidência na distribuição de esquemas ideais –, como citamos anteriormente, deve-se ao fato de ela ter se mantido viva no interior dos tratados e textos de autores das *beaux arts* como Charles Batteux e Quatremère de Quincy, os quais não eram indiferentes à conceituação de “tipo” do autor italiano – mas isso veremos mais adiante, quando chegarmos a tal noção. Por enquanto, vale lembrar o contexto crítico em torno da evocação dos esquemas ideais e seletivos na configuração morfológica das cidades históricas.

Historicidade e esquema ideal

Ainda no discurso de 1979 de Argan, a finalidade de evocar a idealidade esquemática era problematizar a passagem ocorrida na cidade histórica renascentista para a cidade moderna industrial, uma vez que o que permitia a historicidade na primeira era justamente a dialética entre o módulo e o valor da qualidade das técnicas da arte.

Vale lembrar que essa dialética, que permitia a historicidade da cidade renascentista, servia para criticar uma certa perda do valor histórico – já como partido – da constituição da cidade como qualificação e distribuição quantitativa de valores, pela mutação “não histórica” das cidades modernas. Nesse sentido, podemos compreender a relação entre história – como resultado de um conjunto de contingências – e esquema ideal, deslocando nossa atenção da imitação – como categorização do sensível – para a construção do objeto da arte por meio do conceito de história.

[...] é esta ruptura de continuidade ou a impossibilidade de desenvolvimento que gera a artificiosa concentração da historicidade intrínseca da cidade no núcleo antigo, dando-se



assim por aceito que este é, por definição, histórico, do mesmo modo que o moderno – e Maltese já sublinhou isso –, em sua realidade e atualidade, seria por definição não-histórico ou mesmo anti-histórico (Argan, 2010, p. 74).

Em outras palavras, o problema de um novo período de construção histórica chamado de “modernidade”, que não é idêntico ao fim da história, implica apenas a perda (ou eliminação paulatina) dos referentes históricos como objeto de estudo do processo de autotransformação. Essa perda:

[...] reflete o conceito de uma cidade que, não tendo uma instituição carismática, pode continuar a mudar sem uma ordem providencial e que, portanto, exatamente a sua mudança contínua é representativa, de modo que o que resta do antigo é interpretado, sim, como pertencente à história, mas a um ciclo histórico já encerrado (Argan, 2010, p. 75).

Vale aqui, portanto, retomar o que Argan entende por historicidade da cidade, a fim de complexificarmos a relação entre a idealidade e a realidade no estudo do objeto, que em certa medida se distingue do modelo mimético da poética, uma vez que ele se apropria de conceitos fenomenológicos para a sua concepção desse conceito, mas que sugere outras formas de esquematização que se somam no pensamento do autor.

No texto chamado “A história da arte”², Argan apresenta tanto uma metodologia quanto os contornos de seu objeto de pesquisa. Ele afirma que a arte é um objeto que só pode ser descrito em termos de uma historicidade, ou em suas palavras: “Faz-se história da arte não apenas porque se pensa que se tenha de conservar e transmitir a memória dos fatos artísticos, mas porque se julga que o único modo de objetivá-los e explicá-los [sic] seja o de historicizá-los” (Argan, 2010, p. 14).

Cidade e obra de arte são reunidas em um objeto que possibilita a afirmação de que a história da arte é a única ciência possível da arte, e que a arte, como princípio da sociedade artesanal, produz uma cidade tal qual seus modos técnicos e divisão social, que estabeleceram uma presença do passado e uma previsão de futuro simultaneamente. Assim, tal aspecto de conjunto produtivo/técnico e manifesto/visível deve estar na base da percepção fenomênica das cidades em sua relação atual com os núcleos históricos. Argan não nega a possibilidade da “artisticidade” da cidade moderna, mas volta suas críticas ao modo atual desta, que apenas estetiza e ocupa uma história já acabada: uma utopia sem relação com o atual.

Logo, para basear sua pesquisa fenomênica, o método do historiador da arte utiliza um “procedimento que permite enquadrar os fenômenos artísticos no contexto da civilização é a história da arte” (Argan, 2010, p. 14). É necessário que

2 Trata-se do primeiro capítulo, escrito em 1969, da *História da arte como história da cidade*.



a relação desses termos seja histórica, ou seja, que vincule fenômenos e contexto da civilização. A história, assim – como um modelo esquemático distinto da *mimese* –, é o modo de sustentar uma continuidade artística, no qual o esquema é o modo de percepção próprio para enquadrar fenômenos e produzir essa continuidade.

Voltando ao problema específico da arte, que se relaciona ao dos centros históricos, pode-se afirmar que as diferentes artes formam um sistema na medida em que todas juntas, com as suas diversidades de categorias, de procedimentos e de níveis quantitativos e qualitativos, constituem a cidade, a qual, portanto, pode considerar-se o campo “où tout se tient” (Argan, 2010, p. 76).

Os objetos de arte, estudados logo no início de “A história da arte”, mostram a abordagem do autor, que retoma criticamente a distinção scheleriana do objeto de arte por meio do seu valor (Argan, 2010, p. 13). Em outras palavras, diferenciar a arte feita para o artista e a arte para o filósofo da arte – *Wertdinge* e *Dingwert*, coisa de valor e valor da coisa – é insuficiente para o historiador da arte, que abarcará tanto o contexto quanto o fenômeno em suas descrições. A relação entre qualidade e quantidade é retomada nesse sentido:

[...] diferentes tipos de agregação social colocam de maneira diferente a relação de qualidade e quantidade e que não só a história da ideologia do poder, como também toda a vivência da sociedade e dos indivíduos constituem a mutável, mas sempre eloquente imagem da cidade (Argan, 2010, p. 75).

Dessa eloquência, que a imagem da cidade requer, lembra Argan em outro texto do mesmo livro chamado “O espaço visual da cidade”³: o urbanismo da imagem cidadina pode ser metaforizado por uma teoria linguística, tal qual a saussuriana. A metáfora vale de tal maneira que Argan compara uma unidade – que fornece um senso de associação da língua – a um signo, o que permite uma associação do lugar, sendo a homologia semiótica da noção de *associação* que permite, à descrição da cidade como fenômeno, a produção da memória (Argan, 2010, p. 239).

O mesmo pode ocorrer com a enunciação na forma de monemas constitutivos; em outras palavras, enunciar um lugar é constituir sua existência dentro de uma categoria: um museu, um cinema etc. Se a esquematização do objeto da arte como história e como cidade – esse objeto de estudo que é um conjunto – ganha profundidade no pensamento de Argan, é porque ela serve para problematizar o papel do arquiteto na intencionalidade histórica, desde sua formação nas universidades italianas.

Desse modo, Argan pretendia introduzir os “processos vitais da cidade” na consciência daqueles que estudam, incorporando um método que não repudiasse

3 Texto da mesma coletânea, escrito em 1971.



o sentido que vimos da historicidade. Em outras palavras, interessava-lhe propor um objeto histórico como conjunto de processos vitais, para daí poder pensar nos projetos de cidade.

Por essa razão, o conceito fenomenológico husserliano de “intencionalidade” lhe era tão caro; afinal, uma consciência é sempre “de uma outra coisa” que não ela mesma, ou seja, é um movimento da consciência em direção a essa outra coisa. Tal consciência é, portanto, a identidade com o “fora de si mesma” (que, no caso do objeto de Argan, é a cidade e sua transformação), isto é, com os processos produtivos e vitais da cidade⁴.

Tipologia, morfologia e transformação

Após essa breve reconstrução do conceito de historicidade, podemos retomar o problema do esquema ideal, que já havia sido formalizado em um texto de Argan em 1966, intitulado “Sobre a tipologia em arquitetura”. Apesar de o objeto, aqui, não ser mais a morfologia, é por meio dele que passamos para o problema da “composição”, tanto no interior de processos de concepção tipológicos e suas relações na cidade moderna quanto da produção do ideal que os acompanha.

A partir do comentário dirigido à noção de “tipo” de Quatremère de Quincy e, portanto, dirigido ao esquema das *beaux arts* no século XIX, em meio aos problemas de conservação e do patrimônio na França pós-revolucionária, Argan (2006 *apud* Nesbitt, 2006, p. 269) faz o seguinte comentário:

Quatremère de Quincy fez uma definição precisa do tipo arquitetônico em seu dicionário histórico. A palavra tipo, diz ele, indica menos a imagem de alguma coisa a ser copiada ou imitada com perfeição do que a ideia de um elemento que deve servir de regra para o modelo.

Em outras palavras, trata-se de uma regra sem imagem, mas que permite uma variação de ordem abstrata. A abertura do sentido dessa abstração torna-se mais clara quando Quatremère distingue *modelo* de *tipo*:

O modelo, entendido como parte integrante da validação prática de uma arte, é um objeto a ser imitado pelo que é; o tipo, por outro lado, é uma coisa com relação à qual pessoas diferentes podem imaginar obras que não têm uma semelhança óbvia entre si. Tudo é perfeito e bem definido no modelo; no tipo tudo é mais ou menos vago. Portanto, não existe nada na imitação de tipos que desafie a influência do

4 Devemos essa explicação a um comentário feito por Jean-Paul Sartre chamado “Uma ideia fundamental da fenomenologia de Husserl: a intencionalidade”, presente na obra *Situações 1: crítica literária*, publicada pela Cosac Naify, edição de 2006.



sentimento e da inteligência [...] (Argan, 2006 *apud* Nesbitt, 2006, p. 269).

Aqui, importa reconstruir aspectos do que gerou interesse do historiador da arte pela distinção entre o modelo e o tipo. Enquanto o primeiro é feito para uma imitação de si mesmo, o segundo é uma abertura para a participação do presente que faz da imitação um processo de semelhança não idêntico, aberto a influências do sentimento e da inteligência, isto é, uma abertura da relação entre semelhanças que, no modelo, se encontravam fixadas. Em seguida, ele mostra como ocorre a constituição ou gênese do tipo:

Ele nunca é formulado *a priori*; é sempre uma dedução a partir de uma série de casos ilustrativos. Por isso, nunca é possível associar o tipo de um templo circular a este ou aquele templo da mesma forma (ainda que um templo em particular, no caso, o Panteão, tenha tido e continue a ter uma importância especial), mas é sempre o resultado da comparação e da fusão de todos os templos circulares (Argan, 2006 *apud* Nesbitt, 2006, p. 269).

A abstração do tipo, logo, ao se distanciar do purismo apriorístico da forma, se contenta com uma dedução associativa não pela forma, mas pela comparação dos exemplos já vistos, em que aspectos da forma podem ou não acabar servindo de critério. Logo, o tipo deve ser resultado das analogias da função historicamente determinada:

A criação de um tipo depende da existência de uma série de construções que tenham entre si uma evidente analogia formal e funcional. Em outras palavras, quando um tipo é definido pela prática ou pela teoria da arquitetura, ele já existia na realidade como resposta a um complexo de demandas ideológicas, religiosas ou práticas ligadas a uma determinada situação histórica em qualquer cultura (Argan, 2006 *apud* Nesbitt, 2006, p. 269).

Assim, a noção de tipo, que Argan retira de Quincy, já existe como pano de fundo do projeto, pois ela é inerente às formas do presente. Em outras palavras, o que faz o tipo é representar as analogias (formais e funcionais) de seu tempo. Ao mesmo tempo, como forma da percepção, a representação da analogia aparece como uma semelhança geral, não apenas da forma ou da parte, mas no âmbito comparativo integral entre edificações de uma tal forma e/ou função.

Vimos então que Argan mostra que é pela analogia formal e funcional que o tipo é criado, e que se constitui naturalmente, a partir das demandas arquitetônicas, sem que se necessite de um tratado ou mesmo de um dicionário. Em seu interior, a criação é algo: “contínuo e interligado – o aspecto inventivo sendo apenas uma



resposta a demandas da situação histórica presente por meio da crítica e da superação das soluções do passado depositadas e sintetizadas esquematicamente no tipo” (Argan, 2006 *apud* Nesbitt, 2006, p. 269).

Argan, na leitura de Quatremère, insiste na relação entre história, síntese e abertura, por meio do conceito “tipo”, como resposta às configurações das construções, em que seu sentido prevalece ou não, dependendo das demandas no tempo. Em outras palavras, significa dizer que o sentido da memória e da projeção do futuro se baseia nesse esquema aberto, que incorpora as modificações sem perder sua função esquematizante e histórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se na tipologia há uma constituição natural a partir das necessidades e demandas que exigem do ideal uma reconfiguração tanto dos elementos da composição quanto das relações que a composição fornece, na morfologia não ocorre o mesmo processo. Nela, a tensão de suas partes altera uma visualidade no seu sentido global, ou, em outras palavras, a qualidade ideal poderia se reconfigurar a partir das quantidades concretas. Se retornarmos para o discurso de 1979, a relação entre tipo e modelo complexifica nossa apreensão das cidades históricas em sua morfologia que se instaura entre o ideal e o real.

Se a noção de tipo permite uma abertura maior para a modificação, será ela ainda latente no discurso em Bolonha, quando Argan utiliza o termo “módulo” para mostrar o aspecto qualitativo das cidades ideais renascentistas? De todo modo, a argumentação do historiador da arte parece passar pela afirmação de que haveria sempre um esquema sendo remontado ou reconicionado, conscientemente ou não, a partir das modificações materiais, técnicas e intelectivas de cada época.

A perda da historicidade passaria, talvez, por essa perda da consciência do esquema, ou, ao menos, pela perda do conjunto que ele propiciava. Conjunto esse que permitiria, à história, um presente como uma intencionalidade. Tais considerações nos levam a perceber a importância da idealidade junto aos processos de construção da cidade, pois adquire-se, pelo esquema, a possibilidade da modificação concreta da qualidade – seja pela unidade, pelo conjunto ou pelo sistema –, na qual há um processo diacrônico de transformação a partir de semelhanças não idênticas, fornecendo a abertura do presente para o passado e para o futuro.

Tal conclusão foi, assim, resultado de um confronto conceitual entre o modelo na arquitetura e a história das *beaux arts* francesa do século XIX, e uma metodologia fenomenológica no século XX, que permitiu complexificar o debate em torno de Giulio Carlo Argan.



Do ponto de vista do interesse para o mundo contemporâneo – no qual há um extenso aspecto mutacional, que impede tanto a memória como a intencionalidade –, importa salientar como o pensamento sobre cidades, quando negligencia seus aspectos ideais, colabora para a perda de seu sentido, tanto mnemônico quanto transformativo. Em outras palavras, a importância de perceber a perda da idealidade – a qual gerou apenas transformações descontínuas nas cidades, pois acarretou a perda do passado e do futuro – motivou a reconstrução dos argumentos, ainda pertinentes, por meio do pensamento do arquiteto italiano.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Edição bilíngue. Tradução Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2020.
- MACHADO, R. *O nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- NESBITT, K. (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.



Este artigo está licenciado com uma Licença Creative Commons
Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional