

Os Laboratórios de ação.

A arquitetura da Cidade Aberta, da Travessia e da Casa no Mundo

João Miguel Costa Soares de Albergaria

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Sob orientação da Professora Doutora Ana Isabel da Costa e Silva

Agradecimentos

À professora Ana Isabel Costa e Silva que aceitou esta aventura.

Aos meus colegas de Valparaíso, ao Luciano Farias que disponibilizou o seu registo fotográfico e, em especial, ao Eduardo, que me passou o berbequim e me apresentou a *hospitalidade*.

Ao João, ao Bernardo e ao André pela *casa*, pela amizade que se misturava com trabalho, perguntas e respostas. Ao Bruno que me honrou com a sua presença ao longo destes sete anos de *dérives*.

À família Aleobi Ispani, André, João, Pedro, Daniel, por me situar no mundo.

À Beatriz, que é a minha casa e o meu mundo. Companheira de aventuras, que me ensina a ser mais real e melhor todos os dias, que me “reacorda” para a verdade.

À minha família. Aos primos de Lisboa e à Tia Laura pelo empurrão e pelo carinho constante. Aos meus tios Mané e Rui que, apesar da distância, continuam a ser a minha razão e a minha emoção.

Aos meus pais, Luís e Maria, que há sete anos aceitaram a distância. Obrigado por todo o esforço ao longo deste percurso cheio de curvas, tropeços e superações. Obrigado pelo respeito e liberdade, pela compreensão e apoio, pelo sorriso e pela saudade.

Ao meu irmão, que é o que mais custa ter distante e que dá sentido ao abraço.

À minha avó, que me disponibiliza a vida, que me acompanha em tudo o que sou.

Nota prévia

A presente dissertação obedece ao novo acordo ortográfico. As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa foram livremente traduzidas e/ou transcritas pelo autor para uma leitura mais fluída. Caso a fonte citada seja de origem portuguesa, será mantido o acordo ortográfico por respeito ao discurso do autor.

Em particular, deve-se referir que o texto “Entrar na arquitetura,” de Alberto Cruz, foi traduzido para se entender bem a *Psychic Dictation* no contexto teórico, embora muitas palavras não tenham tradução, pois estão intimamente ligadas à linguagem poética chilena. Ao longo do discurso da ação dos Laboratórios de ação, é possível encontrar alguns discursos em primeira pessoa, no sentido de aproximar o ponto de vista do leitor à ação presente sobre a qual se discursa.

Todas as imagens (digitalizadas, retiradas da internet, ou do arquivo pessoal) foram, de alguma forma, alteradas ou editadas sempre que tal se justificou.

Ao longo da dissertação são introduzidos *qr codes* que deverão ser lidos com um *qr code reader* através do telemóvel. Estes *links* direcionam para elementos video que expressam conhecimentos que o discurso do texto e da imagem não consegue representar.

Resumo

Para a arquitetura manter o poder transformador junto da sociedade procura, muitas vezes, rever conteúdos anteriormente experimentados, sobre novas circunstâncias que lhes oferecem novos contornos com a frescura da ação. O avanço do espaço tecnológico coloca a possibilidade de revisão destes conteúdos através de metodologias de ação que encontram novas formas de operar. O pragmatismo que conduz as metodologias de ação compromete, muitas vezes, as práticas de investigação, que por sua vez ficam delegadas a uma visão exterior incapaz de construir o discurso da ação que espelhe a verdade dos acontecimentos, de forma a poderem ser esclarecidos, replicados, e desenvolvidos.

Por isso, o objetivo deste trabalho é reconstruir o discurso poético encontrado ao participar em laboratórios de arquitetura, cujo processo metodológico reside na ação. Assim, pretendeu-se, por um lado, arquivar os fundamentos teóricos e históricos dos Laboratórios de Ação e procurou-se, por outro lado, enquadrá-los como situações da “experiência geral de arquitetura”. Com o enquadramento desse fundamento, não só se reconstruiu o discurso da ação de cada participação, como também, se propôs, organizou e realizou outro Laboratório de Ação. Com base neste enquadramento, iniciou-se um percurso de reflexão sobre os fenómenos pré-reflexivos e os motivos pós-reflexivos das ações.

Esse percurso de reflexão teve dois momentos diferentes:

Primeiramente, a partir da experiência real, nos Laboratórios de Ação da Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (E[AD] PUCV), particularmente na Cidade Aberta e na Travessia e, já em Portugal, a partir da construção de um dispositivo didático de exploração de práticas de investigação, com base nas práticas de comunhão entre espaços de aprendizagem, no âmbito da Universidade Junior, da Universidade do Porto, coordenado pela docente da Faculdade de Arquitetura Ana Isabel da Costa e Silva.

Como resultado, verificou-se que as práticas atravessam três caminhos: as Práticas de Investigação abrem e fecham as experiências, inserindo-as num campo científico-laboral e operativo para o projeto de arquitetura; as Práticas de Comunhão interligam os momentos da ação, onde se poderá trabalhar a consciencialização e a incorporação das componentes circunstanciais, da escala do sujeito à construção do comum; e os Espaços de Aprendizagem são forças gravitacionais que suportam e despoletam determinadas condições onde se lançam exercícios de aprendizagem de arquitetura.

A Casa no Mundo foi a experiência real, na qual se verificou uma receptividade positiva à atividade por parte dos diferentes intervenientes. Serviu, justamente, de motor para colocar em ação as matérias expostas no presente trabalho. Em cinco dias desenvolveram-se quatro espaços de aprendizagem: o projeto, a viagem, a construção e a celebração.

Abstract

In order for architecture to maintain the transformative power within society, it often seeks to review previously explored content, in new circumstances, that offer them new contours with the freshness of the action. The evolution of the technological space raises the possibility of revising these contents through action methodologies that find new ways of operating. The pragmatism that drives action methodologies often compromises investigative practices, which in turn are delegated to an outside view incapable of constructing the action discourse that mirrors the truth of events, so that they can be clarified, replicated and developed.

Therefore, the objective of this work is to reconstruct the poetic discourse found while participating in architectural laboratories, which methodological process resides in action. Thus, the intention was, on the one hand, to archive the theoretical and historical foundations of the Action Labs and, on the other hand, it was sought to frame them as situations of the “general architectural experience”. With this framework of groundwork, not only has the action discourse of each participation been reconstructed, but another Action Lab has been proposed, organized and carried out. Based on this framework, a path of discussion began on the pre-reflective phenomena and the post-reflective motives of the actions.

This reflection journey had two different moments:

Firstly, based on real experience, at the Action Labs of the *Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* (E [AD] PUCV), particularly in the Open City and *Travesía* and, already in Portugal, from the construction of a didactic device for the exploration of research practices, based on the practices of commoning between spaces of learning, within the scope of the Junior University, of the University of Porto, coordinated by the professor of the Faculty of Architecture Ana Isabel da Costa e Silva.

As a result, it was found that these practices cross three paths: the Practices of Investigating that open and close the experiments, inserting them in a scientific-labor and operational field for the architectural project; the Practices of Commoning interconnect the moments of action, where awareness and the incorporation of circumstantial components, from the scale of the subject to the construction of the common, can be worked on; and Spaces of Learning are gravitational forces that support and trigger certain conditions where architectural learning exercises are launched.

Casa no Mundo was the real experience, in which there was a positive receptivity to the activity by the different dwellers. It served, precisely, as an engine to put into action the matters exposed in the present work. In five days, four spaces of learning were developed: project, journey, construction and celebration.

Índice

3	Agradecimentos
5	Nota Prévia
7	Resumo
9	Abstract

13	0. Abertura
----	--------------------

1. o aberto

1.1. Da Cidade Aberta, um laboratório poético de arquitetura

21	1.1.1. Chegada,
23	1.1.2. Ponto de partida,
35	1.1.3. Cidade-laboratório: a heterotopia da poesia – política, ensino e teatro,
51	1.1.4. Ato Poético: o fio condutor da imaginação,
65	1.2. Laboratório de Ação I: Teatro da consagração, Cidade Aberta, Valparaíso, Chile

2. o entre

2.1. Da Travessia, *celebração pelo mar interior*

79	2.1.1. Partida,
81	2.1.2. Valparaíso,
87	2.1.3. Amereida,
93	2.1.4. Travessia: a experiência no ato,
101	2.1.5. O brinde da Proposta Celebrativa do Desenho,

2.2. Laboratório de Ação II: Travessia ao presente originário,

111	2.2.1. Peregrinação: Escada da lua; Caminho do Urubu; Dedo de Deus, Brasil,
131	2.2.2. Puescofest: Urinóis; Puesco, Chile,

3. o entreaberto

157	3.1. Dos laboratórios de ação,
159	3.1.1. Investigação, comunhão e aprendizagem: a <i>Architectural Association</i> e o <i>Raumlaborberlin</i> ,
171	3.1.2. Projeto (d)e vocação: desenhar a <i>casa</i> e o <i>mundo</i> oníricos,
177	3.1.3. Acontecimento, fenómeno <i>casa-mundo</i> ,
185	3.1.4. Viagem pela aprendizagem situada,
191	3.1.5. Construção da consciência corporal,
199	3.2. Laboratório de Ação III: Casa no Mundo, FAUP, Porto, Portugal,
201	3.2.1. Práticas de Investigação,
221	3.2.2. Práticas de Comunhão,
229	3.2.3. Espaços de Aprendizagem,
229	3.2.3.1. Projeto.
241	3.2.3.1. Viagem.
247	3.2.3.1. Construção.
259	3.2.3.1. Celebração.
269	3.2.4. Lugar em Potência,
273	0'. Abertura II: considerações.
279	Lista de origem e/ ou crédito de imagens
282	Referências e Fontes Bibliográficas
	Anexo. Caderno de Viagem



0. Abertura



- *Gostaria de recordar aquela viagem.*
- *Passamos muito tempo a viajar pelo espaço das recordações. Nas recordações sublimas que ficaram. Recordações dispersas sobre instantes de presença. Porque são nos instantes de presença que encontramos o espaço e os resquícios do tempo. Recordar a presença será reencontrar o espaço-tempo distorcido da viagem.*
- *Gostaria de reencontrar aquela viagem.*
- *Mas ela nunca será igual. Foi daí que vislumbraste que a realidade era feita da rede de relações que construístes. No lugar 14 do autocarro que, às 19h, te apanhou no vale do Rio Trancura e te ofereceu uma viagem com o sol.*
- *O contraste era imensurável. Foi o contraste que abriu a observação. Nunca havia sentido uma amplitude tão vasta na mesma observação.*
- *Como toda a matéria pertence a essa revelação.*
- *Qual revelação?*
- *Que tu pertencias ao imensurável. Que tu eras o sol. Que tu és o sol. E és toda a Cordilheira. Tu és o Vulcão Lanín. És também o Vulcão Quetrupillan e o Vulcão de Villarrica. És a Araucária e a água de Trancura. És o Lago Caburgua, o Lago de Collico e o Lago de Villarrica. És as casas humildes que vês e és o respeito que elas têm pela circunstância. A sua gravidade permite que sejas mais que a observação que estas a ter. E amanhã vais estar aí sentado outra vez, onde estás agora, porque tu também és o outro. A tua consciência é elementar. Tu, que repetes aquela viagem todos os dias. Só a reencontras e recordas quando crias uma nova presença. Quando existires entre as relações que és agora. Com todo o poder distorcido do instante que vais recordar. A origem da viagem é a do presente. No presente da ação. Na ação do gesto. Aquela única verdade que são todas as verdades. Na ação de ligação com a raiz que é a tua condição.*
- *Gosto desta viagem.*

Esta viagem, que ainda não acabou, teve início em 2017. No dia em que se chega à Cidade Aberta, no Chile. Não se esperava encontrar o que se encontrou e, muito menos, descobrir o que se descobriu sobre a forma do presente trabalho.

Depois de um ano a absorver as metodologias participativas da Escola de Arquitetura e Desenho da Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso (E[AD] PUCV), surge a proposta de revisão dos processos da metodologia através do desenvolvimento de uma atividade de iniciação à arquitetura. Assim, em parceria com a colega Beatriz Saraiva e sob a coordenação docente da Faculdade de Arquitetura Ana Isabel da Costa e Silva desenvolveu-se o projeto “Casa no Mundo”, onde se iriam adaptar as componentes de projeto e de construção incorporadas durante o período de aprendizagem na E[AD].

Os resultados práticos alcançados com a experiência “Casa no Mundo”, pelo grau de adaptabilidade à circunstância escolar, pela receção por parte dos diferentes agentes e pelos protocolos construídos, reforçaram a pertinência da atividade e das suas metodologias, tanto para o panorama de práticas, como para o contexto pedagógico da arquitetura. O projeto já previa componentes de investigação que arquivassem e publicassem a experiência, mas a compreensão do enquadramento do percurso do autor pelas práticas da E[AD], pedia o aprofundamento das dimensões da investigação. Assim, desenvolveu-se o presente trabalho, que, para além de arquivar um percurso de práticas, expõe um leque de explorações, para que outros percursos se desenvolvam.

As arquiteturas de participação, que pretendem romper as limitações operativas do desenho e passar diretamente para processos de intervenção, surgem no panorama das práticas contemporâneas com formas cada vez mais diversificadas. As ferramentas tecnológicas da fabricação digital e da informação vêm promover à arquitetura um espaço onde os processos artesanais de produção conseguem, finalmente, ritmar um diálogo com a sociedade. Proporcionando às atividades experimentais autonomia no acesso às redes de cooperação multidisciplinares, que libertam o conteúdo das práticas para orientações onde a componente de desenho dos arquitetos é transportada para os âmbitos da operatividade situada. Estas ações, se tiverem a capacidade de colocar o ofício da arquitetura entre as comunidades e os habitantes dos lugares, conseguem trabalhar diretamente com os conceitos da sustentabilidade, da ecologia e da economia social do planeta. Da intervenção situada, constroem conhecimento que pode informar o mundo.

No entanto, estas metodologias ativas não são novas, uma vez que dão continuidade aos movimentos que se disseminaram pelo mundo no período pós-guerras. A desconfiança sobre a operatividade destas práticas pós-modernas, que ganhavam muitas vezes contornos políticos isolados, ou distanciados ideologicamente e cientificamente da cultura Europeia, dificultava a sua compreensão e explanação transversal na disciplina. Isto resultou numa

abundância de práticas que, procurando o mesmo fim, não atingiam território de diálogo e, por isso, encontravam um fim tão rápido como a arquitetura experimental que proponham. Hoje, a circunstância é diferente e existem ferramentas suficientes para que os laboratórios que exploram as metodologias de ação saibam de onde vêm, para construir conhecimentos pertinentes e abertos, evitando participar nas constelações de práticas perdidas.

“E este é o momento da opção: oferece-se a possibilidade de dizer tudo, de todos os modos possíveis, e temos de chegar a dizer uma coisa, de um modo particular. (...) Até ao momento anterior àquele em que começamos a escrever, temos à nossa disposição o mundo — o que para cada um de nós constitui o mundo, uma soma de informações, de experiências, de valores — o mundo dado em bloco, sem um antes nem um depois, o mundo como memória individual e como potencialidade implícita; e nós pretendemos extrair deste mundo um discurso, uma narrativa, um sentimento: ou talvez mais exatamente pretendemos realizar uma operação que nos permita situar-nos neste mundo.”¹

O presente trabalho apresenta a hipótese da leitura da ação do ponto de vista do autor como agente participativo, da sua perspetiva temporal e espacial dos acontecimentos. Uma vez que a velocidade e a intensidade a que as metodologias de ação se concretizam diminui a espessura teórica entre práticas, este discurso da ação, como “operação que nos permita situar-nos neste mundo”, é a componente chave do presente trabalho, que vem facilitar a comunicação da metodologia. Ao comprometer-se as práticas de investigação perpetua-se a sua dificuldade de valorização no panorama profissional. Por conseguinte, o trabalho de revisão das práticas fica, normalmente, delegado a agentes exteriores ao discurso, não conseguindo construir o discurso da ação que espelhe a verdade dos acontecimentos e das presenças, de forma a poderem ser esclarecidos, aperfeiçoados e desenvolvidos por outros percursos.

De acordo com a leitura dos acontecimentos, a estrutura desta viagem desenvolveu-se sob um modelo não-linear de discurso. Existe um discurso vertical que interliga o enquadramento teórico e histórico com a prática e dois transversais: o primeiro, liga os centros de enquadramento entre si e o segundo liga o discurso de ação das práticas entre si. Deste modelo é possível fazer diferentes leituras da narrativa, que correspondem a diferentes viagens pelo discurso. Isto acontece porque a temporalidade das práticas que se refletem também não é linear, no entanto, são apresentadas por ordem cronológica, para comunicar o sentido do percurso de aprendizagem, pelo qual, a experiência subjetiva do autor atravessou.

Este percurso divide-se em três partes:

O primeiro – o Aberto – onde se enquadra o laboratório poético da Cidade Aberta, do ponto de vista da sua condição situada e do seu poder criativo na arquitetura, que parte da ação poética para a construção, enquanto componente base para a estrutura metodológica de projeto da E[AD]. Numa segunda parte, aborda-se a experiência prática de construção do Teatro da Consagração na Cidade Aberta.

¹ CALVINO, Italo, ‘Seis propostas para o novo milénio’. Lisboa: Editorial Teorema, 1998. p.149

O segundo - o Entre - onde se enquadra o laboratório poético da Travessia, do ponto de vista da sua condição nômada e do papel lúdico e instrutivo da Amereida no reconhecimento dos lugares e dos homens, através da incorporação da circunstância. Vem corresponder à reflexão sobre a aprendizagem em viagem e como isso potenciou o projeto metodológico da E[AD] que, com base no habitar em comunidade, encontrou a celebração como a componente do desenho que aproxima os homens. Numa segunda parte, aborda-se a experiência prática da Travessia em dois momentos. O primeiro, no Brasil, na Praia do Coqueirinho, com uma intervenção paisagística, resultante do encontro com o lugar. O segundo, no Chile, em Púesco, onde se construíram as infraestruturas para um festival, cujo projeto foi desenhado antes de chegar ao lugar e depois adaptado à circunstância, mais particularmente, vai-se construir o discurso da ação do projeto para os urinóis do festival.

O terceiro - o Entreaberto - onde se reúnem as componentes essenciais dos laboratórios Cidade Aberta e Travessia, em debate paralelo com experiências contemporâneas que exploram a prática arquitetônica através de metodologias que reencontram uma operatividade ligada ao habitar em aprendizagem. Destas propostas de aprendizagem, parte-se para um diálogo entre o desenho da Casa e do Mundo, que dá início à reflexão sobre a arquitetura de vocação que constrói consciência de ofício. Da revisão geral, resulta o conceito “Laboratório de Ação”, que se compõe de três orientadores disciplinares colocados em prática na Casa no Mundo: as Práticas de Investigação, as Práticas de Comunhão e os Espaços de Aprendizagem. Numa segunda parte, interligado aos orientadores disciplinares, inicia-se o discurso de ação da atividade, ligando Projeto, Viagem, Construção e Celebração. Assim, constrói-se o fio condutor entre as práticas de investigação e as práticas de comunhão, ao longo dos espaços de aprendizagem.

Esta viagem de reordenação do pensamento, torna mais consciente as metodologias e as práticas de projeto. Não pretende encontrar novos conhecimentos, apenas dar continuidade aos existentes e deixar em potência para que se continuem a desenvolver. A tentativa de reordenação do pensamento dos Laboratórios de Ação da E[AD], através do desenvolvimento de um que ofereça continuidade e questionamento sobre outra circunstância, antes de ser de proposta pedagógica, é de proposta de aprendizagem. Sem garantias do impacto nos aparelhos institucionais ou na valorização e promoção profissional, esta proposta, da vontade de encontrar *os passos, os equívocos, as derivações e as contaminações* da prática que propõe aprendizagem, procura desenrolar o índice “ético da poética” que abre os Laboratórios de Ação para o conhecimento, a aprendizagem e o desenho de arquitetura. Portanto, “como ofício (d)e aprendizagem propositiva e realizadora”,² suporta sempre em seu fundamento uma subjetividade que se quer fazer, que está em crescimento, como projeto de investigação pessoal, mas partilhado nos modos de habitar a aprendizagem de arquitetura.



² MENDES, Manuel, 'Fernando Távora, "O meu caso", Parte I: Convivências, Afloramentos, Afagamentos', in BANDEIRINHA, José, 'Fernando Távora : Modernidade Aparente'. Associação Casa da Arquitectura, 2012, p.56



0.1. “Ofício (d)e
aprendizagem pro-
positiva e realizado-
ra”: o aberto, o entre
e o entreaberto.

1 | o aberto



1. Vista a Poente do litoral, entre Valparaíso e a Cidade Aberta, numa viagem de micro.

1.1. Da Cidade Aberta: um laboratório poético de arquitetura

1.1.1. Chegada,

Ato Poético: Componente metodológica da E[AD] PUCV, que interliga a arquitetura e os agentes produtores através da associação da poesia ao espaço.

Colectivos: Surgiram no início do século XX, são um tipo de transporte público comum na América do Sul, que consiste num carro que vai apanhando passageiros ao longo da sua rota pré-estabelecida. São muito comuns em Valparaíso porque fazem a ligação entre a parte plana e os cerros de uma maneira mais privada e consistente que as *micros* (autocarros). O excessivo uso é um dos motivos para o declínio da qualidade do ar das cidades chilenas.

Para chegar à Cidade Aberta, a tempo de participar no primeiro “ato poético”³ que dá forma ao *briefing* inicial das tarefas do dia, há que considerar a imprevisibilidade da rota. Com a chegada das 7 horas da manhã, diante do austero alçado do edifício-mãe da *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso* (PUCV) na Avenida Brasil, entre o empurrão gelado do clarão oceânico e o aroma a gasolina carburada dos *colectivos*, entra-se no autocarro ou *micro* com sentido a *Quintero* ou *Ritoque*, onde encontramos os companheiros de viagem que se dirigem às indústrias periféricas a norte de *Viña del Mar* para mais um dia de trabalho.

Entre a descontrolada velocidade, o *reggaeton* agudo dos estridentes altifalantes e as alterações de rumo para deixar alguém mais perto do seu destino, adormecer no autocarro ou distrair-mo-nos com inquietações pessoais, enquanto o olhar volátil deriva pelo litoral chileno e nos transporta para a vastidão, transforma-se num contratempo. Ao despertar, com o desnorteio dos bairros de La Greda por volta das 10 horas, encontramos-nos em terras estranhas e distantes do destino inicial, mas com a primeira aprendizagem de que a poesia do *derive* atuou sobre nós. Ao perdermos o *ato poético* matinal, vem a aceitação que se deu outro sobre nós, um acontecimento do caos que só pode ser entendido no presente do momento, este companheiro que proporcionou uma percepção nova, aquela que abre para a aprendizagem daquilo que poderá ser o entendimento formal do *ato poético*.

Envolto numa certa criptografia para a estrada que a rasga, o destino desta viagem, a *Ciudad Abierta* da Corporación Cultural Amereida, apresenta-se dissimuladamente aos veículos que todos os dias a atravessam, sendo assim imprescindível um certo grau de atenção e energia matinal para manter os sentidos da observação bem apurados e atentos a Poente, na expectativa de identificar antecipadamente as características dunas que protegem a Cidade Aberta do vento de sul e, assim, poder indicar ao motorista em que curva parar.

- ¿Es realmente acá donde quieres ir?
- Sí, es la Ciudad Abierta. Gracias!⁴

³ A este propósito, ter presente, IOMMI, Godofredo, “Buscadores de lo Desconocido”, Libro, Memoria de Título, Otro, Archivo Histórico José Vial Armstrong, Archivo de la Palabra, Poética, Valparaíso, 2011

⁴ Apontamentos de caderno de viagem



2. Vista para a estrada F-30-E, que divide os terrenos da Cidade Aberta entre a parte alta a Este e a parte baixa a Oeste, onde estão as dunas.

1.1.2. Ponto de partida,

Gestaltismo:

“considera os fenômenos de percepção psicológicos e biológicos” de forma conjunta, de modo que formam “unidades autônomas organizadas, com solidariedade interna e leis próprias.”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa.⁶

Hermenêutica:

Os objetivos da hermenêutica é “articular o caráter reflexivo da experiência humana conforme ela se manifesta na linguagem e outras formas de símbolos criativos.”⁷

Fenomenologia:

“Os objetivos da fenomenologia são esclarecer, descrever e dar sentido às estruturas e dinâmicas da experiência humana pré-reflexiva”⁸

Imagem Poética:

A imagem poética é “um devir de expressão e um devir de nosso ser. Aqui, a expressão cria o nosso ser.”⁹

Ainda a oeste, rompe, da eterna agitação do horizonte, a costa litoral desenhada pelas dunas baixas e deitadas que compõem o cenário das primeiras construções detentoras da atenção do olhar madrugador. Encontra-se a inesperada novidade estrutural que emerge da areia de forma cinética, como um animal que está a acordar de seu sono profundo.⁵ Ao redor desta estrutura, entre a estrada e a costa, encontra-se o primeiro grupo de construções que configuram a Cidade Aberta, em Ritoque, no Chile, projetada e construída ao longo dos anos pela *Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*. (E[AD] PUCV)

No livro, “*The Road That Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile*”, Ann Pendleton-Julian destaca as primeiras percepções do lugar, pela capacidade de estas representarem o presente do momento na totalidade do seu corpo, que situa e organiza a imagem incorporada ao habitar os lugares. Este destaque, denota, logo à partida, a valorização *gestáltica*⁶ e *hermenêutica*⁷ no discurso da metodologia poética da arquitetura da Cidade Aberta. Por isso, ganham aqui memória as primeiras imagens, as mais puras e sublimes, sobre aqueles *fenômenos*⁸ que talvez o habitante comum não reflita, mas que servem como agulhas tecedoras do entendimento desta prática arquitectónica. Como defende Gaston Bachelard, no livro “*A Poética do espaço*”, de 1958, a impressão é entendida como o desígnio mais puro da memória da alma e a “imagem poética”⁹ é a representação dessa observação incorporada. Ao longo desta dissertação, partindo da construção teórica de Bachelard sobre a *imagem poética*, procura-se avançar para desvelar o diálogo teórico e prático entre a arquitetura e a poesia, de forma a traduzir transversalmente e, em cruzamento com várias disciplinas, o discurso que a E[AD] contém na sua génese.

⁵ PENDLETON-JULIAN, Ann M., *The Road That Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile*, Cambridge, Mass / The MIT Press, 1996, p.1

⁶ A este propósito, ter presente Merleau-Ponty, ‘*Phénoménologie de la perception*’, Éditions Gallimard, 1945 “O corpo do sujeito estabelece o mundo a partir de algo que o faz sair de si.”

⁷ ROSFORT, René, ‘*The Oxford Handbook of Phenomenological Psychopathology*’, 2018, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198803157.001.0001

⁸ *ibid.*

⁹ BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, trad. António de Pádua Danesi, 3ª ed., São Paulo : Martins Fontes, 1998 p. 1

Ao fundo, entre o nevoeiro, é possível observar a linha de comboio que atravessa as dunas, a desafiar astuciosamente o movimento natural das ondas, “que parecem nunca chegar à praia, seus movimentos gozam de forma *naïve* o seu destino que é o oceano.”¹⁰ Movimentos, sons, ritmos, constroem a primeira percepção da interação entre o espaço, o tempo e o sítio; “o oceano, a areia, o vento, a luz, o ar, o motor dos carros e dos comboios”¹¹, são imagens de um *ensemble* natural-artificial, com as quais o sujeito, ao receber estes ritmos iniciados pelo caos natural, se confronta e se encontra com a unidade da multiplicidade de percepções fundamentais na produção da forma do lugar.

Deste primeiro diálogo que constrói a primeira imagem, temos a sensação de que tudo se une sem limites na imensidão, que coalescem os ruídos materiais do espaço físico numa leveza e fluidez que expõe a condição pura da mutabilidade natural e orgânica. As construções surgem dessa comunhão e dão continuidade à organicidade, ganhando um carácter de leveza que, reciprocamente, se reproduz para o espaço físico.

As construções assumem no espaço o estatuto de leves por se libertarem do chão. Elas não têm uma pegada autoritária com grande impacto físico, permitindo que os movimentos naturais das areias reclamem a configuração do território, com ritmo, tempo e memória própria. Pode assumir-se que quando existe contacto físico com o solo, os ritmos, as memórias e os tempos misturam-se. Interior e exterior são forças físicas que cada edifício joga em confronto com os movimentos naturais, tanto em planta como em corte.¹² Portanto, a materialidade nasce de um método que incorpora os movimentos naturais. A cada presente corresponde um lugar que representa a mutável leveza natural observada, imaginada, incorporada e, no fim, construída.



¹⁰ PENDLETON-JULIAN, 1996, *op. cit.* p.1

¹¹ *ibid.*

¹² *ibid.* p.3

3. *Torres del Agua*, 1978

4. *Hospedería de la Puntilla*, 1979

“não existe um sistema de objetos que possa ser regulado por leis formais que garantam eficiência estética, senão (...) a vontade do sujeito de se relacionar com o mundo ainda por construir através da mediação do corpo. O sujeito que é um nada, uma paixão inútil, constrói o mundo através do olhar, da abertura, da consciência de. A obra de arte é um gesto emanado do corpo.”¹³

Na Cidade Aberta, este exercício da imaginação, que procura manifestar-se através do corpo no espaço físico, contrói as relações entre o sítio e as estratégias de ocupação, “porque a ordem formal do espaço é processada por meio dessa atividade mental e não pela (super)imposição de dispositivos formais, os centros físicos e as fronteiras não existem de maneira convencional.”¹⁴ Cada edifício tem sua gravidade impontual, porque “este ponto não é fixo, e pode migrar porque é resultante, não determinante, da atividade de construção”.¹⁵ Isto dificulta a identificação de centros nos edifícios, porque são raramente fechados e, por isso, podem migrar enquanto as construções são adicionadas ou transformadas.

O crescimento dos edifícios faz-se sempre dependente da essência material e existencial, o que recorda o conceito de *Rizoma* de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Em “Mille Plateaux”¹⁶ os autores explicam a importância do *Rizoma* como contraposição aos modelos de produção binários, metafísicos ou arborescentes, apresentando uma solução não-linear, em que os diferentes agentes interagem livremente dentro dos seus limites sitiados, onde as construções podem permitir múltiplas apropriações e derivações, com pontos não hierárquicos de entrada e saída na interpretação dos dados em jogo para a produção de lugar.

Assim, na Cidade Aberta, as construções vinculam-se umas às outras no tempo à medida que os lugares vão sendo construídos, criando constelações com origem nas relações internas e correspondências externas. Este modelo de produção não-linear oferece autonomia às obras relativamente aos usos e às ações dos habitantes, o que, em caso de inação, já dominadas pela areia e vento, podem converter algumas partes em ruína. A mutabilidade da reinvenção é o modelo procurado e, por isso, o reconhecimento da ruína como um acontecimento natural do desaparecimento da ideologia, que é crucial para fazer renascer o “novo”.¹⁷ Na Cidade Aberta, as forças que destroem as obras são tão acolhidas como aquelas que as potenciam.

“Nem a realidade dos eventos se ordena ao longo de um fio condutor baseada na sucessão ordenada do tempo. Não é verdade que o que fazemos hoje se torne consistente por sua referência à experiência do passado, nem dispomos da ordenação necessária para justificar o que produzimos agora em relação ao que está por vir. A noção de dobra [pli, de pliege], (...) supõe que o espaço nessa situação pós-cultural seja constituído de plataformas, fendas, vincos, arranhões, superfícies e profundidades que deslocam completamente nossa experiência espacial. Também com o tempo, nossa experiência é uma experiência de acontecimentos. (...) Trata-se de um presente intempestivo, ou seja, de uma temporalidade carente de justificação, casual e, por esta mesma razão livre, carente de propósito.”¹⁸

25

Novo:
“O novo só existe no tempo, em mudança, sendo por isso a própria possibilidade de início enquanto diferença, e não ruptura. (...) eterna agitação que constitui o único na sua unicidade. Novo é o que se dá na diferença de uma repetição alterante (dobra), sem que alguma vez seja possível fixa-lo circunscreve-lo. Por isso o novo é da ordem do acontecimento, que rompe a lógica da facticidade, a do “foi”, que é o tempo, petrificado, causa de niilismo e ressentimento.”¹⁷



¹³ SOLÀ-MORALES, Ignasi de, ‘Diferencias : topografía de la arquitectura contemporánea’, Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 56

¹⁴ PENDLETON-JULIAN, 1996, *op. cit.*, p.5

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, ‘Mil platôs, vol. 1 e 2 ,Capitalismo e esquizofrenia 2’; Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa; Coleção Trans; 1995 - 2ª edição - 2011

¹⁷ RODRIGUES LOPES, Silvina, ‘Literatura Defesa do Atrito’, Língua Morta, 2018, p. 29

¹⁸ SOLÀ-MORALES, 2003, *op. cit.*, p. 94

No livro *Diferencias*, Ignasi de Solà-Morales refere a intempestividade como a condição pós-estrutural da contemporaneidade, com a ausência de fundamento desde a decomposição do tempo histórico; e o *Mille Plateaux* de Deleuze e Guattari faz esse trabalho de revisão, expondo a multiplicidade ilimitada de posições desde as quais só é possível montar construções provisórias.

Sobre os perigos de banalização dos processos de fabricação de objetos provisórios na construção da sociedade de consumo, já advertia Kant, dizendo que a estética tendia para a produção de objetos cuja finalidade se esgota no acontecimento da produção, convertendo-se em finalidades sem fim. Estas finalidades sem fim que se auto-destroem são, também segundo Kant, combustível para modelos económicos, políticos e sociais, onde a superação técnica funciona apenas através da acumulação de capital. Repare-se que com a morte do objeto, principalmente em sociedades desenvolvidas com maior incidência na produção de serviços que na de bens, não existe nenhum evento que a memorize. Logo, a relação entre o sujeito e o objeto cresce caracterizada pela “ausência”,¹⁹ o protocolo é usufruir do produto, deitá-lo fora e esquece-lo e, assim, acontece a produção de excesso.

Sobre este pensamento de Kant, Walter Benjamin reflete sobre a experimentação da história, referindo que as nossas realidades são representadas pelos objetos que nos fazemos rodear enquanto interagimos com eles, e que esses vínculos com os objetos marcam momentos no nosso tempo, momentos correspondentes a um presente ideológico, que se perpetuará enquanto usufruirmos dessa realidade. Essa realidade deixa de fazer sentido quando os mesmos objetos que a suportam se consomem e transformam em referências desse acontecimento na história, como resíduos culturais da realidade e *ideologia* de um passado distante. Para Benjamin são os atos de experienciar a história que fazem as sociedades questionar a ideologia presente,²⁰ colocando o homem, segundo Ignasi Solà-Morales, num “espaço intempestivo e carente de propósito”.²¹

As ruínas de algumas das construções na Cidade Aberta são recebidas com agrado, e funcionam como referente de um acontecimento natural que é experienciado pelos arquitetos, uma vez que os valores se transformaram e com naturalidade os lugares são devolvidos à natureza. Esta realidade faz lembrar o filme “*The Pervert’s Guide to Ideology*” de Slavoj Žižek, que ao observar um cemitério de aviões enquanto estes são retomados pela natureza e se apercebe que o tempo passou e que os valores poderão ser outros, por um lado libertos das obrigações dos usos e programas delegados ao objeto e, por outro lado, ligados à esquecida *origem* pré-ideológica que fundou a produção do objeto.²²

No momento em que se dá esta quebra do sistema ideológico, atinge-se o “*volver a no saber*”²³ de Godofredo Iommi e Alberto Cruz. Retorna-se à condição de carência de uma origem que, à imagem do vento sobre a areia das dunas de Ritoque, volte a estimular a expressão interior de algo reinventado ou *novo*.



Ideologia:
Fenómeno subconsciente, que suporta uma estrutura de “falsa consciência”, que direciona o sujeito para uma visão subjetiva do mundo.²⁰

Origem, ou raiz,
é um termo muito usado na pedagogia da E[AD], direciona para um questionamento da disciplina.

Volver a no saber:
“As areias, ali, dizem-nos que a re-criação é esse incessante voltar a não saber.”²³

5. Fotografia aérea
do terreno da Cidade Aberta; é possível observar a transição das texturas e perceber a relação de implantação de algumas obras.

¹⁹ *ibid.* p.70

²⁰ FIENNES, Sophie (producer), ZIZEK, Slavoj (writer), *The Pervert’s Guide to Ideology*, 2012. min.:1:00:00

²¹ SOLÀ-MORALES, 2003, *op. cit.*, p. 85

²² FIENNES, Sophie (producer), ZIZEK, Slavoj (writer), *The Pervert’s Guide to Ideology*, 2012. min.: 57:00:00

²³ IOMMI, Godofredo. ‘Apertura de los Terrenos’, 1971, in: http://amereida.cl/Apertura_de_Terrenos



Ausência e Presença:

"A experiência metropolitana é uma experiência que se faz, não a partir do habitar na poesia, mas da sua desabituação; ausência que de alguma forma constitui a raiz da condição metropolitana (...) a experiência metropolitana contemporânea não é, em realidade, uma experiência que permita falar do habitar nos mesmos termos em que se podia falar de um habitante de Atenas de Pericles, (...) pelo contrário, o habitar metropolitano é um habitar cindido, diversificado, submetido à ausência mais que à presença e onde a poesia, ou seja, o vivificante e fundador, não é algo que construa nosso entorno do cotidiano global (...)"²¹

Da estrada de Ritoque, observamos, do outro lado, uma topografia que se verticaliza onde se situa, na parte alta a nascente, a grande plataforma elevada. O contraste oferecido pela topografia faz-nos prever uma divisão clara entre polos contextualmente diferentes que oferecem, à partida, experiências perceptivas variadas que ativam a *presença*.²⁴

Sobretudo ao percorrermos os caminhos diagonais que atravessam o verde manto. Percebemos que estes não obedecem a uma ordem estabelecida e que não nos direcionam a destinos específicos. Pelo contrário do que acontece nas grandes cidades sul-americanas, como é o caso de Santiago, onde as avenidas e ruas estabelecem relações axiais em grelha, cujo modelo gera volumetrias de quarteirões retilíneos. Através da extração de um dos blocos surge o vazio, que configura a praça central, vastamente denominada de *Plaza de Armas* pelos espanhóis, que adoptaram o modelo das cidades romanas, para os ajudar na hierarquização e contenção social. Nesta cidade experimental, em particular no pólo nascente da Cidade Aberta, as ruas ou caminhos adaptam-se aos edifícios e às irregularidades topográficas através de movimentos naturais que vão estruturando as velocidades de atravessamento do terreno. Assim, estes caminhos aproximam-se dos lugares de forma tangencial e, de leve, o sujeito atravessa presentes ideológicos com os quais habita, experimenta e aprende.



6,7,8,9. Fotografias do progresso da obra da *Hospedería del Taller de Obras*; 2001-;

²⁴ SOLÀ-MORALES, 2003, *op. cit.*, p. 70. Neste texto Solà-Morales reflete a revisão que Massimo Cacciari faz ao pensamento de Heidegger.

Desde as primeiras apropriações do terreno na abertura das premissas, que se procura na Cidade Aberta a leveza de atravessamento. Não existe cidade sem lei.²⁵ A necessidade de definição estabeleceu que as primeiras construções fossem os lugares públicos da reunião constitutiva dessas “leis”. O interesse pela *polis* grega, como origem da organização científica do trabalho intelectual, inclusive o nascimento da teoria da arquitetura, e seu carácter lúdico, paisagístico e democrático de colaboração que aproximou a arte e a vida, deu aos fundadores a palavra para o nome destes primeiros lugares de encontro: as *ágoras*. Assim, construíram-se os lugares comuns exteriores para receber todos os atravessamentos e discursos poéticos, como recintos públicos de assembleia, em sintonia com cada topografia e paisagem particulares. Todavia, estes lugares são autónomos pela necessidade de uma definição clara do centro da partilha e do momento de entrada que antecipa e recorda, novamente, o estado de *presença* do sujeito no centro comum de espaço e tempo partilhado em simultaneidade.

*“Simplesmente, à luz do ato poético, as areias contam-nos este incessante retorno a voltar a não saber. Assim se abre o terreno, pelo que lhe é mais próprio e concreto. Abre-se na forma e no acontecer, lugar e palavra, real transparência ou limite: em ágora. A ágora é, pois, o lugar deste contínuo retornar a não saber. Por isso, talvez, a ágora da Cidade Aberta não seja precisamente a ágora da antiga cidade grega.”*²⁶

A Ágora, na Cidade Aberta, é sujeita a uma revisão de significado, uma vez que resultou em morfologias distintas que invertem a imagem da lei clássica que a *ágora* originou. Em 1972, a Ágora de Tronquoy foi estabelecida a partir da abertura dos terrenos, que se converteu num passadiço longitudinal em



²⁵ IOMMI, G., ‘La Ciudad Abierta: de la Utopía al Espejismo’, 1983, p. 5

²⁶ IOMMI, G., 1971, *op.cit.*

Extension:
 “É uma aventura em busca daquilo que desvele um acontecimento específico no continente e que parte da teoria da equivalência dos lugares americanos: que todos os lugares têm virtudes, desde que exista a relação homem extensão.”²⁷

Ad hoc:
 latim: *para isso*.
 Modelo de ação que destina as coisas para um fim específico.

constante variação da “*extensão*”²⁷ sobre o mar. Este desenho, pretende instalar um estado poético subjetivo em amplitude com a paisagem. No reajuste do passo e do corpo ao espaço da ágora, da imaginação e do intelecto na relação com o lugar, estabelecem-se vínculos entre o corpo e a mente, entre a emoção e a racionalidade, que ativam a percepção orientadora do sujeito para tomar *presença* no lugar de permanência onde se partilha a palavra. Estes lugares comuns, de atravessamento e permanência, hierarquizaram todo os usos e hábitos do discurso que liderou as experiências da Cidade Aberta.

A vontade de reinventar a produção da Cidade desde a sua origem é perseguida nas experiências da Cidade Aberta. Dessa forma, percorre-se uma atitude que obriga à rejeição de verdades genéricas e preconcebidas e, consequentemente, à procura de uma metodologia de projeto que encontre as verdades nos acontecimentos e ações da aproximação ao sítio. Estas verdades manifestam-se em soluções projetadas e construídas para problemas específicos em tempos e espaços particulares, que não são generalizáveis, nem permitem universalização científica para outro fim ou sítio. Como defende Ann Pendleton-Jullian, é uma metodologia *ad hoc*²⁸ que se destaca pela consistência material que, a cada vez, apresenta uma hipótese em experimentação onde, longe dos modelos científicos metafísicos, se possa questionar os fundamentos construídos anteriormente. Com esta tática, o gesto artístico defende-se de qualquer falsificação crítica. É a investigação feita pela experiência da hipótese que vai informando a construção de um saber. Normalmente, as construções demonstram fisicamente essa condição processual, uma vez que continuam ligadas a uma materialidade artesanal, ou seja, dependente da ação do corpo no espaço.



11. Hospedería de la Puntilla, 1979

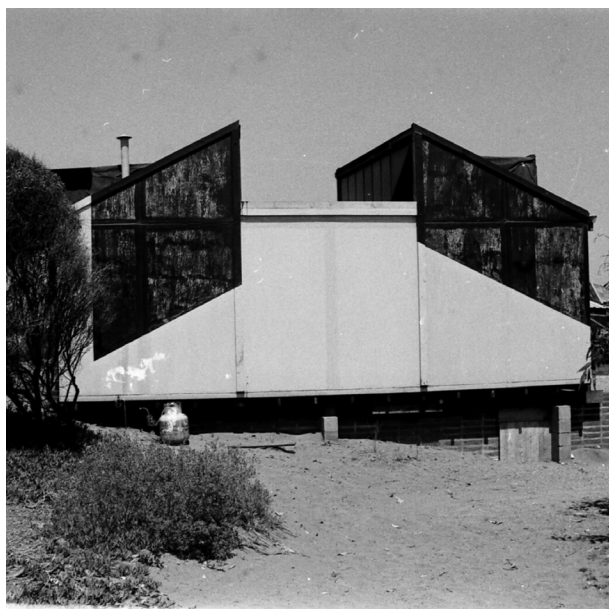
12,13. Exemplos da materialidade artesanal e da metodologia *ad hoc*.

²⁷ VENEGAS, Rodrigo Saavedra, 2016, As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética. Ensino para arquitetura; revista PRUMO no2, dez 2016, Rio de Janeiro. p.27. https://issuu.com/revistaprumo/docs/prumo_02_pg_simples_72dpi

²⁸ PENDLETON-JULIAN, 1996, *op. cit.*, p. 7

Na Cidade Aberta, é possível diferenciar duas estratégias de projeto, que jogam sobre a mesma metodologia de ação, com fases distintas relativamente ao processo de desenho e ao processo de construção:

Por um lado, há um grupo de edifícios, nomeadamente a Sala de Música, a Hospedaria da Entrada, a Mesa do Entreato ou o Cubículo do Poeta, cuja metodologia introduz o processo de construção depois do processo de desenho. Aqui, as ferramentas de construção não têm uma função de conceção, mas sim de concretização do projeto de desenho, que poderá facilitar na percepção de uma imagem mais unitária do lugar, permanecendo na memória consciente como objeto que transcende as capacidades inconscientes e contra-causais da imagem da obra habitada. Por outro lado, como são os casos das Hospedarias do Banquete, do Desenho, da Ponta ou da Oficina de Obras, o processo de construção é o mesmo que o processo de desenho. Trata-se de uma transposição da escala da ferramenta do desenho para uma extensão mais real. Os ritmos e os usos inerentes às ferramentas aproximam-se do corpo pela materialidade artesanal que efetiva o ato construtivo. A partir do momento em que a tela branca e o lápis se transformam na matéria física com a qual se formaliza lugar, as obras ganham uma geometria agregativa e aglutinante, suma das experiências de percepção dos sujeitos ao passo que habitam os lugares. Isto resulta na metodologia *ad hoc*, que oferece objetos expressamente experimentais e ambíguos relativamente à estratégia de ocupação e aos limites interiores e exteriores, tornando-se impossível, em oposição ao primeiro grupo de edifícios, identificar centros claros e determinados. Assim, estas construções do segundo grupo, mantêm-se voláteis e fragmentárias, abertas à revisita e reinvenção constante, enquanto as primeiras mantêm a identidade do discurso poético.²⁹



²⁹ *ibid.*

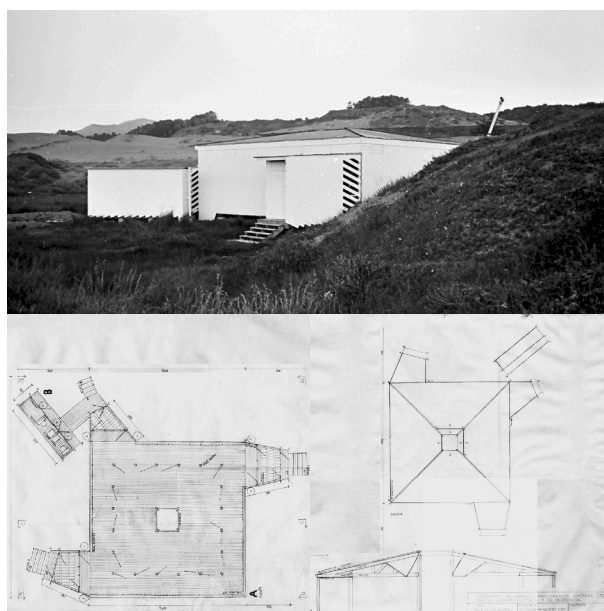
Embora seja identificável esta diferença metodológica, a maioria das obras resultam de uma mistura prolongada de ambos os modos de fazer. As decisões de projeto partem do campo prático entre a observação e a realização das obras onde se dá lugar à aprendizagem de ofício no sítio.

“Embora exista uma diferença significativa entre as qualidades naturais específicas encontradas nas dunas e nas terras altas, isso é menos importante do que aquelas qualidades que são fundamentais para ambas.”³⁰

A estratégia de trabalho pretende relacionar os edifícios com o sítio sem mediação externa. A experiência poética do sujeito é confrontada com a experiência individual e coletiva dos fenómenos oferecidos em ação, pela relação produzida entre os lugares, o sítio e a palavra poética. O propósito é constituir uma instrução elementar de orientação que depois se traduz numa ação produtora do lugar. A isto se chama experiência poética.

Para a experiência poética, os lugares, (como na Ágora de Tronquoy,) mantêm-se evasivos relativamente à complexidade natural, sem mostrarem servidão formal a uma condição paisagística particular. Estes lugares, podem orientar os fenómenos da ação poética que, ora de forma mais autónoma e rizomática, ora mais orgânica em relação com sítio natural, iniciam a produção de lugar.

Através desta relação com o sítio e com as contingências naturais do lugar, é possível trabalhar as qualidades existenciais sob o impulso construtivo que persegue a transparência e a fluidez do espaço natural com os lugares habitados. O caso da imposição oceânica presente neste território, é tratada por uma metodologia que observa, sente e constrói, como por exemplo na Sala de



16,17,18. Sala de Música, 1972. Exemplo da percepção unitária do espaço e do fechamento ao exterior da Sala, nutrindo uma relação interior que ativa todos os sentidos.

³⁰ *ibid.*

Música e no Cubículo do Poeta, o distanciamento entre os habitantes e o mar, ao contrário de os aproximar fisicamente ou visualmente. O oceano passa a ser entendido como uma presença e não como uma comodidade, para que a experiência se liberte dos “limites”³¹ físicos e fixações visuais, o oceano, que está nas costas dos habitantes, vincula-se à “vastidão”³² com outros sentidos, que se alertam e nutrem a imaginação poética, com novas e velhas memórias conscientes ou inconscientes de sonhos e cantares Gregos ou Lusitanos, sobre *mares [interiores] nunca dantes navegados*³³ que convergem, aqui, na praia de Ritoque.

A importância reside na manutenção das componentes poéticas dos projetos da Cidade Aberta, que não deverão cair no tendencioso romantismo lírico do “espírito”³⁴ analítico, onde a contemplação retórica trabalha a matéria poética com jogos sofisticados e ambíguos, que condenam a poesia de revelação, que também transporta o conhecido para o desconhecido, em poesia de persuasão.³⁵

A primitiva areia virgem, estado final da Cordilheira Andina que faz nascer o sol de Ritoque, não trava seu movimento. A sua mutabilidade natural desconhece qualquer forma desenhada em sua face. A areia simboliza, no âmbito do trabalho da E[AD] na Cidade Aberta, a aventura incessante de *voltar a não saber* que admite a contínua construção de uma auto-verificação para validar e exportar o saber desenvolvido dentro dos *limites* da Cidade Aberta e da poesia, em detrimento da estabilidade de conhecimentos universais e genéricos importados. Assim, estabelecendo o compromisso interior de invenção e reinvenção, a imaginação joga-se entre o real da experiência e o sonho da linguagem, para oferecer a cada manhã, no estado de arquitetura, a construção de um novo ponto de partida, também ele mutável.

“As areias vistas no ato poético da abertura dos terrenos acolhem a recreação, mas num sentido mais cabal.

*Aí, as areias dizem-nos que a re-criação é esse incessante voltar a não saber. Ou seja, a fundação ou estado ou estatuto do terreno e da cidade aberta. Nesse estado, o trabalho não é complemento nem oposto do lazer, como não é do estudo, das idades, da própria existência, porque nesse estado a vida é desempenhada em sua genuína multiplicidade joga-se – precisamente – porque ela é nada mais que jogo.”*³⁶

Limite:
“A ordem adequada desta Phalène era muito simples. E chegar às terras da Cidade Aberta e nessa tentativa tropeçar, reconhecer, atingir o limite.”³¹

Vastidão:
“A palavra vasto reúne os contrários. (...) Para Baudelaire, o destino poético do homem é o de ser o espelho da imensidão; ou, mais exatamente ainda, a imensidão vem tomar consciência de si mesma no homem. Para Baudelaire, o homem é um ser vasto.”³²

Alma e Espírito:
“O espírito pode relaxar-se; mas no devaneio poético a alma está de vigília, sem tensão, repousada e ativa. Para fazer um poema completo, bem estruturado, será preciso que o espírito o prefigure em projetos. Mas para uma simples imagem poética não há projeto, não lhe é necessário mais que um movimento da alma. Numa imagem poética a alma afirma sua presença.”³⁴

³¹ IOMMI, G., 1971, *op.cit.*

³² BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, pp. 197-201

³³ CAMÕES, Luís de, ‘Os Lusíadas’, 1572, Canto I

³⁴ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 6

³⁵ RODRIGUES LOPES, 2018, *op. cit.*, p. 54

³⁶ IOMMI, G., 1971, *op.cit.*



19. Ato Poético da
abertura dos ter-
renos da Cidade
Aberta em 1971.



1.1.3. Cidade-laboratório: a heterotopia da poesia - política, ensino e teatro,

Em 1950, o encontro entre o arquiteto chileno Alberto Cruz e o poeta Argentino Godofredo Iommi deu origem ao pensamento em torno da relação entre a arquitetura e a poesia, iniciando o projeto da Cidade Aberta.

De um lado, Alberto Cruz, arquiteto pela Universidade Católica de Santiago, onde o ensino se focava na doutrina tradicional da *École des Beaux-Arts* e, de outro lado, Godofredo Iommi, poeta argentino de Buenos Aires, com ligações à vanguarda artística francesa que, por sua vez, o redireciona a uma viagem pela floresta da Amazônia. Nessa viagem encontra um continente Sul-Americano por descobrir, de tal grandeza virgem e natural, que o faz questionar sobre os significados de grandeza da sociedade Europeia. A partir desse momento, decide dedicar-se à cultura sul-americana, onde planeia exercer e operar através da poesia.

Em 1952, Alberto Cruz é convidado para lecionar na *Pontificia Universidad Católica de Valparaíso*, formando uma equipa, composta por arquitetos, artistas, poetas e filósofos, empenhada em desenvolver uma investigação sobre um programa pedagógico que desafiasse os cânones convencionais do ensino da arquitetura importado da moderna Europa, por se mostrar desadequado às condicionantes sócio-culturais chilenas e, em geral, à cultura latino-americana.

O Grupo de Valparaíso, como ficou conhecido, envolve-se de tal forma na investigação que se muda em conjunto para viver num bairro do *Cerro Castillo*, em Viña Del Mar junto à Universidade, onde habitariam em comunidade. Para a sustentabilidade da pesquisa, decidem repartir os salários de acordo com as necessidades de cada família. Deste modo, podiam oferecer à universidade um corpo disciplinar que partia de um empenho comum, onde a arquitetura e o seu ensino surgiam a partir de um diálogo construído pelos desafios e usos diários do habitar.³⁷ Nasce a Escola de Arquitetura de Valparaíso, que compõe o programa pedagógico centrado na experiência a partir da proposição da poesia como fundação da premissa arquitetónica.

Neste período de pós-guerras, a Escola de Arquitetura de Valparaíso procurava uma prática que devolvesse à arquitetura a possibilidade de reunir os processos de produção da sociedade em vez de os separar, por isso montava um programa pedagógico que ia de acordo com a “hospitalidade”³⁸ que vinham a experienciar em comunidade. Assim, também se defendia de estruturas prescritas durante os primeiros momentos de estruturação da metodolo-

Hospitalidade:
Base da atividade comunitária, é transmitida para o desenho, como componente de projeto. “Para acolher a hospitalidade, a arquitetura criou a Hospedería na Cidade Aberta: um espaço aberto para receber o outro, aquele que se torna hóspede e, para ouvi-lo, é recebido na mesa branca, que é o lugar onde todos os que estão sentados são iguais.”³⁸

³⁷ PENDLETON-JULIAN, Ann M., Op. Cit., p. 16

³⁸ E[AD] PUCV: <http://www.amereida.cl/obras/hospederia-doble-o-del-banquete/>



gia, que se queria tangente à cultura e sociedade em questão.

Para o Grupo, ao contrário da revisão disciplinar que se aliava à crítica e ao estudo dos objetos clássicos da cultura europeia, a arquitetura Latino-Americana, não deveria estar à procura de viabilizar através da repetição um conhecimento estável capaz de ganhar dimensões colonizadoras, como tinha acontecido ao longo da História Europeia e, novamente, com “*Vers Une Architecture*” no Moderno, mas, pelo contrário, exercitar o gesto de sua própria reinvenção, sem grandiosas intenções de reformar a profissão ou a sociedade.³⁹ Uma visão que, comparada à dos escritos de Le Corbusier, é desnutrida do ambicioso otimismo generalista e, por isso, pressupõe uma atitude moderada que possibilite às coisas aparecerem como elas devem aparecer, sem sedução aparentes da retórica, como a pureza íntima e subjetiva do bom poema.

O pensamento de mediação relativamente à tecnologia de Le Corbusier em “*Vers Une Architecture*”,⁴⁰ que é posteriormente denunciado por Solá-Morales em *Diferencias como arte retórica*,⁴¹ foi na segunda metade do século XX altamente contestado, quando a desconfiança face à “produção massiva e crescente automatização dos processos vitais”⁴² ganhava ênfase na literatura, em autores como Orwell, Huxley e na filosofia por Heidegger, estes mostravam um grande mal-estar no homem e na sociedade, resultado da ruptura provocada entre “o fazer e o ser” e entre a “*techne*”⁴³ e a “*poiesis*”.⁴⁴

Os modelos de ensino que a Escola queria implementar, projetavam a inversão deste mal-estar através da reunião dos processos de produção, o que impunha uma reforma estrutural do sistema hierárquico administrativo e pedagógico vigente. A transformação dos sistemas de produção era acompanhada por uma vontade de reformar os sistemas de poder, influenciada pelo clima de instabilidade social e política que, tanto o Chile como outros países sul-a-

Techne:

“A palavra *techne*, técnica, pertence à raiz do verbo *tec*. Para os gregos, *techne* não significa nem arte nem artesanato, mas sim: fazer algo aparecer, dentro do que está presente”.⁴³

Poiesis:

“E, na realidade, a *poiesis* é uma função lúdica. Ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisio-nomia inteiramente diferente da que apresentam na “vida comum”, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade.”⁴⁴

³⁹ PENDLETON-JULIAN, Ann M., *op. cit.*, p. 23

⁴⁰ CORBUSIER, Le, “Por uma arquitectura”, 5ª ed. – São Paulo : Perspectiva, 1998 pp. 57-157

⁴¹ SOLÀ-MORALES, 2003, *op. cit.*, p. 134

⁴² PENDLETON-JULIAN, Ann M., *op. cit.*, p. 135

⁴³ HEIDEGGER, Martin, ‘Poetry, Language, Thought’. New York: HarperCollins Publishers, 1971, p. 157

⁴⁴ HUIZINGA, Johan. ‘Homo Ludens. Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura’, Edições 70, 2003, p.141

americanos atravessavam. Sendo a PUCV uma instituição católica, com participação direta e influente nas decisões do Estado, o papel daqueles que queriam reformar os estatutos da universidade passava por compor uma mediação artística neutra que não comprometesse os valores tanto do Estado como da Igreja. Esta posição, obrigava a um discurso dicotômico que, muitas vezes, se contradizia. Assim, o grupo de docentes situava-se numa posição antagónica relativamente a que modelos apresentar.

No Manifesto de 1967 escrito por Godofredo Iommi, é possível verificar que, por um lado defendia a *fé* e que, por outro, fazia uso da mesma para criticar o modelo hierárquico estabelecido e, assim, conseguir a tão desejada autonomia neutra e apolítica que lhe garantia uma sustentabilidade num meio de agitação política e social, mesmo propondo grandes transformações ao sistema vigente. Esta influência religiosa enquadra-se no contexto da esquerda católica sul-americana, que se desenvolveu dentro da Igreja no pós-guerra, na qual se inseria a equipa de docentes da escola, expressamente católicos.

“Seu particular exercício do catolicismo reforçava ideais sobre a vida em comunidade, igualdade e a cultura de pobreza, que se refletia na produção arquitetónica.”⁴⁶

Em 1960, o Chile regista o maior terramoto, que afetou o território de Concepción a Puerto Chacabuco. Nessa altura, o desenho e a reconstrução das igrejas afetadas fizeram parte do projeto de revitalização do espaço católico no Chile. Através do ofício da arquitetura reforçou-se, tanto a relação de confiança entre os agentes da Igreja Católica e o Grupo de Valparaíso, como dentro do próprio grupo, para com a metodologia que vinham a desenvolver.



“Por isso declaramos e reafirmamos a Universidade Católica, fundada na fé, única luz que sustenta a integridade, a abertura e a coragem para aceitar sem complexos, dobras, astúcia, que são, no fundo, sempre infantis e até contraproducentes, a pluralidade dos homens e do mundo, pluralidade real aceita, proposta e defendida com lealdade e integridade.”⁴⁵

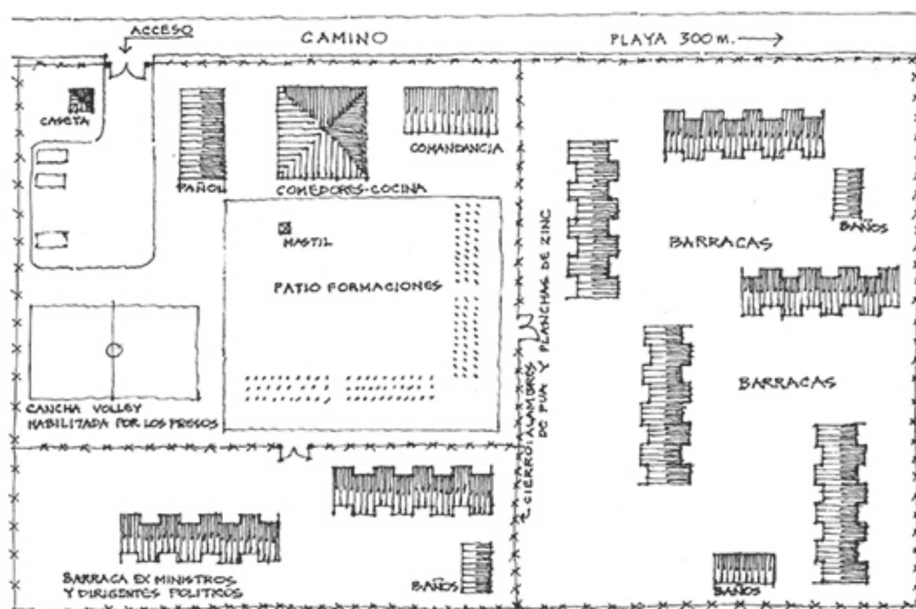
⁴⁵ IOMMI, Godofredo, ‘Manifesto del 15 de Junio de 1967’, Santiago de Chile, EAD PUCV, 1971

⁴⁶ LÉON, Ana María, ‘Prisioneiros de Ritoque: La Ciudad Abierta y el campo de detención’, ARQ (Santiago) no.92, 2016, p.4, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962016000100009>

Em 1970, um ano antes da fundação da Cidade Aberta, Salvador Allende é eleito presidente do Chile, iniciando um elaborado programa de nacionalização da indústria, de reforma agrária e de reformas acadêmicas. Apesar da organização de movimentos de protesto como o Manifesto de 1967 de Iommi, que propunha uma transformação da universidade numa sociedade coletiva que integrava a vida, o trabalho e o estudo, nada teve efeito ativo. As ideias acabaram por serem abandonadas tanto pela universidade como pelo movimento reformista. Foi apenas com a reforma agrária iniciada pelo Estado, que o grupo de arquitetos consegue a desejada autonomia na reestruturação dos processos pedagógicos com a aquisição de 275 hectares a sul da praia de Ritoque.⁴⁷

No Chile, como parte da agenda social de Allende, construíram-se complexos balneares, inclusivamente em Ritoque. Estes “balneários públicos”, destinados às famílias de classes mais baixas, eram compostos por edifícios longitudinais onde as famílias partilhavam estadia em comunidade. O espaço público era organizado pelos volumes que davam forma a uma série de espaços destinados a reuniões informais, para a prática do desporto e de outros jogos. Mas estes complexos sociais tiveram curta duração. Na manhã de 11 de Setembro de 1973 deu-se o golpe de estado militar, liderado pelo General Augusto Pinochet, que transformou o estado social de Allende num regime de ditadura militar, modificando por completo a vida do povo chileno.

Esta imposição do poder político teve grandes efeitos na cultura e na sociedade em todo o país, afetando todas as instituições, nomeadamente a PUCV, que, após um período de contestação interna se alia, novamente, às estruturas de autoridade. Entretanto, no campo das transformações económi-



⁴⁷ *ibid.*, p.6

cas, estas não foram promovidas pelo setor totalitário e conservador da política, pelo contrário, num momento de grande inflação, um grupo de economistas chilenos, os *Chicago Boys*, doutrinados por Milton Friedman, Arnold Harberger e Adam Smith, escrevem um manifesto⁴⁸ que fazia crescer uma nova direita liberal no Chile, cujo objetivo era a implementação do mercado livre e assim liberalizar a economia chilena. Com a liberdade económica de Milton Friedman em implementação e a ditadura militar instalada, rapidamente os complexos balneares são convertidos em centros de detenção para prisioneiros políticos. Enquanto os comunistas eram capturados, à medida que os gráficos económicos demonstravam progresso, uma cultura meritocrática baseada no modelo capitalista, impregnava-se, paulatinamente, na sociedade chilena.

As medidas deste manifesto liberal demonstravam estar a funcionar, enquanto a empregabilidade aumentava e os níveis de pobreza diminuía, também a Escola de Arquitetura de Valparaíso usufruía do estatuto soberano. Pois alcançava maior liberdade de acesso a financiamentos externos e a fundos da Universidade Católica que permitiam fazer crescer a Cidade Aberta. Como território de refúgio das instabilidades sociais, oferecia uma proteção excepcional sitiada para a experimentação artística institucionalizada e para a vida dos professores e alunos do Instituto, que reafirmam a sua deliberada condição de supressão política.

Este período foi um momento de grande produção reflexiva para a Cidade Aberta, que se recolhia e confinava cada vez mais em si mesma, (à excessão dos momentos de Travessia). Com a constante introdução de novos membros, que procuravam refúgio à repressão política no interior da Cidade Aberta, a metodologia ganhou contornos mais ascéticos, mas também, mais multidisciplinares. Visto que estes habitantes viviam cada vez mais tempo dentro da Cidade Aberta, é neste período que a construção é explorada como componente metodológica da E[AD]. A *Hospederia de la Puntilla*, demonstra o grande enfoque na exploração material que se deu neste período que, com base na construção como ferramenta de desenho, se improvisavam técnicas construtivas, que informavam o conhecimento geral da Cidade Aberta.

Esta posição ensimesmada, adoptada pela escola como condição para atingir, sem imposições, uma metodologia de liberdade artística e arquitetónica, foi criticada por compactuar com os sistemas de opressão locais. No fundo, num momento de globalização, quando as comunidades restantes tendiam a transformarem-se em sociedades cada vez mais complexas, a pedagogia resultante desta experimentação arquitetónica sitiada na Cidade Aberta ‘virava o estudo para a construção de uma utopia que, afinal, pouco ou nada incorporava da realidade das cidades sul-americanas.’ Enquanto o discurso arquitetónico predominante na Europa do pós-guerra partia da Crítica Radical da Escola de Frankfurt, para os escritos marxistas da Escola de Veneza, com Tafuri em “Para uma crítica da ideologia arquitetónica” (1969), ou em “Projeto e Utopia”

⁴⁸ SANFUENTES, Andrés, VILLARZÚ, Juan, PONCE, José, El Ladrillo, ‘Bases de la Política Económica Del Gobierno Militar Chileno’, 1972

(1973), que, em consonância com o Neo-Realismo no cinema, se estabelecia um estado de desconfiança perante as ideologias pós-industriais em crise, a Cidade Aberta, mantinha-se no seu centro laboratorial, alheada dos acontecimentos externos.

As propostas de redimensionamento morfológico da cidade e do território, eram paralelamente acompanhadas de otimistas utopias urbanas que ilustravam o angustiante debate inoperativo da teoria arquitetónica na segunda metade do século XX. Com os Archigram, Paul Rudolph, ou as utopias situacionistas de Constant Nieuwenhuys e Yona Friedman; ou até as propostas mais românticas da formalidade dedutiva de estruturas naturais, com Buckminster Fuller, Superstudio ou o grupo Metabolista que surgia no Japão – demonstravam a Tafuri que para a disciplina da arquitetura “nenhuma ‘salvação’ é já possível encontrar dentro dela: nem vagueando, inquietos, em labirintos de imagens de tal modo polivalentes que resultam mudas, nem fechando-se no árido silêncio de geometrias pagas pela sua própria perfeição”.⁴⁹ Os ensaios de Tafuri questionavam a ideia da especulação ideológica pelo desenho arquitetónico e apontavam para uma “impossibilidade” disciplinar da arquitetura. Os modelos emergentes do planeamento urbano marginal, que se começavam a aliar à sociologia, às ciências económicas e à antropologia, estavam, ainda assim, condicionados ao mercantilismo capitalista ou à contígua perversidade do consumo estético (como já havia identificado Kant).⁵⁰

De facto, a perda de confiança na arquitetura de “senso comum”,⁵¹ culturalmente embalada pelos discursos modernos da formalidade e da tecnologia, gerou diferentes respostas radicais nas décadas de 60 e 70. Reações que emergiam de circunstâncias e contingências muito distintas e, por isso, ao contrário daquilo que Tafuri gostaria, previam uma resposta singular e difi-



⁴⁹ TAFURI, Manfredo, 'Projecto e Utopia : arquitectura e desenvolvimento do capitalismo', Lisboa : Presença, 1985 p. 121

⁵⁰ *ibid.*

⁵¹ SOLÀ-MORALES, 2003, op. cit., p. 17

25. Arcosanti, Mayer, Arizona, EUA; 1970, Arq. Paolo Soleri

26. Comunidad Tierra, Trujui, Argentina, 1958, Arq. Claudio Caveri

cilmente unitária. Do lado de Veneza, a crítica à ideologia pela excessiva procura por soluções inovadoras e situadas, apesar da inevitável dependência aos ritmos globalizantes, e, (somando àqueles referidos anteriormente,) do outro lado do Atlântico na América, aqueles que demonstravam mais disposição ao fechamento disciplinar: em Ritoque com a Cidade Aberta, em Trujui com a *Comunidad Tierra* de Claudio Caveri, ou no norte com *Drop City*, *Ant Farm* ou *Arcosanti* de Paolo Soleri; verificava-se uma exploração de pequenos centros disciplinares. Independentemente da mensagem de diálogo disciplinar de Tafuri, ou das experiências urbanas utópicas que chegavam da Europa ou do Japão, o objetivo destas práticas situadas tinha por base a exploração por condições para o desenvolvimento de metodologias de projeto de arquitetura capazes de materializar comunidades sustentáveis e ecológicas. Ao estarem ligadas a uma consciência territorial situada permaneciam independentes dos sintomas da crise do sistema ideológico globalizante.

Estas cidades-laboratório não só davam força à cultura americana insurgente, como também ofereciam, por vezes com demasiada abertura e excentricidade, o exílio ideológico ideal aos intelectuais nômadas europeus que procuravam, depois do cansativo debate disciplinar, praticar alternativas de intervenção. De tal forma que, em alguns casos, retirou qualquer poder intrínseco a estas novas aprendizagens que surgiam dependentes dos sítios, através de discursos negativistas anti-estrutura, (*arcos-anti*) ao contrário dos discursos positivistas americanos pro-estrutura. Em particular nas comunidades de Soleri e Caveri, que através da introdução de morfologias pós-modernistas, ou estritamente ligadas a uma artesanania material, esqueceram o sentido de liberdade e responsabilidade de ‘fundação’ inerente à consciência territorial situada, perpetuando, assim, a perversa cultura do consumo de objetos e imagens. Esta realidade de (re)colonização de pensamento, criou uma certa desconfiança face à componente retórica da linguagem(, aos motivos) e à expectativa europeia(, aos agentes), o que dificultou, na Cidade Aberta, a introdução de novos membros no grupo, senão os alunos. Esta desconfiança permaneceu, até ao início do século XXI, quando a estrutura metodológica já é forte o suficiente para se expor e aliar à mobilidade dos protocolos internacionais.

A Cidade Aberta partilhava com as outras explorações americanas da força coletiva do arquiteto-aluno-construtor e todos os seus ritos de união para se erguer, no entanto, ao contrário das outras experiências, com a poesia, reencontrava uma origem fundadora e unificadora, que era símbolo de abertura e de reinvenção, perante as premissas de *observação* que informavam as componentes formais do projeto e dos seus limites construtivos. Assim, a liberdade poética torna-se o motor operativo da evolução da arquitetura da Cidade Aberta, em detrimento de qualquer relevância no panorama disciplinar global.

Observação:
 “A observação é um tempo que se detém diante da realidade para reflectir sobre qual virtude que engloba a relação habitante-espço, para descobrir as relações no espaço, as relações espaciais, as sombras, a luz, as profundidades, o estar, o objecto diante do que ele é, e desenhá-lo. E no decorrer do desenho, aparecem essas relações, essas virtudes. Um olhar sem preconceitos, um olhar inocente. Um olhar qualitativo desse espaço.”
 VENEGAS, Rodrigo Saavedra: (2016)

Efetivamente, para melhor refletir sobre estes fenómenos das cidade-laboratório, é importante considerar o conceito de “heterotopia” elaborado por Michel Foucault na conferência “De outros espaços” (1967),⁵² que descreve certos espaços culturais, institucionais ou discursivos que são, de alguma forma, “outros” pequenos e intensos mundos incompatíveis, mas transformadores, em relação ao mundo global onde se inserem. Foucault usa como exemplo destes lugares: os asilos, os hospitais, os cruzeiros, as prisões e, no alinhamento de Michel Foucault, podiam-se adicionar as cidades-laboratório: a *Comunidad Tierra*, a *Drop City*, a *Ant Farm*, a *Arcosanti* e a *Ciudad Abierta*; são exemplos de mundos dentro de mundos, que espelham e perturbam o que está ao seu redor. Estes mundos concretos (em oposição aos utópicos) agem de forma independente, com tempos e espaços distintos e, por isso, apresentam uma estrutura comportamental relativa à sua própria realidade. Desse modo, Foucault refere que a afirmação de diferença das heterotopias deve ser entendida pela demonstração de poder transformador, que nunca será dominante, mas que define a desconstrução do discurso regulador, para sustentar e justificar novas organização sociais e respectiva rede de relações espaciais.

*“As heterotopias geram inquietação (...) porque elas minam secretamente a linguagem, porque elas impedem a nomeação disto ou daquilo, porque elas quebram os nomes comuns ou os misturam desordenadamente, porque elas arruinam antes de tudo a ‘sintaxe’, e não apenas aquela que constrói as frases — mas sim aquela (...) que ‘mantém em conjunto’ (...) as palavras e as coisas”*⁵³

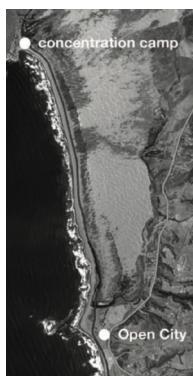
Uma qualidade diferenciadora na heterotopia da Cidade Aberta reside, na relação entre a poesia e a arquitetura, precisamente, no mistério envolto na linguagem dos atos e das construções, que impede a nomeação dos objetos senão pelo poder vigente da palavra do *ato poético*. Este agente de projeto, que parte da subjetividade para uma objetividade e vice-versa, é, em verdade, o fundador e o gerador do jogo de poder criativo entre a obra e os sujeitos. Para participar nesse jogo, os sujeitos têm que conhecer a sintaxe própria desta linguagem poética, o que obriga a uma constante aprendizagem mimética das técnicas construtivas, dos símbolos e das rotinas e rituais adjacentes aos usos e motivos de projeto. Consequentemente, a aproximação de novos sujeitos à linguagem comum procede de um processo conflituoso para a heterotopia, porque desafia a estrutura da linguagem.

Dentro da comunidade da Cidade aberta, a escola faz crescer nos atos poéticos a componente projetual da *hospitalidade*, que vem mediar o espaço comum, centrando a preocupação do desenho na aproximação entre os sujeitos e seus corpos no espaço. Esta componente só atua na metodologia quando acompanhada por uma certa teatralidade presente nos atos poéticos. Por sua vez, auxilia a exteriorização da prática por simplificar a linguagem e a teoria adjacentes para a introdução e compreensão dos novos sujeitos que, a cada vez, desafiam o discurso aquitetónico.

⁵² FOUCAULT, M. “De outros espaços” Cercle d’Études Architecturales, em 14 de Março de 1967, <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De-Outros-Espacos.pdf>

⁵³ FOUCAULT, M. ‘As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas’, Martins Fontes, São Paulo, 2000, p.9

A componente teatral dos atos poéticos não é um fenómeno isolado, aliás, é comumente usada como processo fictício de simulação da confrontação performativa do espaço. Principalmente para a dissimulação de mensagens políticas em sistemas opressores da liberdade discursiva e do direito ao espaço, como por exemplo no centro de detenção de Ritoque que, por sua vez, serviu de referência para o desenvolvimento destas componentes teatrais nos atos poéticos da Escola.



Outra heterotopia era o centro de detenção de Ritoque, onde se concentravam intelectuais de diversas práticas artísticas, em particular atores e dramaturgos que tinham sido presos pelo Estado devido ao conteúdo expressamente político das suas obras. Ritoque torna-se num território de concentração intelectual. Num dos espaços, usufruindo de ‘liberdade’, a Cidade Aberta e, no outro, 5km a norte, no centro de detenção da ditadura, os prisioneiros políticos ex-líderes da oposição, que também incutiam na amplitude de ocupações uma dinâmica educativa teatral que desafiava, com a performance, as interações entre a estrutura vigente dos guardas e a estrutura insurgente dos prisioneiros.

O professor e dramaturgo Óscar Castro foi um dos agentes dinamizadores desta prática teatral. No final dos anos 60 impulsiona nas estruturas académicas o desenvolvimento de grupos artísticos de intervenção, de onde surgiram teatros universitários cujo conteúdo partia da crítica social através da criação coletiva. É, particularmente, o *Teatro Aleph* de Óscar Castro que protagoniza as práticas que ganham notoriedade para esta discussão sobre o papel do teatro nos atos poéticos da E[AD] e, conseqüentemente, em toda a prática arquitetónica da Escola. Segundo Ana María Leon, no seu artigo “Prisioneros de Ritoque, La Ciudad Abierta y el centro de detención”, as práticas do *Teatro Aleph* eram influenciadas pelo surrealismo de vanguarda e pelas aulas de “treino físico” de Augusto Boal, dramaturgo que trazia consigo os movimentos do *Teatro do Oprimido* baseados nos ensaios de Paulo Freire.⁵⁴ Este Teatro do Oprimido focava-se numa série de exercícios de atuação do corpo, apoiando-se na consciência política pela participação da audiência que, por vezes, derivava para uma paródia surrealista de improviso.⁵⁵

Um exemplo a destacar do Teatro Aleph é a adaptação da peça “Hip, Hip ... Ufa!” de Dalmiro Saenz, que incluía uma cena intitulada de “*el tren de los vivos*”, que convidava os espectadores a entrar no comboio, “assim vinculados, actores e espectadores abandonavam o teatro e saíam para a rua, onde a obra terminava, com o fim de demonstrar que a vida se encontrava na rua”.⁵⁶ Este exercício coletivo que o teatro iniciava tornou-se importante para a consciencialização da manifestação coletiva. Com a ajuda das orquestras de tambores indígenas e seus bailarinos, formaram-se os grupos de *Comparsas* que eternizaram celebrações artísticas ainda hoje presentes nas ruas das cidades de Santiago e Valparaíso.

Teatro do Oprimido:
“(…) a poética do oprimido centra-se na própria ação: o espectador não delega nenhum poder ao personagem (ou ator) de agir ou de pensar em seu lugar; pelo contrário, ele mesmo assume o protagonismo, muda a ação dramática, experimenta soluções, discute planos de mudança, em suma, treina-se para a ação real. Neste caso, talvez o teatro não é revolucionário em si, mas certamente é um ensaio para a revolução.”⁵⁵

Comparsa:
Grupo Carnavalesco que participa em desfiles e cortejos nas ruas das cidades.

27. Costa de Ritoque, a sul a Cidade Aberta e a norte o centro de detenção, apenas separados pela areia das dunas.

⁵⁴ FREIRE, Paulo, *Pedagogia do Oprimido*, Edições Afrontamento, 1972

⁵⁵ BOAL, Augusto, 1974, p. 17, *apud*. LÉON, Ana María (2016)

⁵⁶ *ibid.* p. 5



A partir de 1971, com a implantação da ditadura, o teatro expressivo de intervenção e os espaços de “rua” que tentavam ocupar deixaram de existir. O Teatro Aleph é encerrado e Óscar Castro é detido, torturado e enviado para o campo de detenção de Ritoque, antigo complexo balnear.

No centro de detenção de Ritoque, concentrava-se um saber multidisciplinar que ganhou rapidamente níveis educacionais, onde cada um trazia para o tempo comum a sua especialidade e técnica, estabelecendo um território de discussão transversal às classes sociais. Nesta circunstância, com a ajuda de alguns colegas, Óscar Castro colocou em cena diversas obras de teatro, que aos poucos ganhavam desenvoltura, ao ponto de as apresentar noutros campos de detenção.⁵⁷ Vários prisioneiros foram introduzidos nas cenas de teatro para representar a profissão que eles mesmo praticavam antes da clausura, o que produziu o puro paralelismo entre a realidade e a ficção. Esta prática de intervenção de Óscar Castro, que já em experiências anteriores tocava, tangencialmente, na imaginação da plateia, encontra, pela reversão da realidade do centro de detenção, seu eco final.

“Engenheiros e matemáticos ajudaram com efeitos especiais, apelando a uma economia de meios e improvisação material similares aos trabalhos da Cidade Aberta.”⁵⁸

Dentro do centro de detenção, impulsionados pela forma de estar teatral, os presos começaram a escrever suas próprias obras usando acrônimos e anagramas que comunicavam através de alegorias políticas, para criticar secretamente o Regime. Estas provocações destacaram-se, motivando a transferência de Óscar Castro para outros campos de detenção, que ele aproveitou para inverter novamente, difundindo suas obras e mensagens como se fosse uma digressão.

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ *ibid.* p. 6

28. “Hip, hip... ufa!”, Teatro Aleph, 1972. (Juan McLeod, Marieta Castro, Alfredo Cifuentes, Óscar Castro, Manena Parra, Cecilia Benítez, Ricardo Vallejo)

Esta experiência prova que ao inverter pela ação performativa as técnicas profissionais ou os ofícios dos prisioneiros, através de um processo de produção teatral, fictício ou de apropriação simulada do espaço, inverte-se também a rede de relações do grupo que conforma o lugar. De modo que, a linguagem também se inverte, pois quando estes ‘habitantes’ começaram a dar nome às praças, ruas e pavilhões, o centro adquire, ironicamente, o nome de “*El pueblo de Ritoque*”.⁵⁹

Assim, através do ato performativo do teatro, Óscar Castro consegue reverter “o centro de detenção num povo livre imaginário protegido do resto do Chile por arame farpado, para evitar que os presos da ditadura (ou seja, todos os chilenos de fora do centro), escapassem à liberdade que se encontrava em Ritoque.”⁶⁰

Passados poucos anos, os centros foram encerrados e os presos exilados, mas o legado desta experiência de libertação fica para a história. O *teatro da crueldade* de Artaud⁶¹ e o *teatro do oprimido* de Augusto Boal uniram-se no centro de detenção de Ritoque, para cumprir, com objetividade, o encontro entre a ficção e a realidade. Dos sonhos em clausura repressiva emerge a imaginação que transforma a vida em arte. A educação e o teatro transformam-se numa prática de libertação que, a partir de dentro, quebra e destabiliza as ordenações e critérios da hierarquia. Uma prática que, aparentemente, não estremece os alicerces ideológicos da ditadura, mas corrói, como um fungo, a força da estrutura opressiva.

A experiência performativa do centro de detenção rapidamente ecoa na Cidade Aberta. Desta prática tenta incorporar nos atos poéticos a participação dos alunos no espaço da aula, onde professor e aluno começam a participar

Teatro da Crueldade: Com influência surrealista, Antonin Artaud, procurava, na prática teatral trabalhar o grito, a respiração, o corpo do homem e os seus sentimentos mais profundos, em detrimento da prática da palavra. Como um retorno às bases irracionais da comunicação, para no fundo, aproximar espectador ao ator.



⁵⁹ *ibid.*

⁶⁰ *ibid.* p. 9

⁶¹ ARTAUD, Antonin, ‘*Le Théâtre et son Double*’, GALLIMARD, 1938

em equidade na voz e no corpo dos processos letivos. Através do processo de desenho nos atos poéticos, com observações e performances coletivas e, através do processo de construção em *ronda*,⁶² nas obras, a produção de conhecimento perde um sentido linear hierárquico e dispersa-se de forma democrática pelas diferentes escalas do corpo escolar. À medida que os lugares da cidade-laboratório se construía de forma deliberada pelas vontades educativas e disciplinares dos arquitetos e alunos participantes, a representação teatral passa a ser um dispositivo de revisão da linguagem da arquitetura da escola.

No sentido da produção de conhecimento, o pensamento de Godofredo Iommi alinha-se com o de Paulo Freire, visto que para ambos o conhecimento é um encontro subjetivo que tem repercussões na experiência coletiva; e onde a função do professor não é a de doutrinar ou convencer a audiência do seu discurso próprio, mas de coordenar as consciências individuais para favorecer uma aprendizagem em diálogo entre os sujeitos e as suas circunstâncias. Enquanto nos modelos clássicos o ensino serve de preâmbulo à ação, neste modelo performativo invertem-se os tempos da aprendizagem. Aqui a aprendizagem acontece na ação real, desvelando-se, a cada vez, pela performance do fazer e, por isso, tem repercussões objetivas e materiais. Aprende-se fazendo.

Ao chamar a audiência, ou o habitante para a produção da obra, oferece-se a liberdade para explorar intuitivamente e emancipar uma estrutura disciplinar consciente e responsável pelo meio de todos os agentes participantes: Augusto Boal proclama, “o espectador libertado, um homem íntegro, lança-se numa ação. Não importa que seja fictícia, importa que seja uma ação!”⁶³

Ao contrário de outras práticas performativas consequentes da pedagogia de Freire, como as de Augusto Boal e Óscar Castro, as da Cidade Aberta afirmavam uma condição apolítica, pois o significado de conhecimento para Godofredo Iommi (como para os poetas franceses modernos) seria mais autónomo, interior e liberto da crítica direta às ordens político-sociais instáveis e corruptas. Neste alinhamento, a pedagogia da ação continuaria a não considerar o mundo como algo garantido e referencial para as práticas, e perderia seu fim reacionário quanto aos objetivos sociais. Assim, os efeitos da capacidade transformadora da ação poética perante as formas disciplinares, eram, para Godofredo, refletidos sobre um espaço de tempo muito mais longo e silencioso.

Esta diferença abismal, no entendimento da aprendizagem ora como um processo autónomo, ora político, é esclarecida por Foucault, que, em seguimento do conceito de heterotopia, caracteriza a aprendizagem por duas vertentes, a “prática de liberdade e [o] processo de libertação”,⁶⁴ o que anima as diferenças entre a dramaturgia do centro de detenção e a metodologia da Escola.



Ronda:
Metodologia de ação em que, do Ato poético, à construção, os participantes acrescentam, subjetivamente, diferentes direções à obra, tendo em conta o objetivo comum do projeto.

⁶² PENDLETON-JULIAN, Ann M., *op. cit.*, p. 135

⁶³ BOAL, Augusto, 1974, p. 17, *apud*. LÉON, Ana María (2016)

⁶⁴ LÉON, Ana María (2016). *op. cit.* p. 9



Sobre poder e disciplina, Ana María Leon refere o trabalho de Foucault, que reconhece a inevitável presença disciplinar nos processos de aprendizagem e, conseqüentemente, na liberdade individual. Neste processo, Foucault separa duas formas disciplinares, as *exteriores* baseadas no poder (“como o estado de direito e as técnicas de governo”), e as *interiores* ao sujeito (“como as práticas de ser e as práticas de liberdade”).⁶⁵ A forma disciplinar exterior deve ser entendida como um “processo de libertação, que responde a mecanismos de repressão”,⁶⁶ e as formas interiores “um exercício do eu sobre o eu, mediante o qual cada um tenta desenvolver e transformar-se a si mesmo para alcançar um determinado modo de ser”.⁶⁷

No entendimento de Foucault, o exercício da aprendizagem que surge de uma reação aos processos políticos exteriores, apenas consegue alcançar uma liberdade ilusória, pois existirá sempre um motivo de repressão interna. Rejeitando estas práticas, ele destaca as que se apoiam na “libertação ideológica do eu, independentes das condições externas”,⁶⁸ defendendo que estas poderão alcançar um determinado modo de ser que se transforma, desenvolve e exterioriza de um modo independente.

Seguindo esta classificação apontada por Ana María Leon, por um lado, entendem-se as práticas performativas de Óscar Castro como um *processo de libertação*, que parte de uma posição de participação deliberada, ou seja, de uma reação à disciplina opressiva e, por outro lado, entende-se a prática performativa nos atos poéticos da Escola de Arquitetura de Valparaíso como *prática de liberdade*, que parte de uma posição de isolamento deliberado, ou seja, de uma ação dependente da relevância do discurso interior.⁶⁹

⁶⁵ FOUCAULT, Michel, “The ethics of the concern for self as practice of Freedom”. *Ethics: Subjectivity and Truth*. New York: New Press, 1997, p. 299, *apud*. LÉON, Ana María (2016)

⁶⁶ *ibid.*

⁶⁷ *ibid.*

⁶⁸ *ibid.*

⁶⁹ LÉON, Ana María (2016). *op. cit.* p. 11

“... nós (os fundadores da escola) desentendemo-nos radicalmente de tudo a que se chamou de ação ... nenhuma classe de ação, categoricamente nenhuma: não move nada. Esta é uma divisão dura, forte, perigosa para a vida individual de cada um. Inócua, para a vida política, sem nenhuma transcendência política, mas, sim, dura para a vida de cada um. ... E muito menos, queremos modificar o mundo, muito menos.”⁷⁰

Iommi reflete sobre o entendimento da ação no seu significado político reacionário, que é diferente do significado que vem defender com os atos poéticos, que a seu ver, marcam em rima o ritmo condutor entre a palavra e a ação, que depois repercute no espaço a palavra poética liberta dos perigos da linguagem.

Em concordância com esta prática, Gaston Bachelard encontra uma repercussão libertadora e transformadora na linguagem, quando discute o papel da fenomenologia e da poesia, para a leitura das experiências interiores e exteriores ao ser. Explicando como a imagem poética repercute no interior do ser e como, para o sujeito poético atingir a sua incorporação, o isolamento e o afastamento da crítica analítica torna-se evidente:

“A Poesia, em seus paradoxos, pode ser contracasual, o que ainda é uma maneira de ser deste mundo, de estar envolvido na dialética das paixões. Mas, quando a poesia atinge sua autonomia, pode-se dizer que ela é causal. Para receber diretamente a virtude de uma imagem isolada – e uma imagem tem toda a sua virtude num isolamento –, a fenomenologia parece-me agora mais favorável que a psicanálise, pois a fenomenologia nos pede exatamente para assumirmos nós próprios sem crítica, com entusiasmo, essa imagem.”⁷¹

Dentro do recinto da Cidade Aberta, os habitantes tinham, de facto, liberdades que eram negadas aos cidadãos chilenos. O encontro com a *imagem poética*, pela prática da poesia e do teatro no âmbito da arquitetura, teve repercussões claras no isolamento desta heterotopia, que se enraizava à medida que a liberdade interior desvelava um novo mundo formal. Enquanto a Escola se desligava do mundo exterior, encontrava, ao mesmo tempo, no interior da Cidade Aberta, um mundo de aprendizagens práticas que organizavam a metodologia geral dos laboratórios situados da E[AD]. Já o mítico *Pueblo de Ritoque*, permanece como memória da resiliência que, por meios performativos, implementou na ideologia dos habitantes um processo de libertação, que inverteu a realidade opressora com que esta comunidade era obrigada a viver.



32. Torneio do Manto Aerodinâmico, 1992, o jogo consistia em controlar o manto frente ao vento oceânico, descobrindo os diferentes espaços que surgiam da leveza em tensão.

⁷⁰ IOMMI, Godofredo. ‘Hoy me vou ocupar de mi Cólera. Valparaíso’: Taller de investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura PUCV, 1983, apud. LÉON, Ana María (2016)

⁷¹ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 175





Logos:
 “pensamos que tudo o que é especificamente humano no homem é logos. Não chegamos a meditar numa região que estaria antes da linguagem.”⁷⁴

Repercussão e Ressonância:
 “Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante. (...) É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado. Mas a imagem atingiu profundezas antes de emocionar a superfície.”⁷⁵

1.1.4. Ato Poético: o fio condutor da imaginação,

*"Poderia chegar-se à volta que abre a modernidade de várias maneiras. Escolhemos aquele que nos é mais familiar – o caminho da palavra poética e nele está implícita a noção de «poiesis-techne» no seu sentido mais amplo: o de toda a obra «criativa»."*⁷²

Apesar do encontro entre a Escola de Arquitetura de Valparaíso e a arte performativa própria do teatro ter acontecido de forma tão significativa, este surgiu depois de um longo percurso de esclarecimento das ideias e potencialidades de uma arquitetura e, conseqüentemente, de seu ensino, alicerçados na palavra poética que, mais tarde, usaria o teatro como estímulo prático para a imaginação. A formalização de dispositivos que estimulasse a relação da arquitetura com a poesia é a base da metodologia do ensino desta Escola. A poesia torna-se numa ferramenta de compreensão do mundo. Estes alicerces permitem uma metodologia de estrutura *aberta* capaz de abraçar novas disciplinas, absorvendo-as através da imaginação poética, que, com a repetição da ação, as transforma em componentes projetuais de arquitetura.

Absoluto: "Fazemos passar para o nível do absoluto a dialética do aqui e do aí. Atribuímos a esses pobres advérbios de lugar poderes de determinação ontológica mal controlada."

Profundeza-Alma e Exuberância-Es-pírito:

"A exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão. É como se, com sua exuberância, o poema reanimasse profundezas de nosso ser. Para percebermos a ação psicológica de um poema, teremos pois que seguir dois eixos de análise fenomenológica: um que leva às exuberâncias do espírito, outro que conduz às profundezas da alma."⁷⁷

Não seria possível situar um estudo de bases poéticas numa região anterior à linguagem, visto que a imagem poética é "um devir de expressão e um devir de nosso ser. Aqui, a expressão cria o nosso ser."⁷³ Acontecimento de *logos*⁷⁴ é a "repercussão"⁷⁵ que inverte o ser do autor e do leitor, unindo-os no "absoluto"⁷⁶ do ser falante. Como poetas ou como leitores, como arquitetos ou como habitantes, encontramos um fio condutor que nos interliga e transporta para uma ampliação da "alma" do sujeito, que se dissipa entre as "profundezas" e as "exuberâncias"⁷⁷ da linguagem.

A fenomenologia de Bachelard trata desta alotropia de forma que o interior, ou a *profundeza*, e o exterior, ou a *exuberância*, são estudados com o mesmo peso, equilibrando o espaço do pensamento no *absoluto*. Num estudo sobre a prática arquitetônica alicerçada no poder criativo da poesia, onde "a poesia é uma alma inaugurando uma forma",⁷⁸ poderemos assumir que o posicionamento ontológico de Bachelard é, seguramente, o mesmo que origina esta prática de arquitetura, onde se procura através do *logos*, uma repercussão total entre a palavra e a ação, entre a linguagem e o discurso e vice-versa. A poesia inaugural, presente na prática da E[AD], encontra a forma do *novo* conhecimento. De maneira consciente ou inconsciente, a forma auto-valida autonomamente o conhecimento produzido porque se encontra e habita, o que aniquila qualquer intuito de reinvenção disciplinar.

⁷² MARINI, Godofredo I., 'Hay que ser absolutamente moderno', Escuela de Arquitectura UCV, Valparaíso, 1981. <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-85506.html>

⁷³ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, pp. 7-8

⁷⁴ *ibid.* p. 8

⁷⁵ *ibid.*

⁷⁶ *ibid.* p. 216

⁷⁷ *ibid.* p. 7

⁷⁸ JOUVE, Pierre-Jan, 'En miroir', p.11, *apud.* BACHELARD, Gaston (1957) p. 6

O Grupo de professores da Escola, e especialmente Iommi, escutava atento às tentativas europeias de disciplinar a imaginação. Esta ligação do poder criativo ligado à poesia, tem início com os poetas românticos alemães dos séculos XVIII e XIX. Friedrich Hölderlin é o primeiro a reconhecer uma estrutura de revisão da filosofia e da repudiada sociedade moderna, através da tradição poética helênica e cristã; e depois Novalis que fortifica a relação entre a poesia e a filosofia, num veículo alquímico que permite “estar em qualquer lugar na própria casa”. Ainda com bases formais no romantismo, a sua palavra orienta para uma educação poética do mundo, uma poesia que pertença a todos.⁷⁹ Estes poetas alemães começam a reivindicação da poesia como poder original da mente e não como uma comodidade burguesa.⁸⁰ Estes autores são depois revisitados por Heidegger, que medita sobre a natureza inocente e inofensiva da poesia frente aos perigos da linguagem, confirmando a possibilidade de esta ser usada como ferramenta de revisão da própria filosofia.⁸¹

A poesia tinha que agir como veículo e, entre suas ressonâncias e repercussões, apresentar discursos operativos na construção de uma sociedade capaz de aceitar a *poiesis* como processo alternativo à *reprodutibilidade mecânica*.⁸² Na viragem do século, a arte necessitava de acompanhar o desenvolvimento racional da sociedade, tinha que ela própria ganhar velocidade pelas estradas da linguagem e movimentar-se na sociedade.

As palavras de Iommi, que ressoam até hoje, não só através da voz dos arquitetos e poetas professores da escola, como também através da própria obra da Cidade Aberta, elaboram uma instrução que parte dos poetas-filósofos alemães e os transporta para o pensamento dos poetas modernos franceses. Os poetas franceses, por sua vez, começam a colocar em prática os apontamentos deixados pelos alemães, trabalhando sobre uma prática poética que começa a ganhar desenvoltura na cultura de revisão que se estabeleceu, essencialmente, no período entre-guerras.⁸³ Esta ativação cultural que se acelerava, começava a erguer mundos de liberdade autónomos às imposições tecnocratas. Nesse momento, o poeta era capaz de perceber os fenómenos da origem das coisas e as intimidades entre elas.

“É um programa autoconsciente que parte de uma suspeita intuitiva de que nosso relacionamento com a realidade está ligado não apenas às percepções da superfície, mas, ainda mais importante, a uma dimensão mental enigmática subjacente à realidade física na qual todas as coisas estão ligadas por “correspondências” entre elas. Não por semelhanças, mas pela ideia de Charles Baudelaire da familiaridade e intimidade quase místicas entre coisas que nunca são iguais, que nunca podem ser as mesmas. Eles estão conectados, mantendo uma distância que nunca pode colapsar. O acesso a esta região desconhecida é alcançada pela imaginação do poeta através de sua receptividade ao não concreto, através do uso da linguagem como uma “floresta de símbolos”, onde sinais misteriosos e interconectados transportam a mente e todos os sentidos.”⁸⁴

⁷⁹ PENDLETON-JULIAN, Ann M., Op. Cit, p. 24

⁸⁰ *ibid.*

⁸¹ *ibid.*

⁸² *ibid.* p. 43

⁸³ PENDLETON-JULIAN, Ann M., Op. Cit, p. 25

⁸⁴ *ibid.* pp. 24-25

O poeta, ao aceder às “correspondências” com a palavra poética, é capaz de compor imagens intimamente ligadas ao ritmo da linguagem. A imaginação passa a ser capaz de operar através da razão, para perceber, selecionar, julgar, editar ou transformar. Na opinião de Baudelaire, para a poesia ficar mais leve, pura, moderna e, por isso, capaz de aceder às “coisas que nunca são iguais”, era preciso retirar-lhe a densa camada ocupada pela exagerada expectativa crítica da intuição emotiva e nostálgica legada pelo Romantismo.

Esta ideia de Baudelaire permitiu a Verlaine, a Rimbaud, a Mallarmé e a Lautremont⁸⁵ exercitarem a imaginação na condição efémera da vida moderna em consonância com a metrópole em exponencial mutação. Assim, a palavra deveria experimentar e construir um discurso fiel ao seu tempo para que a expressão artística capturasse o presente e a ação. A poesia passa a ser “uma ferramenta de percepção (...) através da palavra, o poeta tem o poder de unir os processos de interpretação e transformação.”⁸⁶

Entre o interior e o exterior, entre o subjetivo e o objetivo, o poeta envolve-se numa comunicação mental entre a *alma* e a *vastidão* e o poema torna-se o lugar do encontro entre dimensões. Como um centro de comunicação fluída e transparente no *absoluto* da “floresta de símbolos”⁸⁷ cuja linguagem alterou radicalmente, agora despida de ambições exteriores ao ser. O poema ganha uma vida autónoma, “ritualizado pela qualidade da imaginação”⁸⁸ e abre-se à participação do leitor como uma experiência em si. Esta transformação resultou numa mudança de paradigma estético: do belo encontra-se o *sublime*,⁸⁹ o impulso racional. Abandonando a retórica fechada da geometria lírica, a poesia, capaz de capturar e ativar o centro do ser, assume-se, também, qualificada para ativar, silenciosamente, a vida moderna. Aliás, como Rimbaud defende, a poesia iniciaria a ação: “A poesia não vai mais definir o seu ritmo consoante a ação, ela estará lá com antecedência”,⁹⁰ ou seja, a poesia iria fundar a ação, e, como efeito, a transformação.

No sentido de envolver cada vez mais os leitores e os poetas num mundo *absoluto* liberto dos perigos da linguagem, os autores franceses começam a explorar o “verso livre” com o jogo de ritmos e padrões novos, com métricas distintas até então. Os discursos expandem-se com relações linguísticas baseadas no imprevisto, trabalhando, diretamente, no campo da atividade inconsciente da comunicação.⁹¹

Na metodologia da E[AD], ao transpor as ações poéticas de improvisação para a ação em arquitetura, a voz do verso livre ganha um corpo tridimensional através da construção em *ronda* nas obras da Cidade Aberta. Neste processo, todos os participantes colaboram nas diversas fases da construção do projeto. Esta forma de ato poético,⁹² não só ativa os participantes para uma propriedade individual da palavra dentro do discurso e da ação que está a acontecer em comum e em simultâneo, como ativa, ao mesmo tempo, uma propriedade individual material dentro da obra e do lugar comum. Assim, a experiência poética materializa-se.

Vastidão
“Vasto é uma das palavras mais baudelairianas, a palavra que, para o poeta, marca mais naturalmente a infinidade do espaço íntimo.(...) Assim sob o signo da palavra vasto, a alma encontra seu ser sintético. A palavra vasto reúne os contrários.”⁸⁷

Sublime
“Com a poesia a imaginação coloca-se na margem em que precisamente a função do irreal vem arrebatá-lo ou inquietar - sempre despertar - o ser adormecido nos seus automatismos. O mais insidioso dos automatismos, o automatismo da linguagem, deixa de funcionar quando penetramos nos domínios da sublimação pura.”⁸⁹

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid. p. 25

⁸⁷ BAUDELAIRE, ‘Correspondances’, 1857, apud. PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit., p. 25

⁸⁸ PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit., p. 25

⁸⁹ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 13

⁹⁰ RIMBAUD, Arthur, ‘Lettre à Paul Demeny’, 1871, apud. PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit., p. 43

⁹¹ PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit., p. 26

⁹² A construção em *ronda*, normalmente procede da *phalène*, outra componente poética que explicaremos mais à frente.



Enquanto os poetas franceses exercitavam as potencialidades da linguagem para alcançar e domesticar os territórios inconscientes, na arte, o Cubismo, a Collage, o Abstracionismo, o Expressionismo e o De Stijl, confirmavam o desapego à realidade objetiva, que estava a ser explorada pela fotografia realista, libertando-se para plasticismos totalmente novos.

Verificou-se o desenvolvimento de movimentos pela dilatação da linguagem, que, ora se distanciava da realidade moderna, assumindo posições niilistas e conservadoras frente ao avanço da técnica e da racionalidade na sociedade, ora se aproximavam, pelo otimismo face às produções estéticas literárias e artísticas que exploravam a velocidade dos avanços técnicos na sociedade da viragem do século, como é o caso do movimento Dada, que se distinguiu pela capacidade de litigar o racionalismo Moderno.⁹³

Os artistas participantes do Dadaísmo vinham atraídos de territórios político-sociais e de ofícios totalmente distintos: das *collages* de Hannah Höch (1889-1978), à *Cut-up Technique* de Tristan Tzara (1896-1963), da Poesia Sonora de Hugo Ball (1886-1927), aos *readymades* de Marcel Duchamp (1887-1968), descobre-se uma esquizofrenia artística que refletia os tempos mediáticos *noncense*, irracionais e incertos que se viviam no pico da produção e consumo de imagens.⁹⁴ O Dadaísmo tentava unificar esta desagregação artística para colmatar o desequilíbrio entre a ciência-técnica e a arte-técnica que a sociedade continuava a apresentar, mas a desconfiança nesta cultura *noncense* levava à tendente violência da perfeição do vazio da 'folha de papel em branco', que a Primeira Grande Guerra veio legitimar, com mais de 20 milhões de mortes.

⁹³ BATCHELOR, David, FER, Briony, WOOD, Paul, 'Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras', Cosac & Naify Edições Ltda., 1998, pp.30-47

⁹⁴ *ibid.*

34. "A faca de cozinha", 1919, Hannah Höch

35. "Fonte", 1917, Marcel Duchamp

36. Primeira Feira internacional Dadaísta, Berlim, 1920



Com o colapso da sociedade europeia, surge uma resposta unitária oposta aos movimentos que nasciam das “tendências caprichosas da intuição”. O *L'Esprit Nouveau* de Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) oferecia uma posição contra “aquelas artes cuja única ambição é agradar os sentidos”,⁹⁵ lançando uma prática purista que dava ênfase considerável à “lógica”, à “ordem” e ao “controle”. O *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier partia duma metodologia de reestruturação formal, “espírito de construção e essência, movido por uma concepção clara das coisas”.⁹⁶ Defendia a seleção lógica e mecânica para a depuração formal, funcionando como um sistema equivalente ao evolucionismo orgânico de Darwin. Não obstante desta proposta ativa, profética e instrumental do *L'Esprit Nouveau* na vida moderna, há, neste período, uma grande vontade de reordenamento formal da arte e da arquitetura, partindo de sua representação.

Esta atitude coincidia com o movimento Surrealista, que, noutro pólo, dava continuidade à carga psicoanalítica e alucinatória da realidade. Ao reordenar a paisagem mental e subjetiva dos Dadaístas, fazem-no através de processos de interpretação e transformação da poesia Moderna Francesa. O Surrealismo oferecia, assim, uma estrutura de produção que competia com os futurismos puristas e os automatismos sociais na sociedade entre-guerras.⁹⁷

La revolucion Surréaliste é a iniciativa poética e editorial de André Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault. Publicava-se também Guillaume Apollinaire, a influência direta de Iommi, tendo sido o primeiro a usar o termo “Surrealismo”, quando relata a um amigo a experiência do *Ballet Parade*, em 1917. Este evento reunia, em Paris, Erick Satie, Jean Cocteau, Léonide Massine, Ernest Anserme e Pablo Picasso, que desenhou o vestuário da peça.

Alexander Gorlin referencia o carácter surrealista das obras de Le Corbusier que ele nunca quis explicitamente reconhecer, portanto este binómio serve apenas como referencia histórica. Mais tarde, com a obra de Pancho Guedes é visível esse encontro entre Purismo e Dada. “A ordem extrema desperta o surreal; a organização é a véspera do acidente.”⁹⁷

37. Amédée Ozenfant, Albert Jeanneret, Le Courbusier, Villa Jeanneret-Perret, La Chaux-de-Fonds, Suíça, 1918

38. Pavilhão do *L'Esprit Nouveau*, Paris, 1925

39. “Still Life”, Charles-Édouard Jeanneret, 1920

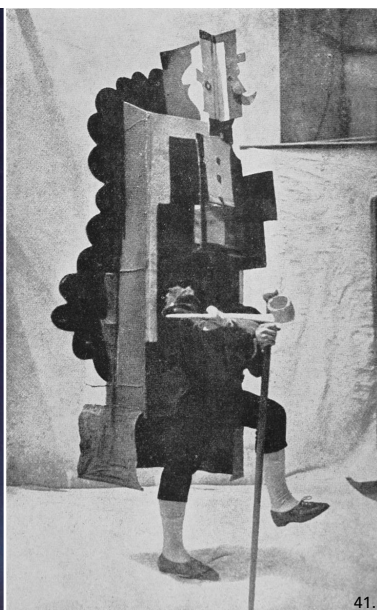
⁹⁵ C.-E. Jeanneret e A. Ozenfant, “Purism”, p.66

⁹⁶ *L'esprit Nouveau*, nº1, 1920, p.3

⁹⁷ FIGUEIRA, Jorge, *O arquitecto azul*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0197-7>



40.



41.



Esta iniciativa dava continuidade à revista *Littérature: Nouvelle Série* que, por sua vez, substituía as anteriores revistas Dadaístas, demonstrando maturação nos aspetos gráficos e tipográficos, num âmbito mais eclético e atento às práticas de ordenação das imagens do *L'Esprit Nouveau* de Le Corbusier, que ganhavam força no panorama internacional.

Em 1924, André Breton e Yvan Goll lançam ambos um “Manifesto do Surrealismo” chocando abertamente sobre os direitos de autoria do termo. Não sendo de interesse escrutinar o debate sobre a autoria, partimos do manifesto de Breton por ser aquele que teve mais aderência, nomeadamente para os professores da Escola de Arquitetura de Valparaíso, por seu envolvimento multidisciplinar. Este manifesto celebra o “maravilhoso” mundo do irracional, do sonho e da imaginação, não como contraponto à racionalidade, mas com uma crítica ao racionalismo absoluto de razão “pura e fria”⁹⁸ exemplificado por Le Corbusier. No entanto, ao contrário dos curtos e contraditórios manifestos dadaístas, o mundo clássico e platónico fazia parte da proposta surrealista como elemento simbólico e psicanalítico da imaginação. Neste âmbito o inconsciente servia como depósito do “instinto, da experiência e do desejo”.⁹⁹

Encontrar o “fio condutor”¹⁰⁰ entre mundos dissociados e consertar o entendimento disruptivo da dialética racionalista era o objetivo do surrealismo, segundo André Breton. “A vida e a morte, o real e o imaginado, passado e futuro, o comunicável e o incommunicável, alto e baixo”,¹⁰¹ são conceitos que têm de ser entendidos no *absoluto* segundo um pensamento livre de constrangimentos de supervisão, para depois atingir a mente consciente.¹⁰²

É através da *Psychic dictation*¹⁰³ que a linguagem se torna o fio condutor

Psychic Dictation:
“(...) dependendo do jogo de palavras, associações verbais, tonais livres e associações de áudio, analogias poéticas, associações de chance (...)”¹⁰⁵



43.

40. “O Viajante”, Magritte, 1937

41. “Ballet Parade”, Erik Satie, Jean Cocteau, Pablo Picasso, 1917

42. “Comunicação: Miragem Paranóica”, Salvador Dalí, 1931

43. “As memórias de um Santo”, Magritte, 1960

⁹⁸ L'Esprit Nouveau, n.º I, 1920, p. 3

⁹⁹ PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit., p. 43

¹⁰⁰ ibid. p. 44

¹⁰¹ ibid. pp. 44-45

¹⁰² Consciência que se via dominada por solicitações do mundo exterior ou por preocupações sentimentais individuais, teria que ser subvertida numa ligação direta entre a imaginação e o poema, mesmo sendo através de um dispositivo artificial criado para esse fim.

¹⁰³ PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit., p. 44



42.



44.



45.



46.

entre o subconsciente e o poema. Aqui, a experiência poética ou o navegar entre os dois mundos ganha maior importância que o próprio objeto poético. Ultrapassando o programa dos poetas modernos, os surrealistas assumem esta experiência poética tanto nas suas práticas como em todos os aspetos da vida: “tanto uma transformação ativa como uma revelação ativa.”¹⁰⁴ Ao transportar o leitor para o seu próprio fio condutor, a experiência subjetiva, como os poetas modernos a viam, acaba também por desaparecer. A partir desse momento, a imaginação era passível de ser educada e aplicada, de modo a nutrir tanto o intelecto como a emoção. Assim, o surrealismo torna-se numa atitude perante a vida, “transformando os homens em poemas vivos”.¹⁰⁵

À medida que a experiência surrealista desenvolvia metodologias na pintura, escrita, cinema e teatro, cada prática artística construía seus próprios *fios condutores*, com o fim de conectar partes desconhecidas do saber particular, do inconsciente do sujeito produziam-se novos objetos. Esta estimulação imaginativa, ao estar presente nos acontecimentos improvisados das interações, hábitos, costumes ou rituais do quotidiano, transporta consigo o conteúdo linguístico dos acontecimentos. Assim, os espaços e tempos relativos aos acontecimentos, coletivos ou individuais, que situam certo grupo linguístico, passam a receber atenção como instantes fundamentais para conectar as práticas imaginativas e criativas ao projeto das práticas produtivas.

Impondo-se esta vontade de domesticação das palavras e das imagens em *logos*, criam-se dispositivos que, como a *Psychic Dictation*, se aplicam em jogos, performances e viagens. A viagem,¹⁰⁶ torna-se num modo de estar na vida, que admite um exercício de ligação constante, onde existe sempre um ponto de partida, que é o estado inicial, de onde se parte e para onde se vai, reinventado e novo.

*“Todo o ser humano tem um dom que é o discurso. É o que existe vivo. O discurso transforma-se em linguagem e vai-se afinando até que chega ao extremo máximo da tensão, que é a poesia. Essa palavra poética é a que serve de fundamento à arquitetura. A poesia não como inspiradora, que é como a usam todos, mas como indicadora.”*¹⁰⁷

Os Atos Poéticos são a peça central da metodologia prática da E[AD]. Eles aprofundam a observação no interior do sujeito em momentos coletivos que acontecem em lugares específicos. Assim, os atos poéticos estão ligados a um espaço e tempo único, que é comum à coletividade. É no presente deste sítio particular, que se estabelecem as *correspondências* entre as coisas, as circunstâncias e os homens.¹⁰⁸ Por si, as *correspondências* formam a rede indicadora que se expressa em discurso através da palavra que cria “múltiplas imagens”.¹⁰⁹

O jogo escrito, falado ou desenhado, denominado “*Cadavre Exquis*” é o ato poético mais frequente. Utilizado pelos surrealistas e absorvido na estrutura metodológica da E[AD], está dependente de uma condição de interação,

44. “Calligrammes”, Guillaume Apollinaire, 1913-1916

45. Cadáver Esquisito de Max Morise, Max Ernst e André Masson, 1927

46. “Os Valores Pessoais”, Magritte, 1952

¹⁰⁴ *ibid.*

¹⁰⁵ *ibid.*

¹⁰⁶ Ou *derivé*, como os situacionistas mais tarde deram nome.

¹⁰⁷ SERRANO, Margarita, ‘Godofredo Iommi’, p.12; apud. PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit, p. 47

¹⁰⁸ PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit, p. 47

¹⁰⁹ *ibid.*

o que cria um grupo de interdependências regradas, que se regeneram imediatamente no momento em que a ação acontece. O *Cadáver Esquisito* joga com as qualidades da mutação. Cada participante do jogo contribui com o desenho de uma peça de um corpo sem saber das outras partes que entretanto estavam a ser desenhadas pelos outros participantes. A individualidade e a subjetividade ressaltam no campo objetivo, numa obra que é se transforma em recurso comum dos participantes.

Neste ato de intersubjetividade, dá-se, não só escala aos sujeitos participantes, encarando-se com a subjetividade do outro, mas também, escala do comum, encarando-se com a obra coletiva. Torna-se possível ter uma primeira leitura, com base na *observação* da rede de correspondências que começa a ocupar espaço pela ação e pelo desenho, sobre as capacidades transformadoras que este comum de sujeitos é capaz de fazer. Por isso a leitura das escalas antevê a construção.

O sujeito reinventa-se e experiencia a *revelação ativa*. A viagem pelo fio condutor entre o subconsciente e o consciente, que já não é apenas do sujeito, encontra-se no centro da experiência surrealista onde qualquer um é capaz de viver. “Libertos de objetivos antecipados ou resultados esperados”,¹¹⁰ o participante vive no encalço da aventura.

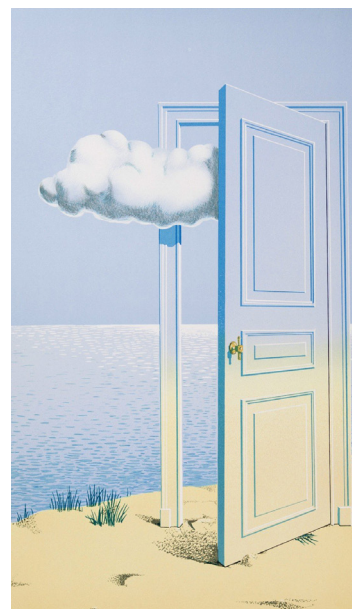
Os atos poéticos ganham carácter solene de encontro, na qual todos querem participar. Muitas vezes ganham escalas coletivas com dimensões físicas que vão desde lençóis de trinta metros estendidos, onde cada um desenha a sua ligação ao subconsciente enquanto é orientado pela palavra que está a ser lida, à construção de estruturas em *ronda*, onde cada um acrescenta ao rumo comum da obra uma nova direção.

Embora a estrutura dos Atos Poéticos nunca tenha sido formalizada, é possível identificar a “Phalène”, como o fio condutor de eleição, que reúne a abertura poética e a aventura do jogo num gesto coletivo que consuma a fundação do Ato Poético. O termo “Phalène” faz referência à borboleta de Edgar Allan Poe, que compara a poesia ao voo de uma borboleta atraída por uma estrela. Este símbolo, apropriado por Iommi, parte da recitação de poemas nos espaços da cidade, para estruturas coletivas de participação, onde a escrita conjunta de poemas, ou o desenho conjunto de observação, se encontram “ligados ao lugar onde o ato se revela”.¹¹¹

A *Psychic Dictation*, que Alberto Cruz usa no livro “El acto arquitectónico”, dependia da condição, de “aniquilar a vontade e a atividade consciente de chegar num estado completamente passivo e receptivo.”¹¹² Fica, certamente, em debate se este estado foi alguma vez atingido, porque, no mundo da técnica, há sempre uma edição consciente que se impõe ao objeto final. Mas na Cidade Aberta, este processo de imposição é equilibrado pela constante experiência do estímulo coletivo que define a técnica. As obras que surgem mais desa-



Phalène na E[AD]: Estes Atos Poéticos são ativados pela estrutura coletiva “que ocupa um espaço de uma certa quantidade, numa certa configuração e articulação pela ocupação e movimento da atividade humana participante na poesia, que aparece a possibilidade de ligar poesia, ao espaço e ao lugar: ao lugar onde ocorre e ao espaço onde configura.”¹¹¹



47. Ato Poético (Phalène) durante a recepção ao primeiro ano, Cidade Aberta, 2010

49. “A Vitória”, Magritte, 1939

¹¹⁰ *ibid.* p.46

¹¹¹ *ibid.* p.69

¹¹² *ibid.*



"Entrar na arquitetura.

Entremos numa casa. Abrir a porta, trespassar a soleira, fechar a porta. É um feito simples. Mas agora começamos a considerá-lo como um ato. Isso bem se sabe o que ele faz. Sabe-se o que ocorre e o que consuma. Sabe, portanto, de sua realização, de sua conclusividade. Então o ato é conclusivo. O que dizemos diz respeito ao entendimento de conclusão. Voltando à casa, pode-se entrar distraidamente ou com cuidado na procura de uma surpresa, por exemplo. Neste caso, o entrar pode trazer pode evocar outras entradas: muitos tipos de entrada, até, todo o entrar. Existe, portanto, uma representação. Ela nos faz perceber que quando não evocamos, presenciamos. O ato primeiramente a-presenta, presencia. No seu presenciar é conclusivo; não é assim na sua representação. Portanto, esse entendimento acima mencionado de ir na conclusão é com o acompanhamento da representação inacabada [aberta]. Voltando novamente para a casa, fechada a porta depois de entrar, dá-se um repouso mínimo. Isso vem celebrar que o que ocorreu foi consumado. É o repouso do ato, que coroa sua conclusão. Mas o repouso não é apenas dado no final do ato, mas também no início; pois é a base sobre a qual se apoia, sobre a qual se repousa o ocorrer e o consumir. Então o ato vem de um repouso e vai para um repouso. Este é o seu pulso. E agora vamos falar sobre o pulso criativo. Não já do entrar por uma porta. Mas concebê-la e percebê-la. Certamente, isso requer disposições naturais educadas que alcancem a destreza de um ofício. Este sabe da necessidade da porta e sua correspondente execução. Ele, falado no ato, diz da necessidade como uma origem e da execução como uma geração. Na arquitetura, você precisa de uma porta bonita, útil e fácil de manter. E isso pode ser alcançado revendo portas, para adequar o modelo mais conveniente. Mas você também pode elucidar o belo, o útil e o bom. Essa elucidação pode trazer novos aspectos que não haviam sido descobertos até ao momento. Então, falando no ato assume-se que o trazer o que ainda está coberto é abrir. E que tratar que o aberto se produza é fundar. Dão-se assim dois labores ou tarefas dentro do pulso criativo. Assim, o ato abre e funda o que entendemos por forma. Isto é presença e representação. Este situa o presente na incontabilidade de portas – no nosso exemplo. Vale dizer, o ato está localizado na inconclusividade da representação. Onde essas disposições naturais educadas, inerentes ao ofício, vão acompanhadas pela educação das disposições naturais de estar localizado. Aquele que discerne origem e geração, abertura e fundação. Ou seja, com forma. Repare-se que foi dito antes que o ato abre e funda a forma; portanto, trata-se de um mútuo originar-se e gerar-se da forma com o abrir e o fundar. Agora temos que voltar a perceber que tudo o que temos estado a dizer dá-se no plástico, que é aparecer em plena presença, num próprio presente do ainda sem aparência. Ele na extensão física. Imediatamente; de primeira mão. Que deve cuidar-se enquanto permanecer na tarefa da localização, quando se representa. Partindo do exposto, entra-se na arquitetura, em tal arte que é um ofício que se exerce numa profissão social, ocorrendo e consumando o ato concluído que tal presença e a par, mas a partir dela, discernir a representação. Portanto, esse recentemente "a par" vem pedir uma primeira mão, que, sem deixar de sê-lo, se faça uma mão pensante, deliberada."¹¹³

gregadas formalmente, parecem ser aquelas cujo estímulo é mais improvisado, no entanto, como são construídas ao longo do tempo em ronda, não se pode afirmar categoricamente se a construção parte de um dispositivo de *Psychic Dictation*, ou de um jogo, ou de uma performance, sabemos que surge de um Ato Poético, de onde se revela e regista a atividade que se quer perpetuar com a arquitetura. Assim, percebe-se que a metodologia da E[AD], expande o campo de ação tanto das referências, memórias, elementos, símbolos, relações, como da ação e do produto da obra.

Este exercício, que serve de *revelação*, é também um processo de edição e composição, porque a tensão momentânea que o *fio condutor* estabelece vai permanecer em atividade. A composição, presente no processo de desenho de arquitetura, surge no momento de fundação do ato poético, porque ele compõe com as condicionantes primordiais e decorrentes da linguagem. São estas condicionantes que geram a ação performativa, que por sua vez, se converte em construção, nesse momento, dá-se o Ato Arquitectónico que perpetua o que a poesia diz.

Ao longo da carreira, como pedagogo e arquiteto, Alberto Cruz lança vários livros que tratam de deixar registada a experiência prática do Instituto, no sentido de a estruturar. A maioria destes textos estão escritos através da *Psychic Dictation*, o que atrasou a sua admissão como instrumento científico. Da observação à obra, do caderno ao livro, Alberto Cruz constrói “El Acto Arquitectónico” (2005) do hábito que encarna as metodologias e parte para o futuro. Neste livro, Alberto Cruz nunca define diretamente o “ato arquitetónico”, mas sim atua sobre ele, como Pedro Gandolfo referiu, “põe-no em cena executando-o, é em si um ato arquitetónico” e “não explica a observação, observa”.¹¹⁴ Um caderno que conclui sem concluir, porque concluir é usurpar a verdade e o ato arquitetónico tem a responsabilidade de resguardar o inapropriável.

A incerteza do que é desenhado em esquisso e na palavra escrita é “representação” da *observação*. Outro instrumento incorporado na escrita, que há muito pertencia à metodologia, contemplação e ação são o preâmbulo do “voltar a não saber”. Um instrumento que ganha corpo com a introdução no plano de estudos, a partir do momento em que era pedido aos alunos que se dispersassem pelos labirintos da cidade de Valparaíso, onde estes “se espalham solitários, com rumos próprios, percorrendo as ruas e praças”,¹¹⁵ parando a cada chamamento resultante do ‘habitar a cidade’. A multiplicidade de apropriações que a cidade de Valparaíso oferece, argumenta a *observação* como metodologia prévia da incorporação das sensações, interrogações e sentimentos, que deverão ser registados em desenho e escrita.

¹¹⁴ GANDOLFO, Pedro, *Impresiones Acerca de El Acto Arquitectónico*, in *Ha-lugar de un encuentro, en torno al libro El Acto Arquitectónico de Alberto Cruz C.*, p.32

¹¹⁵ GODOY, Roberto, *ibid.*, p. 36

Rebecca Calder retrata o seu encontro com Alberto Cruz na Cidade Aberta, no ato poético de celebração do seu nonagésimo quarto aniversário, onde os seus colegas da escola prepararam um cimento avermelhado fresco sobre o qual os presentes e Alberto iriam representar palavra ou forma da *phalene* presente: "Depois de desenhar no cimento molhado, Alberto olha para cima e contente diz: -Eu desenhei o contorno da árvore!; o som de um confuso "ahhh..." enquanto as pessoas viam a árvore. -Conseguem ver? Já se está a mudar. Depois escreve a sua observação: "los límites de lo que va en variación.", -Os límites de uma coisa que já está a mudar."¹¹⁷

No fundo, o grande projeto de Alberto Cruz era ajudar os outros a observar, no sentido de atingirem um estado poético. A "revelação de si mesmo que o homem faz para si mesmo"¹¹⁶ é, segundo Alberto Cruz, revelada nos momentos de registo e comunicação da observação dos lugares e das ações.¹¹⁷ Desta forma, o projeto poético-pedagógico da escola redireciona a inquietação existencial do homem moderno na sua relação com a história e com a cultura, para a realidade latino-americana na sua relação com os seus lugares históricos e culturais. Nesta procura existencial por uma identidade perante o mundo, o sujeito primeiro deveria começar por *observar*.

Para a clarificação das origens dos símbolos e componentes que motivam esta inquietação, é importante perceber a dificuldade do americano em se relacionar com os seus lugares e, por isso, escutar os cantares épicos do livro "Amereida" de Godofredo Iommi (1965). O existencialismo do Instituto de Arquitetura de Valparaíso ganha voz neste livro que interroga a incessante aventura presente: "¿Qué significa ser americanos?"¹¹⁸ Uma pergunta posicionada, precisamente, entre as esquecidas profundezas interiores e as imensidões exteriores do ser americano. No sentido de observar o continente americano, a viagem e o derive Surrealista são absorvidos e acionados com a *Travesia*. A viagem poética, partindo de Valparaíso, liberta-se pela pergunta e vai à procura por lugares identitários, onde, a cada vez, parte para o encontro com a revelação.



¹¹⁶ PAZ, Octavio. apud PENDLETON-JULLIAN, Ann, The Road that is Not a Road, op.cit., p.24

¹¹⁷ CALDER, Rebecca, Rhyming Architecture with Poetry, 2011

¹¹⁸ IOMMI, Godofredo, CRUZ, Alberto, CRUZ, Fabio, EYQUEM, Miguel, DEGUY, Michel, SIMONS, Edison, 'Amereida', Volumen Primero, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura PUCV, 1986, p.49

51. Obras de Arquitectura da Cidade Aberta:

- a. *Teatro de la Consagración*, 2017-
- b. *Vestal del Jardín*, 1998
- c. *Anfiteatro*, 2001
- d. *Hospedería del Megaterio*, 2000-2020
- e. *Cementerio*, 1976-2002
- f. *Palacio del Alba y del Ocaso*, 1982
- g. *Vestal de los Signos*, 2000-
- h. *Ágora de los Huespedes*, 1978
- i. *Hospedería del Errante*, 1981-1995
- j. *Hospedería Pie de Cruz*, 1977
- k. *Jardín de Bo*, 1982
- l. *Hospedería de la Puntilla*, 1980
- m. *Hospedería de la Entrada*, 1982
- n. *Hospedería del Banquete*, 1974
- o. *Taller de Prototipos*, 1990
- p. *Hospedería del Diseño*, 1977
- q. *Dos Hospederías*, 1973-
- r. *Hospedería la Alcoba*, 1978
- s. *Mesa del Entreacto*, 1996
- t. *Pórtico de los Huéspedes*, 2014
- u. *Sala de Música*, 1972
- v. *Cubícula Locanda*, 2007-
- x. *Hospedería Rosa de los Vientos*, 1998
- y. *Hospedería del Taller de Obras*, 1991
- z. *Ágora de los Intercambios*, 2002-

Escala 1:10 000







1.2. Laboratório de Ação I:

Teatro da consagração, Cidade Aberta, Valparaíso, Chile

a) Lugar: Cidade Aberta

O Teatro da Consagração situa-se na plataforma relvada a Este da estrada de Ritoque. Num declive de terreno, entre a Hospedaria Do Errante e o Cemitério, balizado por uma linha de ciprestes, encontra-se uma clareira artificial cavada no meio do campo de mimosas que serviria de cenário para o palco por construir. No encontro com o terreno, encontram-se uns bancos precários e suas correspondentes coberturas, que os acompanham na demarcação da chegada à clareira onde se iria construir o novo teatro. Estes objetos são resultado de uma apropriação prévia, cujo objetivo era a definição do espaço para a plateia. Nesta aproximação ao lugar, ressalta também, a falta de um pavimento capaz de domesticar o piso de terra solta onde um ligeiro relvado rasteiro configura o atravessar entre o lugar do palco e a sua periferia.

b) Ato Poético: Consagração

Os atos poéticos aconteciam pelas manhãs ou depois de almoço em forma de *phaléne* e, à quarta-feira, davam-se em conjunto com as turmas de *Cultura Del Cuerpo* – outra unidade didática do plano de estudos, que explora o exercício do corpo na Cidade Aberta, entre a prática desportiva e o jogo coletivo, onde se promove a consciência corporal. Os proponentes estendiam o lençol de papel ou o tecido branco no espaço que se ia habitar e construir: enquanto um dos participantes recitava parte do poema *Amereida*, cada um, preparava de forma autónoma a sua imagem ou a sua palavra poé-

tica. Ao ritmo do poema que estava a ser recitado e, orientados pela palavra “Consagração”, desenhavam-se sobre o lençol branco estendido os significados ou reflexões incorporados desta contingência. Com este gesto, participava-se no caderno de viagem comum, onde está registado todo o processo metodológico da Escola.

Naquele momento, a aprendizagem metodológica surge de um processo mimético em ação. Os comportamentos dos mestres – nossos colegas – sob a proposta formal, são incapazes de ser entendidos em sua complexidade total, mas servem de estímulo ao gesto que se produz no confronto com a ação consciente.

O confronto com o ato poético é insólito e sublime, por não ser possível construir qual-



quer juízo de valor sobre ele. Observa-se o traço que já existe e a circunstância da ação que nos rodeia e configura-se a nossa realidade. E nessa tensão momentânea, que é o acontecimento, provoca-se a representação de algo que nos seja verdadeiro. Porque esta verdade que se conclui no ato poético vem do estímulo inconsciente da ação que depois é apreendida, repercutida e conscientemente incorporada, para que, com o gesto poético do desenho, seja transformada no presente do lugar.



c) Objetivos: O Teatro

O terreno havia sido aplanado e, no declive, tinha sido construída uma bancada heterogênea acompanhada pelas “conchas sonoras” da plateia, fixando, assim, a hospitalidade da audiência no estar presente do espetáculo. O tema do teatro é explorado no *Taller de Forma y Complejidad en la Arquitectura y Urbanismo*, onde se estudam as relações entre espectador e ator e as múltiplas formas que podem definir esta relação. Com este projeto de duas semanas pretendia-se trabalhar este tema, oferecendo à Cidade Aberta outro espaço performativo, ao dar, por um lado, continuidade aos objetos pré-existentes com o conserto e extensão das coberturas e bancos da plateia, e, por outro lado, a construção do novo palco, onde iriam acontecer parte das celebrações do dia de S. Francisco.¹¹⁹



53. *Phalène*: Os participantes desenhavam a observação com base na palavra Consagração.

54. *Conchas sonoras*

55. Concerto no “Anfiteatro ao ar livre”, Dia de S. Francisco, 2006

¹¹⁹ A celebração do dia de S. Francisco é um acontecimento anual que convida estudantes, professores e suas famílias e amigos a conhecer ou reconhecer os lugares da Cidade Aberta.



d) Construção: Há-Lugar

Com os projetos avançados ao nível do desenho, faltava-nos apenas iniciar a construção. Sem qualquer experiência anterior no manuseamento dos materiais e das ferramentas de construção, o processo de trabalho funcionou através de um processo mimético, observando e apreendendo as relações entre a prática do gesto e as estratégias gerais de gestão dos esforços comuns.

A construção do palco obrigava a um rigor sobre a comunicação entre os agentes construtores. Inicialmente, a participação centrou-se na aprendizagem do manuseamento das ferramentas usadas em obra. Esse momento, acontecia mais especificamente no conserto e ampliação das “conchas sonoras” pré-existentes que envolviam os bancos de espetador. Dentro dos limites técnicos e corporais do grupo, já seria possível desenhar com a técnica construtiva do prego e do martelo, onde a experiência ensina a técnica e o desenho construtivo ganha sensibilidade. Na clareira, um grupo desenvolvia o palco, que partia de um processo de projeto para um processo de construção. No terreno inclinado, outro grupo desenvolvia o conjunto das coberturas acústicas para a plateia, onde se misturava o processo de projeto e de construção num gesto de desenho

só. Há aqui uma diminuição da distância espaço-tempo da produção e, tal só é possível porque o gesto repercute da ação de ocupar (ocup-ação) com o corpo no lugar. Que por sua vez, implica uma poética ativa aliada à presença que acontece quando existe sintonia entre a materialidade dos objetos e da circunstância e a sua rede invisível de correspondências sociais.

O lugar começava a materializar-se e o Teatro a Consagrar-se.

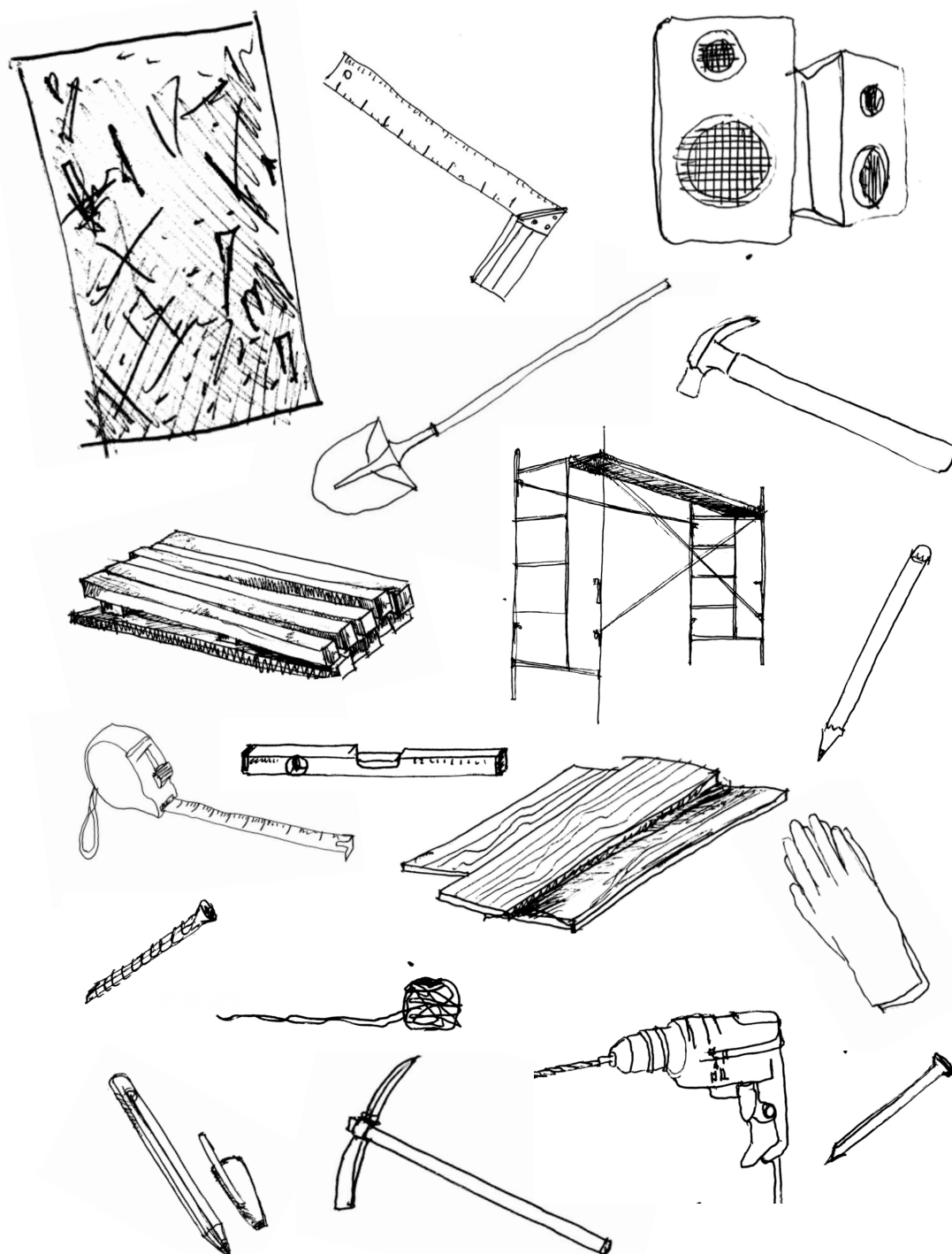




58. Clareira e declive do terreno.

59. Montagem das vigas do Teatro da Consagração

60. Construção das Conchas Sonóras



e) Materiais e ferramentas

Painéis OSB, Madeira,

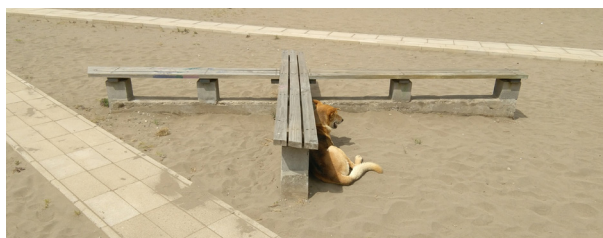
Martelo, Esquadro metálico, Prego, Parafuso, Berbequim, Andaime, Fio, Alicates, Nível, Picareta, Serrote Manual, Lápis, Luvas, Fita métrica, Colunas, Caneta

f) Hospitalidade: Sala de Música

Um grupo fica responsável pela preparação da refeição ao meio dia ao longo da semana de trabalho na Cidade Aberta. Este grupo, para além de confeccionar a refeição, vai também organizar o espaço onde se come o alimento. É o momento da reunião de grupo exterior à obra.

Normalmente, estes momentos aconteciam na Sala da Música, precisamente no edifício que serve de exemplo da natureza introvertida face aos comodismos paisagísticos. Este edifício possui um carácter de interioridade que se lê desde o exterior. Um ascetismo interior que é configurado por um espaço pavilhonar sem vãos para o exterior, dirigindo o lugar para o seu centro, onde a grande clarabóia aberta manifesta a ocupação da luz no espaço, focando o discurso e a palavra nessa materialidade natural que ultrapassa o estrito sentido da visão, ativando os outros, evita-se a recorrente sazonalidade provocada pela hegemonia do sentido da visão que comodifica o oceano. Desta forma, a Sala da Música proporciona o encontro social entre os participantes, que, por sua vez, potencia a construção da preponderante coletividade para a realização da obra. As paredes internas da sala são amovíveis em direção ao centro, no sentido de adaptar o espaço ao propósito acústico e à ocupação que receber. As refeições organizavam-se sempre de forma periférica, circundando o dispositivo que traz o exterior natural para o interior da sala.

A palavra era intervalada pelo almoço, que se interrompia com brindes que celebravam a *hospitalidade* da Sala de Música e os avanços materiais da obra.





61. Refeição na Sala de Música.



62. Vista exterior para a Sala de Música.



63. Fase 1: Teatro da Consagração com os alicerces.



g) Teatro da Consagração:

25.9-6.10.2017

O palco foi materializado, os bancos e as coberturas mantiveram-se em aberto, para que a próxima turma possa dar continuidade, habite e conforme ocupação e celebração de lugar, pela destruição ou pela transformação. Assim, a Cidade Aberta reinventa seus próprios usos, neste caso, através de um período curto de tempo de construção.

O palco (forma da palavra *Consagración*), impõe um desenho regulador do espaço, onde se procura o sentido de domesticação formal da plataforma que vai receber todo o tipo de espetáculos e apresentações. A morfologia dos bancos e das coberturas da plateia é desenhada na repercussão e ressonância da palavra lançada pelos alunos anteriores, que deram forma a essa palavra que não conhecemos. Por isso, não existia um “logos” novo que iniciasse a ação e a forma, senão aquele incorporado pela ação presente no exercício de dar continuidade à construção inacabada. Devido a esta condição, a experiência encontrou beleza no fazer e na materialidade construtiva. Pela procura e foco nalgum tipo de saber físico de ofício, de saber fazer, com base na experiência do manuseio



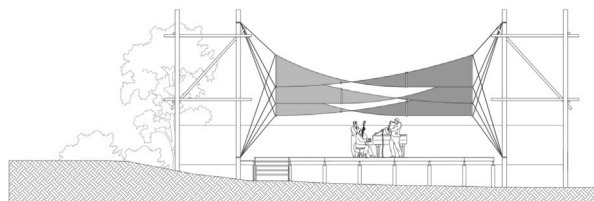
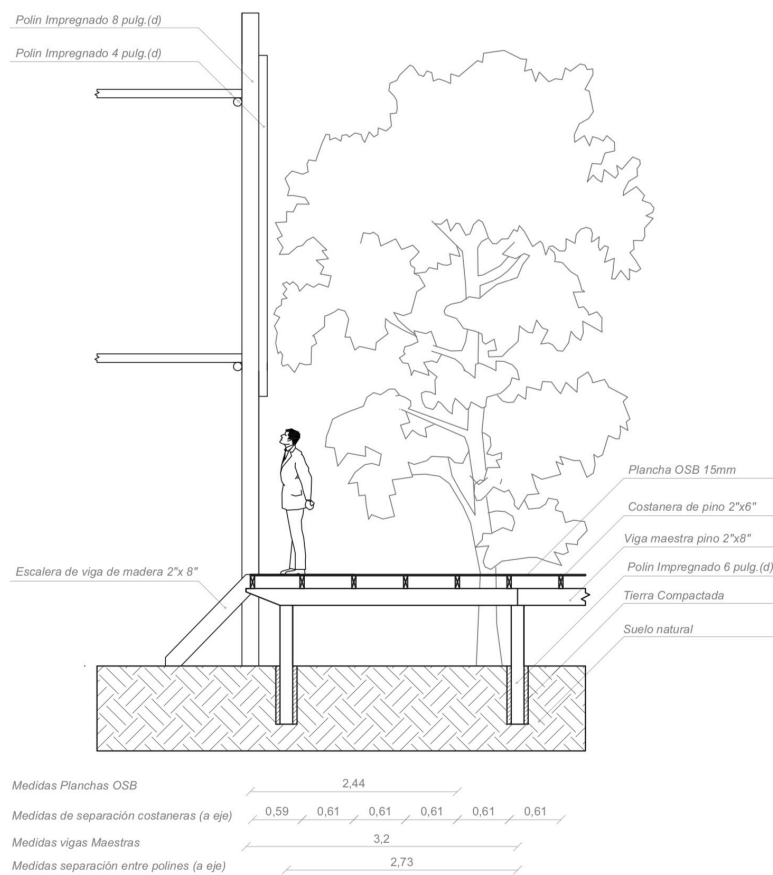
de ferramentas de desenho fieis à *revelação* que é, mesmo que momentaneamente, habitar no espaço que é simultaneamente desenhado e construído.

Este espaço onde se habita, desenha e constrói, tem o nome de “Há-Lugar”. Esta componente projetual, é a circunstância que acompanha o agente que se faz reunir destes três atos e, por isso, só existe no presente. *Há-lugar* agora, porque não havia lugar ontem, se existia, ou se vai existir era ou será sempre outro, não o que acontece agora e que é possível de verificar com verdade. Assim, o *há-lugar*, é o lugar ao qual se dá nome. A poesia do *há-lugar* traduz-se num processo de descoberta que, por meio da palavra poética, pela sua capacidade de se aproximar das qualidades mais puras da linguagem, é capaz de construir um método de exploração. A designação poética é então encarada como uma expressão natural do criador, onde a palavra e o espaço são uma constante na construção da linguagem. Assim, a arquitetura recorre a essa palavra primeira e original para conformar, ou dar forma, ao lugar. “Essa é a missão da Arquitectura a de construir o lugar.” No fundo, o *há-lugar* designa a força gravitacional sistematizada pelo agente autor que possui o poder criativo e produtivo da *poiesis* de *dar lugar* a.

64. Fase 2: Teatro da Consagração com as vigas.

65. Fase 3: Teatro da Consagração quase terminado, enquanto se experimentava o cenário da peça.

¹²⁰ Hermán Cruz Somavia, 2015, ‘*Maestros de la forma y el espacio: Alberto Cruz*’, min:7:35



h) Celebração: Dia de S. Francisco

A celebração tem início numa procissão voluntária pelos lugares da Cidade Aberta com destino ao Cemitério, marcada por uma *phaléne* de homenagem aos fundadores e professores enterrados nesse mesmo lugar. Depois desse momento solene de revisita às obras da Cidade, dá-se continuidade aos atos poéticos que ganham forma e ação através de *phálenes* e jogos dinamizados pelas turmas da escola. Posteriormente, cumpre-se a peça de bailado no Teatro da Consagração, para a qual a turma de estudantes responsáveis pela obra foi convidada a participar, controlando os movimentos das lonas do cenário que acompanhavam a dança e a música, contribuindo, assim, na sinergia artística onde as geometrias se encontravam no mesmo ritmo.

Percebe-se a importância que estes momentos de celebração têm quando nos confrontamos com a condição familiar da refeição. Ao fim da tarde, depois do espetáculo, convidam-se todos os presentes a participar no último ato poético que vai acontecer na Ágora dos Hóspedes.

Ao chegar ao lugar encontra-se uma grande fogueira que aquecia o anoitecer de outubro. Aí estavam também seis pilares de base quadrangular construídos em madeira. No seu embasamento era possível observar garrafas que criavam o sentimento de antecipação de algum tipo de revelação gastronómica. O capitel desmaterializava-se numa antena de tons coloridos que demonstravam a afirmação de um discurso subjetivo no conjunto do dispositivo. Os poetas, posicionados de cada lado da Ágora, recitavam palavras de S. Francisco, o padroeiro da escola que defendia a pregação itinerante, através de movimentos descentralizados capazes de provocar mutações à doutrina. No momento final, sob a ordem da palavra poética, com o engenho didático dos arquitetos, os fustes de papel que cobriam a estrutura e o conteúdo dos pilares começam a abrir, revelando a sua interioridade

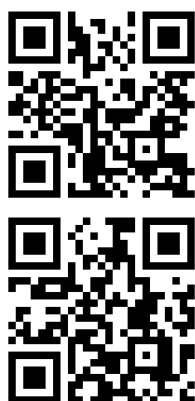


onde residia o alimento oferecido à partilha e à comunhão. Convidados pelos dispositivos metamorfoseados e sua nova interioridade, os habitantes, sob o efeito da *hospitalidade* arquitetónica, brindavam ao símbolo da presença e da ação de S. Francisco de Assis enquanto saboreiam a celebração do *ato arquitetónico*.

67. Audiência cheia para o espetáculo de bailado.

68. Peça de bailado, com o cenário em movimento.

69. Arquitetos da obra movimentam os panos da cobertura ao ritmo da música e da dança.



70,71.

Momento final da Celebração. É possível observar o poeta do outro lado do declive e os dispositivos em baixo, prontos para revelar o seu interior.

qr code (cima)

Video do espetáculo de bailado.

qr code (baixo)

Video do dia de S. Francisco na Cidade Aberta.

2 | **o entre**



2.1| Da Travessia, celebração pelo mar interior

2.1.1. Partida,

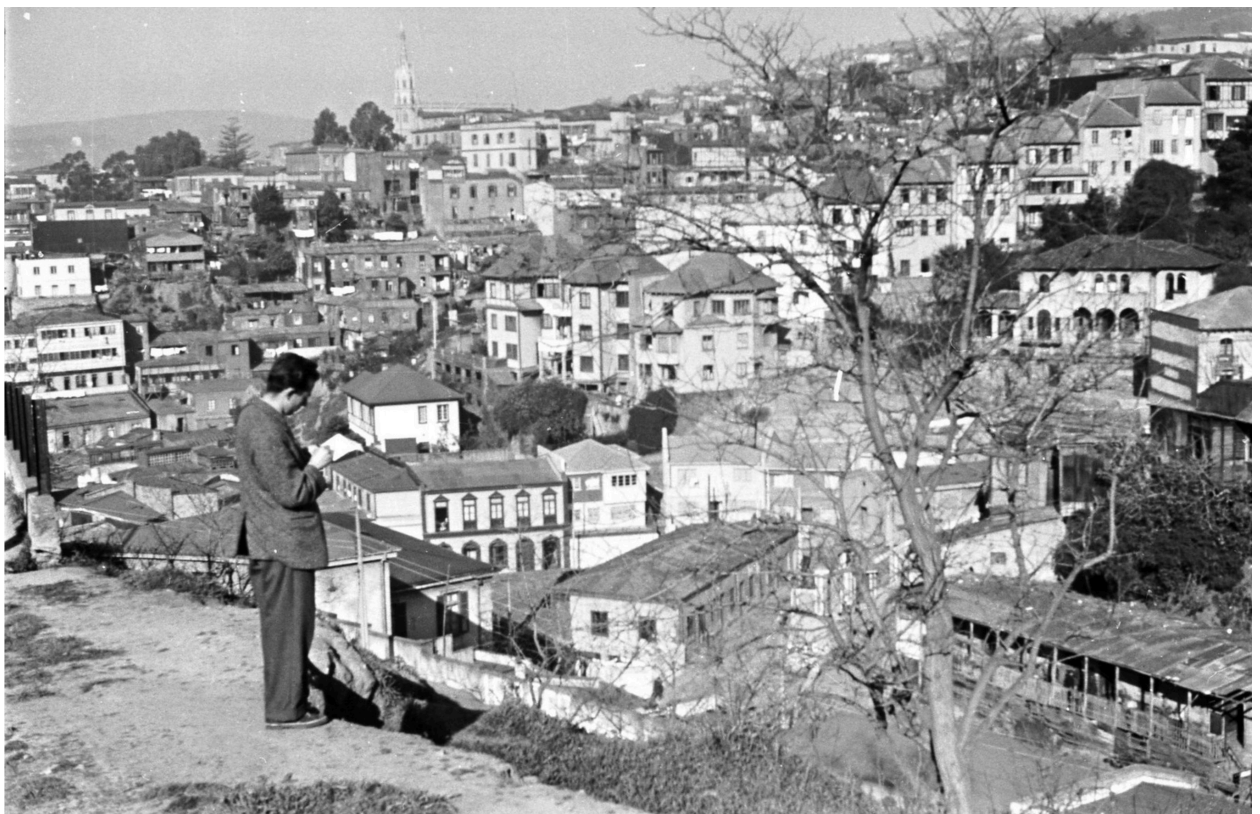
Tantos sem-nome, que com “arte e engenho” sopraram a névoa do medo que escondia o mundo incontactável. De saberes diversificados, constroem-se novos conhecimentos, cartógrafos, astrónomos, matemáticos trabalhavam com carpinteiros e navegadores, que das praias de Lagos partiram para provar que se conseguia voltar. Na ânsia “de tudo fecundar”, “partida de acordar”,¹²¹ com o direito de partir na expectativa. Existe no nosso íntimo um direito à partida, que é a forma do direito à esperança e ao movimento, o pensamento de que a partida supõe o término de um estado, pela crença que um fotão adormecido em tédio possa despertar e lançar o *novo* estado, aquele que faz retornar sempre diferente. Se não se volta *novo* não se partiu, seria um simples ir na “novidade”. Segundo os físicos quânticos nós estamos constantemente a partir de um estado para outro, tempo, espaço e gravidade influem na distorção que permite a toda a massa expandir ao ritmo do universo,¹²² – por isso, para que o sonhador não seja massa que vai na *novidade*, este define o seu estado no mundo, ou *fecunda*, ou *parte para acordar*. Torna-se, também, direito e dever do sonhador fecundador, aquele que dá forma ao *novo*, entender o fenómeno distorcido entre a percepção física e a experiência psicológica que, entre a glória cantada pelos cronistas, a fé das ordens religiosas, o desenvolvimento dos cientistas e a fuga dos artistas, força o sujeito a sair de si para o desconhecido expectante que instrui o método. Aquele estado de retorno que é *novo* pelo *acontecimento de verdade* que tudo *fecunda* e *acorda*.

Antes da Cidade Aberta, existia a Escola de Sagres, que construía um conhecimento autónomo, com base na experiência que os sujeitos atravessavam no confronto com o desconhecido, no fundo, pelas lutas que o sonhador tem consigo mesmo. Em cada retorno, o entendimento científico vem incorporado, num modelo igualmente *ad-hoc* que desafiava todas as condições espaciais, temporais e gravitacionais que a cultura dos *descobrimentos* e sua linguagem definia como soberano. Antes da conquista ou da vitória, existe no *ato de partir* ou de atravessar, uma *abertura* ao encontro com o *novo* que o épico caos desvela no experienciar.

“a matéria diz ao espaço-tempo como se curvar, e o espaço-tempo diz à matéria como se mover”¹²²

¹²¹ BRANCO, Zé Mário, “F.M.I”, in “F.M.I”, 1982, Som (3) – 505106

¹²² A este propósito, ver Teoria da Relatividade de Einstein: <http://einstein.stanford.edu/SPACETIME/spacetime2.html>



2.1.2. Valparaíso,

Cofre:

“No cofre estão as coisas inesquecíveis; inesquecíveis para nós, mas também para aqueles a quem daremos os nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro nele se condensam. E assim, o cofre é a memória do imemorial.”¹²⁶

Cerros e Plan:

Valparaíso organiza-se pelos cerros e pelo plan. Os cerros são os bairros que ficam nas colinas inclinadas. O Plan é a parte plana da cidade, maioritariamente ocupada pelo porto.

Canto:

“(…) em primeiro lugar o canto é um refúgio que nos assegura um primeiro valor do ser: a imobilidade. Ele é o local seguro, o local próximo de minha imobilidade. O canto é uma espécie de meia-caixa, metade paredes metade porta. (...) O canto torna-se um armário de lembranças. (...) À imobilidade condensada associam-se as mais longínquas viagens num mundo desaparecido.”¹²⁸

“Álvaro Siza não tinha nenhum desenho sobre Valparaíso; (...) Explica-nos Siza que, para prender num papel um pedaço da cidade era necessário repetir o desenho sucessivas vezes; cada nova repetição significava olhar com atenção, uma e outra vez, os mesmos objetos e as diferentes pessoas, descobrindo o que permanece e o que está em permanente movimento. (...) Sentados num banco, explicava que, embora tivesse que fazer esse desenho rapidamente, porque o programa da excursão passava por uma longa caminhada até a casa miradouro do poeta chileno Pablo Neruda, cada desenho precisava de seu tempo; pelo menos um dia no lugar. (...)”

(...) No caminho para a casa do poeta, ao subir a um dos lugares altos, entre ruas íngremes, com a vista dos outros bairros e no fundo a cinza do mar e das nuvens, Siza ficou pensativo e, depois de um momento de silêncio, disse com a segura suavidade de uma pessoa experiente: “Esse desenho precisa de pelo menos três dias ...”¹²³

Aquele desenho que desafia a imprevisibilidade geográfica, que apalpa as calejadas mãos de embriagadas partidas e chegadas, que cheira o odor da urina nas ruas acorrentadas e que faz de Valparaíso a cidade da partida. Valparaíso, cidade porto,¹²⁴ porta da cidade, boca do mar e “noiva do oceano”.¹²⁵ Estórias nômadas ressoam memórias antigas dos cerros da cidade, memórias de incertezas e de imprevisibilidades, mas de cores vibrantes. “Cofre”¹²⁶ do mundo e dos homens, em si estão os encontros nunca registados, a geometria das ruas sinuosas, as “permanências”, os “movimentos”... e, no fim, a sua potência de fazer sonhar os habitantes, para que dessas vibrantes incertezas seus discursos gravem. Nos cerros altos, contacta-se com os céus, que nos contam estórias de sonhos e encontros, da confiança profunda na paisagem, daí é possível conhecê-la. Observam-se os fantasmas portenhos que se passeiam: porto de potência económica industrial de dia, porto de embriaguez e adultério de noite, as carcassas de armazéns amontoados que nem os terremotos conseguiram apagar. Este porto de “rosto frio e indiferente”, mas “vigilante dos infantes”,¹²⁷ é a origem e a morte da cidade.

Qual memória de cidade nômada contar? Não serão todas as reais memórias de cidades nômadas? A cidade essência, das necessidades do “espírito” e das celebrações da “alma”, da intimidade e dos desejos, seu interior e seu brilho, origem de um sonho fugaz que obriga, a cada partida, visitar seus/nossos “cantos”.¹²⁸

¹²³ MANSILLA, Luis M., TUÑON, Emilio, ‘Conversaciones de viaje’, INMERSIONES, ASIMETRICAS, 2011, pp.21-23

¹²⁴ latim portus - passagem, entrada e abertura

¹²⁵ NERUDA, Pablo, “Ode a Valparaíso”, <https://www.neruda.uchile.cl/obra/obraodaselementales9.html>

¹²⁶ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 97

¹²⁷ RODRÍGUEZ, Osvaldo, “Valparaíso”, in “Tiempo de Vivir”, 1972, Dicap - DCP-32

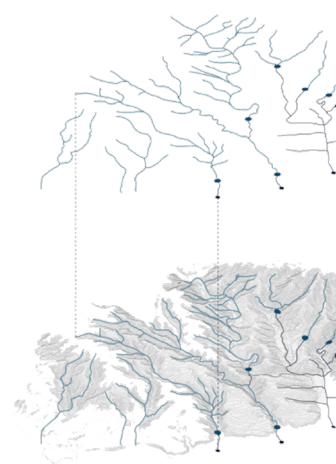
¹²⁸ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 146-151,

A distinção que Siza nos apresenta com tal clareza, entre o que permanece e o que está em permanente movimento é, à partida, esclarecedora da complexidade que encontramos ao observarmos atentamente qualquer cidade-metrópole. Mas, nesta observação, apontada por Luis Mansilla e Emilio Tuñón ao refletirem sobre esta cidade, não se fica indiferente à essência da afirmação de Siza, encontra-se algo mais profundo. Percebe-se que nesta cidade há espaço tanto para as coisas permanentes como para as coisas que se movimentam, uma cidade que “vai” tanto quanto “fica”. Álvaro Siza encontra as intimidades heterodoxas que o habitar desta cidade comporta, entre o que está em ação e o que acontece, a cidade, passa a ganhar sua identidade e vontade própria, o cenário paisagístico desvanece e impõe-se a imagem de uma máquina autónoma didática. Vínculo este, que serve de base para os fundadores da Escola de Arquitetura de Valparaíso, de facto, poder-se-ia simplificar a elucidação dos processos metodológicos da escola no habitar de Valparaíso.

“Os arquitetos são aqueles que da vida, do viver, da intimidade, sabem ler, sabem construir o rosto que tem o espaço. (...) Como se conhece a vida? (...) Não se conhece dentro das aulas, não se conhece pelos testemunhos de outros. Conhece-se saindo à cidade, a percorrê-la. É na cidade onde se dá a intimidade, e é aí onde realmente se conhece.”¹²⁹

A cidade de Valparaíso torna-se para a metodologia de ação da Escola, por comportar tanta matéria de acontecimentos e ações, o objeto de estudo de eleição para a composição de um conhecimento individual e subjetivo. Através da observação, seria possível fazer-se um reconhecimento intensivo *in loco* dos fenómenos e dos respetivos diálogos entre os lugares e os modos de habitar.

Exemplos desse diálogo são a mobilidade dentro de Valparaíso, que está dependente das icónicas estradas inclinadas, onde muitas vezes os transportes não passam, ou os elevadores funiculares que combatem a mesma topografia, ou mesmo até a malha da rede hidrográfica, que conflui no *plan* inundando-o no inverno. Estes factos orientam os fundadores da E[AD] para uma leitura da cidade pela sua obliquidade. Uma qualidade oblíqua que é fruto da geografia que, ao quebrar o sentido da verticalidade e da horizontalidade presentes na cidade Moderna, surge como uma representação de uma resiliência natural perante os processos de automatização da cidade. No entanto, ao mesmo tempo, confere uma obliquidade concordante com a experiência moderna segundo os poetas modernos, não a experiência ordenada e ausente de uma consciência de pertença ao mundo, mas a experiência ativa do sujeito. Com a experiência ativa na cidade, é possível observar a quebra de ideologias da produção de urbanidade e identificar formas alternativas da produção arquitetónica, proporcionadas pela presença da geografia natural no espaço urbano, que, por sua vez, obriga o arquiteto a um constante confronto com a *origem pré-ideológica*.



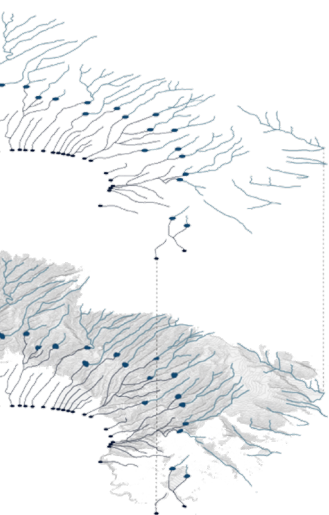
¹²⁹ CÁRAVES SILVA, Patrício. ‘La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad’, Tese de Doutoramento, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona Universidad Politécnica de Cataluña, 2007, p. 22

Assim se transforma Valparaíso num íman intelectual, em especial para os emigrantes Europeus que, ao longo dos séculos se foram apropriando dos seus *cantos*. Apoiados por um sociologismo nómada de poucas raízes, conformaram a cultura *portenha* niilista do início do século XX.¹³⁰ Ou seja, uma cidade que demonstra, no espaço, a dualidade contemporânea moderna, por um lado, a incorporação natural da geografia vibrante na experiência de habitar a cidade, que resulta, necessariamente, num habitar anti-niilista e, por outro lado, a avalanche dos niilistas pós-modernos Europeus, com as implícitas expectativas do *devoir* da técnica moderna e todas as suas correspondentes aplicações destrutivas, hoje esclarecidas pelo porto fora.

No meio do conflito pós-moderno de superação histórica, sobrepôs-se, aos olhos dos fundadores da Escola de Arquitetura de Valparaíso, pela mesma altura que a Constant Nieuwenhuys, com *New Babylon*¹³¹ (1959-74) e antes que a Colin Rowe com “Collage City”¹³² (1978), o vislumbre de um lugar onde a real experiência moderna seria, finalmente, capaz de operar. (Apesar das imposições pós-historiográficas que levariam à simplificação ideológica da cidade e seus processos.)¹³³

A estagnação de um refletir sobre o habitante como agente ativo na construção da cidade é, segundo Colin Rowe, resultado da prática arquitetónica monocultural *top-down* e, por isso, seria através da proposta da leitura da cidade com base na experiência do espaço habitado que se conseguiria inverter os processos de produção de cidade, de modo a inverter também a liberdade dos habitantes como agentes participativos na construção de cidade.

O esgotamento de modelos de “liberdade”, levou estes arquitetos de volta à quinhentista cidade pós-moderna medieval, esta que serve de exemplo



75. Ascensor Artillería, construído em 1892

76. Ato de Inauguração do ano académico de 1969

¹³⁰ LABBE, Francisco Méndez. apud TORRENT, Horacio; CRISPIANI, Alejandro; MOYA, Rafael. La Escuela de Valparaíso y sus Inicios: Una Mirada a Través de Testimonios Orales. Santiago: dipuc, 2002. P.27 <https://drive.google.com/file/d/oBwlhEBKSKB3OWjlsanpyUklkcHM/view?pli=1>

¹³¹ A este propósito, ver: WIGLEY, Mark, ‘Constant’s New Babylon, The Hiper-Architecture of Desire’, 010 Publishers, Rotterdam, 1998

¹³² ROWE, Colin, ‘Collage city’: In Folio, 2003

¹³³ VATTIMO, Gianni, O Fim da Modernidade: Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna, Martins Fontes, São Paulo, 1996, p. XIV

hoje em seu modelo liberal de origem, o *bottom-up*, aquele que se constrói da ação do habitante, entre as permanências e os movimentos como Siza observou, onde o grito constrói rua e a casa constrói discurso. Portanto, o destaque desta prática de metodologia de ação, que começa na cidade de Valparaíso, não é arbitrária, mas é contingente e vem confrontar esta realidade como refúgio do impasse moderno.¹³⁴

Assim, construindo os alicerces na cidade de Valparaíso como representação física da ontologia, a escola também poderia, como toda a tradição pós-moderna Europeia, propor, de seu íntimo, um modelo de superação da modernidade.

*"A oficina [de projeto] da escola era a cidade."*¹³⁵

Com as experiências de leitura da cidade, do ponto de vista individual e subjetivo, em que os espaços de aula serviam como momentos de partilha da aprendizagem retirada desses confrontos com a realidade da cidade, vêm as experiências coletivas de participação.¹³⁶ Os atos poéticos surgem na cidade de Valparaíso muito cedo. Desde a primeira apresentação do plano de estudos em 1969, quando este foi exposto com a cidade Valparaíso como pano de fundo, que os atos poéticos apropriam a forma da cidade como fundo para *voltar a não saber* e, assim, questionar os seus fundamentos.

Os atos poéticos da recepção dos novos alunos e da celebração de final de ano, começam a acontecer em vários lugares da cidade. Estes atos poéticos desenvolveram-se, muitas vezes, em cortejos que demonstravam as apropriações dos atos aos habitantes da cidade, no sentido de os convidar à apropriação e, assim, tornarem-se também eles agentes ativos da experiência moderna. Esta apropriação das ruas, ganhou (à semelhança das peças de teatro de Óscar Castro) valores de permanência no processo metodológico da E[AD], ao ponto de se reunir estas atividades num evento, ao qual se chamou de *Farândola*. Este evento organizado pelos alunos da Escola, explora a possibilidade móbil da arquitetura, através da construção de uma estrutura alusiva ao tema da celebração. A estrutura é suportada coletivamente e compõe-se, normalmente, de elementos que se movimentam. Este objeto de arquitetura efêmera, é sinal da pertença dos alunos ao corpo disciplinar da Escola. O ato poético foi incorporado e participa na vida ativa dos agentes oferecendo-lhes agenciamento, de modo que, todos os anos (se não todos os dias) ocupam a rua com desenho e simultaneidade em demonstração da participação na cidade através da união poética.



¹³⁴ *ibid.* pp. XII-XX

¹³⁵ LABBE, Francisco Méndez. apud TORRENT, Horacio; CRISPIANI, Alejandro; MOYA, Rafael. *La Escuela de Valparaíso y sus Inicios: Una Mirada a Través de Testimonios Orales*. Santiago: dipuc, 2002. P.27

¹³⁶ PENDLETON-JULIAN, Ann M., *op. cit.*, p. 49



77, 78, 79, 80,
81, 82. Rec-
ção do 1º ano, de
2001,

83. *Farândula* 2018,
na Praça Euchar-
ren, Valparaíso

84. *Farândula* 2004



2.1.3. Amereida,



No final dos anos 60, o Grupo de Valparaíso reunia cerca de trinta elementos focados na procura de uma prática, que acelerava processos e ganhava o seu *momentum* autónomo.

Em 1965 embarcam na primeira viagem poética (a *proto-travesia*). Em 1967, Godofredo Iommi, com a ajuda dos seus colegas, escreve o livro “Amereida”. Nesse livro, reúnem as questões que assombravam o grupo relativamente à origem da América do Sul. Este livro ganha rapidamente destaque teórico de referência para a Escola, e serve, ainda hoje, como orientação filosófica e poética para a prática e pedagogia da EAD_PUCV.

O nome *Amereida* aparece da junção de America com Eneida (I a.C), o livro do poeta Virgílio, que retrata a fundação mitológica de Roma e, consequentemente, da latinidade, uma condição que é desprovida de nacionalidade, ser latino é uma estatuto obtido pela pertença ao mundo aberto por Roma, que parte de uma participação cultural ligada pela linguagem do Latim.¹³⁷

No poema *Amereida*, encontramos um manifesto poético com bases formais no “*Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*” (1918) de Apollinaire, o *layout* surrealista da página liga-se ao conteúdo poético, forma e palavra estão consonantes e ritmados pelo mesmo latejar. Esta relação formal confere os espaços brancos à participação do leitor no poema, onde a imaginação pode derivar e acrescentar pontos. Iommi projeta neste livro a relação que ambiciona construir entre a poesia e a arquitetura, através da convocação da memória do habitante ou da participação do leitor no ato de criação. Num debate balançado pela crítica à história fechada, apresenta-se a possibilidade da história como memória poética, aberta a ser redescoberta e revisitada. Assim, o poema concentra-se na exploração “tanto da terra, em forma de continente Sul-Americano, seus rios, montanhas e florestas, como da origem do povo Latino-Americano como uma mistura de raças e vozes”,¹³⁸ e propõe uma ação poética sobre o encontro do que significa ser Latino-Americano.

85. Primeira Travessia de Amereida. 1965. Godofredo Iommi, Fabio Cruz, Alberto Cruz, Claudio Girola, Jorge Pérez Román, François Fédier, Jonathan Boulting, Michel Deguy, Edison Simons

¹³⁷ IOMMI, Godofredo, ‘Eneida-Amereida’, *Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura*, UCV. Viña del Mar, 1982

¹³⁸ PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit, pp. 71-72



"não era a descoberta estranha aos descobrimentos?"¹³⁹

O livro *Amereida* reforça o pensamento de Edmundo O'Gorman, no livro "*La Invención de América*" (1958),¹⁴⁰ onde se inicia a tensão de ideias que separa os conceitos de "descoberto" e "encontrado". Esta tensão é o evento que constrói o centro da condição Latino-Americana. A '*descoberta*', ou melhor, o *encontro* com o continente Americano teve em 1492, por um lado, consequências na "percepção metafísica do mundo",¹⁴¹ alterando o conhecimento da comunidade científica e religiosa Europeia e obrigando à descentralização do homem e, por outro lado, consequências na liberdade do destino do *encontrado*.

Este erro crasso dos *descobridores* de esperar algo sobre o *encontrado*, fê-lo parecer inesperado, indomável e místico, ao longo de sua real descoberta. Independentemente dos motivos objetivos da expectativa, o destino do *encontrado* estava, e está ainda, aos olhos de *Amereida*, aberto e capaz de transformar e desafiar seu próprio entendimento.

"tem signo a nossa origem? Que origem?"¹⁴²

Amereida propõe uma procura pela existência autêntica que já habitava nos continentes Europeu e Americano. Em tom de nostalgia irónica, fica a referência de uma promessa Europeia nunca cumprida para com o *Novo Mundo*. De facto, como identificada pelos poetas modernos franceses, a nostalgia é um instrumento infértil e exterior à poesia da verdade. Todavia coloca questões sobre os "fantasmas", os "ídolos" e a herança corrompida, que o povo Sul-Americano imita, separando-o do reconhecimento de seus próprios símbolos e signos que poderiam/ão construir uma maior consciência sobre os fenómenos territoriais, sociais e políticos, tanto para o americano, como a um nível global.

¹³⁹ IOMMI, Godofredo, CRUZ, Alberto, CRUZ, Fabio, EYQUEM, Miguel, DEGUY, Michel, SIMONS, Edison, *Amereida*, Volumen Primero, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura PUCV, 1986, p.3

¹⁴⁰ O'GORMAN, Edmundo, 'La invención de América', *lecturas 63 mexicanas*, 1976

¹⁴¹ PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit, p. 72

¹⁴² Vários autores, *Amereida*, op. cit, p.12

O livro de Iommi prossegue a tese de que Colombo estava à procura de algo que não encontrou, pois chegou ao continente Americano por engano. Foi este território que se apresentou aos descobridores como um presente, um “regalo” que provava a inexistência de outro caminho mais rápido para as Índias. Ao contrário do entendimento dos navegadores, que eram filósofos calejados, a ‘nobre’ selva americana era entendida para o humanismo cristão ibérico como o *Paraíso* prometido.

Assim, a origem do entendimento da época sobre este continente, pode ser condenada como imprecisa. Embora seja um comportamento comum do colonizador ou do conquistador, importaram-se realidades que se impuseram sobre a cultura e o território americano. A apropriação territorial destruiu a possibilidade da criação de um corredor de diálogo, competitividade e comércio de saberes e tecnologias, entre a sociedade europeia e a sociedade aborígene americana. Diálogo este que demonstrasse o poder da influência do território natural e suas apropriações sitiadas, pela clarificação dos contrastes que diferenciam uma cultura oriental da ocidental.¹⁴³ Contrastes que, embora que simplificados, escondem camadas demonstradoras da formação dos espaço híbridos das cidades, seus processos lentos de dissolução decorrentes dos modos de habitar os lugares de condição social sitiada. Devido à densa exploração sobre as identidades indígenas, torna-se hoje complicado visualizar estas mesmas dimensões contrastantes na cultura resiliente do território Sul-Americano, de forma a ter capacidade de competir, dialogar ou participar nos processos de evolução da cultura global.



87, 88, 89.

Desenhos da América do Sul presentes no livro *Amereida*. 86-Cidades Sul Americanas, 87-Rios Sul-Americanos, 88-Mapa invertido, com o cruzamento da capital poética e elevações geográficas.

¹⁴³ Por exemplo: “na Europa tempo é dinheiro, na Ásia espaço é dinheiro”. NITSCHE, Gunter. ‘*From Shinto to Ando: Studies in Architectural Antropology in Japan*’. Academy Editions, 1993

Assim, como resposta a este problema de identidade, o continente sul-americano é entendido para os arquitetos e poetas da E[AD], em paralelismo com a realidade dos navegadores como “o mar interior”.¹⁴⁴ Iommi, ao constatar que as cidades do período dos descobrimentos se desenvolveram nos limites do território, ao contrário das cidades pré-colombianas, inverte o espaço da comunicação marítima. Longe do imponente horizonte azul, as arcaicas relações internas entre o homem e a natureza, entre a verticalidade da estância dos vales Andinos e os movimentos nômadas das sociedades indígenas, não foram aceites ou lembradas na construção do registo histórico do *Novo Mundo*. Para o poeta Sul-Americano, que procura a sua alma e o seu espírito nos lugares, sobraram apenas resquícios ansiosos de memórias e sentimentos desejosos de reencontrar seus *fantasmas*. E para Iommi, esse reencontro poderia iniciar-se através de um encontro interior tanto subjetivo e psicológico no sujeito poético, como objetivo e material no território natural interior.

Até ao século XVIII, antes de existir antropologia ou sociologia, todo o estudo sobre uma cultura ou sociedade era registado pela historiografia, cujo instrumento linguístico de retórica continha em si uma consciência narrativa da história natural dos factos humanos. A consciência destes mecanismos retóricos é acompanhada pela consciência do carácter ideológico da história, proveniente de matrizes ideológicas arcaicas. Nas “Teses de Filosofia da História” (1940), Benjamim refere a “história dos vencedores”, dotada de “consequencialidade e racionalidade”,¹⁴⁵ visto que seria a única forma de unificar e eliminar da memória coletiva as radicais atrocidades acometidas, pois “quem administra a história são os vencedores”,¹⁴⁶ os que superam a espécie e legitimam seu poder. No entanto, n’*O Fim da Modernidade* (1985), Gianni Vattimo alerta para a ilusão de blocos unitários do tempo histórico, como a história dos oprimidos defendida por Paulo Freire e Augusto Boal, que vive do discurso dualístico explorador-explorado. Pelo contrário, propõe a existência não de uma mas de “diversas histórias”, com vastos “níveis e modos de reconstrução do passado na consciência e no imaginário coletivo” e, por isso, a “dissolução da história como disseminação das histórias”,¹⁴⁷ sendo provavelmente esta a característica que distingue o *fim da modernidade* de Vattimo.

Neste sentido, pode crer-se que todo o processo Amereida surge também como uma dissolução da história Moderna, onde se escolhem livremente centros históricos unitários, como a religião, ou os signos etnográficos das culturas Gregas e indígenas, o que demonstra uma supressão da disciplina da história como componente de projeto, algo que se pode verificar no plano de estudos da E[AD]. Esta desconfiança na ideia linear do progresso e na leitura da antropologia estrutural, posiciona a escola no *particularismo histórico*¹⁴⁸ que, com Amereida, dissemina o *relativismo cultural*,¹⁴⁹ que, com uma suposta abertura *pós-histórica*,¹⁵⁰ semeia tipologias culturais de estrutura aberta.

Particularismo histórico:

Esta abordagem afirma que cada sociedade tem seu próprio desenvolvimento histórico e que deve ser entendida a partir de seu contexto cultural e circunstâncias específicas, especialmente seu processo histórico, que se compõe de linguagens e sujeitos únicos.¹⁴⁸

Relativismo cultural:

“O relativismo cultural é a capacidade de compreender uma cultura nos seus próprios termos e a não fazer julgamentos usando os padrões de sua própria cultura. O objetivo é promover a compreensão das práticas culturais que não fazem parte da própria cultura que as observa.”¹⁴⁹

Pós-história:

“A história contemporânea, desse ponto de vista, não é apenas a que diz respeito aos anos cronologicamente mais próximos de nós; ela é, em termos mais rigorosos, a história da época em que tudo, mediante o uso dos novos meios de comunicação, principalmente a televisão, tende a nivelar-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade, produzindo também, assim, uma des-historicização da experiência”¹⁵⁰

¹⁴⁴ Vários autores, Amereida, op. cit. p. 23

¹⁴⁵ VATTIMO, Gianni, op. cit. p. xiv

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid. p. xv

¹⁴⁸ lumen: *Anthropological Theory*: <https://courses.lumenlearning.com/culturalanthropology/chapter/historical-particularism/>

¹⁴⁹ lumen: *Cultural Antropology*: <https://courses.lumenlearning.com/culturalanthropology/chapter/cultural-relativism/>

¹⁵⁰ VATTIMO, Gianni, op. cit. p. xvi

A posição pós-histórica da Escola, ancorada à consequente prática de impulsos poéticos, chega à contemporaneidade depois de uma rotina que pretende superar imposições históricas de diferentes épocas, de diferentes centros unitários identificados pelos fundadores no livro de Amereida como desafios comuns ao atravessamento *interior*.

A Travessia, como exercício de atravessamento, torna possível a leitura da dissolução histórica no particularismo histórico da Escola. É uma forma de superação do moderno, numa condição deliberadamente não assumida, porque contrói, com bases no relativismo cultural verificável na Travessia, a sua própria historiografia autónoma.

De facto, Amereida dá a volta à questão da *origem* sem a fechar, porque não “recria facciosamente a fundação da cultura latino-americana”, pelo contrário, “cria a base para um entendimento crítico da cultura” e sua “metamorfose em correspondência com a cultura e, principalmente, cria as fundações para uma autêntica e original forma de investigação histórica e cultural” que inquire e absorve em vez de especular. Deste modo, é criada “a fundação [Amereida] para uma forma de investigar e agir dentro do contexto natural do continente Sul-Americano.”¹⁵¹





91. Primeira Travessia de Amereida, 1965. Carro vai a baixo e todos juntos tentam recuperar o ritmo da viagem.

2.1.4. Travesia: a experiência no ato

Estabelecido como objeto de estudo o desconhecido *mar interior*, a E[AD] propõe a Travessia como dispositivo de revelação para a produção de uma arte de navegar pela arquitetura dos lugares Sul-Americanos, cuja base pedagógica - ‘escola náutica’ - seria a Cidade Aberta. A origem da palavra “Travesia” tem, exatamente, a ver com a viagem através de grande extensão de mar ou terra, neste caso, com a inversão poética do continente dada por Iommi, ambos os territórios.

Em viagem, o ser está no presente nómada, onde há uma constante procura por orientação, no tempo fugaz do *Kairós*, como quando os primeiros navegadores cruzaram o Equador e chegaram ao hemisfério sul, no momento em que a Polaris cessa as suas funções protetoras e orientadoras, conferindo-as à Cruz Del Sur. Esta última constelação é utilizada pelo poema *Amereida*, que a descende do infinito dos céus e a sobrepõe ao continente Sul-Americano, por sua vez, o cruzamento das coordenadas da constelação formula um encontro geográfico situado em Santa Cruz na Bolívia, considerada a capital poética da América do Sul.

A representação da América invertida aparece, pela primeira vez, num desenho de Joaquín Torres García de 1943, pintor igualmente interessado na reunião das vanguardas artísticas com a tradição pré-colombina.¹⁵²

Este sistema abstrato de referências cosmológicas constrói um centro vertical que oferece direções em novos eixos, revertendo o sentido de orientação ocidental imposto à realidade americana que, dividida em diversas fronteiras, encontra agora um “norte” comum: encontrar a sua origem *hic et nunc*.

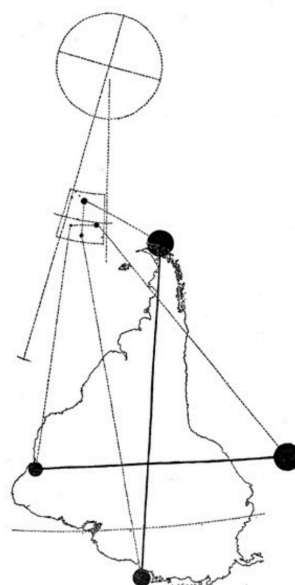
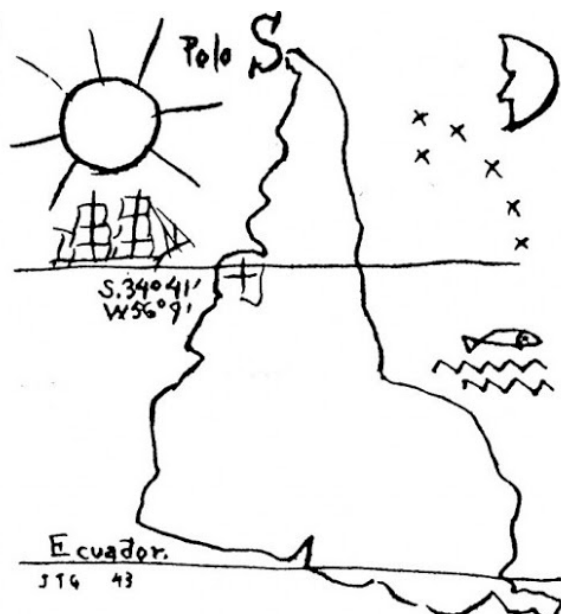
Kairós:

A experiência do momento oportuno, é o acontecimento e irrompe com ordem caótica. Como medida temporal da filosofia, compete com os conceitos de tempo de *Aion* e *Cronos*.

hic et nunc:

latim de “aqui e agora”.

¹⁵² Joaquín Torres García foi o fundador da Escuela Del Sur em Montevideo, como objeto pedagógico da procura pelo gesto moderno americano.



Para atingir o *fio condutor* entre os mundos consciente e inconsciente, os surrealistas desenvolveram uma série de dispositivos, dos quais a viagem se revelou o mais prático, porque atingia “o atravessamento físico e, simultaneamente, o atravessamento mental que é dependente da linguagem.”¹⁵³

Ligados aos exercícios de revelação da linguagem, no sentido de encontrar a origem *hic et nunc*, o Grupo de Valparaíso, encontra na viagem o fio condutor que os ligava à herança física e cultural do continente Americano. A essa viagem deram o nome de “*Travesia*”. Ela seria forma da ação poética, quando ligada a um atravessamento físico. Seria o atravessar, como um presente nômada, pela procura do discurso que iria servir como “uma voz de muitas vozes.”¹⁵⁴ Esta ação física da Travessia ambiciona encontrar esse discurso de reunião das vozes ou origens através do *Ato Arquitetônico*, ou seja, através da construção de um habitar ligado à ocupação poética de cada comunidade, com os habitantes, as suas linguagens, os seus lugares e os seus espaços situados.

“... viajar ensina-nos (entre outras coisas) que as palavras são como estranhas às coisas que nomeiam (...) já que as coisas não se assemelham aos nomes nem os nomes às coisas...”¹⁵⁵

A primeira *Travesia* foi programada com abertura para a espontaneidade e o imprevisto. O atravessamento era orientado com base na projeção dos eixos da *Cruz Del Sur* sobre o continente, com partida da *Tierra Del Fuego* até ao encontro dos eixos da constelação, o centro do *mar interior*, que coincidia com a cidade de *Santa Cruz de la Sierra*, na Bolívia. No entanto, ocorreram mudanças de rota imprevistas que levaram o Grupo de Valparaíso a confrontar-se com o bloqueio das revoluções de Ché Guevara na Bolívia. Durante a Travessia, os atos poéticos foram deixando o seu rasto nos lugares, através da constru-

92. Desenho de Joaquín Torres García, 1943, onde a América do Sul aparece a primeira vez invertida.

93. Desenho retirado do livro *Amereida*, onde a Cruz del Sur é sobreposta ao continente.

¹⁵³ PENDLETON-JULIAN, Ann M., Op. Cit, p. 79

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ PUCV, *Amereida Volumen Primero*, 2011, 3a Ed., Ediciones Universitarias de Valparaíso, P.77



ção, marcação ou inscrição.¹⁵⁶ Estes foram os resultados físicos das *proto-phalênes* que demarcaram as vontades desta primeira viagem de aceitação do continente. Associada às viagens de Ulisses, Eneas e Dante, Amereida constituía um ato de “descoberta e consentimento”¹⁵⁷ da America Latina, como presente misterioso, cuja origem se desembrulharia à medida que os lugares fossem experienciados.

Quando o Grupo de Valparaíso escreve Amereida, nem Cidade Aberta nem Travessias existiam, mas encontra-se nesse poema uma épica tensão que explode necessariamente nestas direções. “A Amereida pode ser vista como um capítulo da Cidade Aberta”, “sem propor uma estrutura ou lei, estabelece a fundação para um modo de agir”.¹⁵⁸ Lançam-se evidências de uma cidade que possua a qualidade pura de investigar as imaginações, tradições, processos arcaicos do construir-habitar, no fundo, um lugar que possa receber organicamente o vasto ser americano. Onde “o ato de construir é luz”.¹⁵⁹ E desde a primeira Travessia se fez luz e, depois, escola.

Com a introdução da Travessia no plano de estudos, esta passa a fazer oficialmente parte da base pedagógica, com capacidade de a reformular em cada regresso. Todos os anos, cada turma organiza a sua viagem dentro de uma estrutura própria, montada em aula entre os professores e os alunos. Consoante o sítio para onde vão, compõem-se grupos de trabalho específicos que estruturam uma série de tarefas fundamentais para a aprendizagem nos lugares que, mais tarde, serão avaliadas.

Dos anos 70 à atualidade, o atravessamento dos corpos pelo espaço alterou-se em velocidade diminuindo o intervalo de tempo entre os espaços, mas a génese do atravessar ou cruzar, não como um meio de chegar a, mas como uma “experiência que altera a percepção do significado das coisas”¹⁶⁰ mantém-se até hoje.

94. *Proto-Phaléne*, Godofredo Iommi a declamar um poema, diante de uma primeira marcação, 1965

95. Primeira Travessia de Amereida, 1965. Participantes decidem o próximo destino.

¹⁵⁶ Ibid. p. 80

¹⁵⁷ Ibid. p. 81

¹⁵⁸ PENDLETON-JULIAN, Ann M., op. cit, p. 89

¹⁵⁹ Vários autores, Amereida, Op. Cit., p. 77

¹⁶⁰ Ibid. p. 83

As intervenções da Travessia, com escalas e formas distintas, dependem das ferramentas, da circunstância e da leitura do grupo sobre as condicionantes anteriores, para construirem as suas ideias da organização do espaço e da ocupação do lugar. No final são oferecidas, ou seja, as obras passam a conformar os modos de habitar do lugar. “O principal impulso para o fazer é o fazer em si.”¹⁶¹ Estabelece-se uma prática que testemunha a verdade que ela é, o relato da mesma não faz parte da ação, apenas o fazer, porque é ele que vai informar a investigação, através da efetivação de outro *fazer* na Cidade Aberta.

A passagem de conhecimento para a Cidade Aberta só acontece se esta for gravada no gesto, se este for incorporado, “porque o que há de memória na recordação é um vazio”.¹⁶² No instante do acontecimento, há a força, que sem conceitos, procura a que se ligar e essa ligação acontece na linguagem. Ao acontecer na linguagem há uma consequência-efeito *hic et nunc*, que deixa uma herança fraturada ou cínida, que se concretiza numa forma que, por sua vez, interrompe a linguagem no tempo e no espaço. A recordação é apenas o vestígio desse acontecimento, que é diferente “da cinza como vestígio do fogo”,¹⁶³ pois aquele que constrói forma deixa em potência ritmizante, a linguagem é posta em suspenso e o espaço em potência, e é nessa qualidade de suspensão que se dá jogo, dissipação ou esquecimento.¹⁶⁴

Na Travessia não existe pretensão de verdade como na arquitetura das fábulas ou *metáforas*,¹⁶⁵ mas com o exercício mnemônico, abre-se um campo de significação entre a imaginação e a racionalidade. Dá-se a repercussão que não começa nem acaba no objeto, o sublime poético questiona-se no instante da incorporação, pois ligam-se tempos que comunicam através de acontecimentos experienciados por diferentes gerações, por isso a experiência não é pessoal

a metáfora e a imagem poética:

“A metáfora é relativa a um ser psíquico diferente dela. Ao contrário, a imagem, obra da Imaginação absoluta, extrai todo o seu ser da imaginação. Levando adiante, nossa comparação entre a metáfora e a imagem, compreenderemos que a metáfora não pode ser objeto de um estudo fenomenológico. (...) Ao contrário da metáfora, a uma imagem podemos dar o nosso ser leitor; ela é doadora de ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenómeno do ser, um dos fenómenos específicos do ser falante.”¹⁶⁵



¹⁶¹ Ibid. p. 85

¹⁶² RODRIGUES LOPES, Silvina, op. cit., p. 49-50

¹⁶³ Ibid. p. 50

¹⁶⁴ Ibid. p. 130

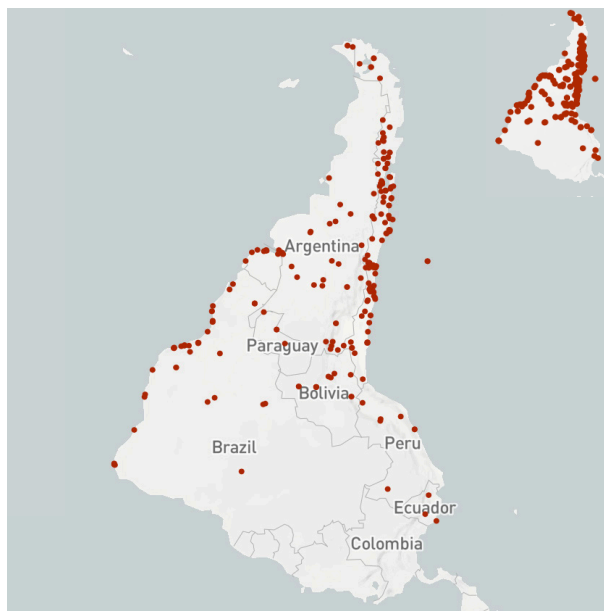
¹⁶⁵ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 90

nem impessoal, pois a arquitetura de bases na linguagem ignora os “estritos da unicidade do sujeito e dá à experiência a natureza da multiplicidade incontro-lável, em devir.”¹⁶⁶

É nesta condição que estão depositados os atos, no espaço onde se re-novam os seres e o mundo. Como na *phaléne*, existe uma conciliação com a ação, que se implementa num campo desconhecido mas de contexto físico, onde se vai revelar sempre um presente de memória, de espera ou de atenção. Em “Construir, Habitar, Pensar.” (1951) de Heidegger, a tectónica do objeto arquitetónico depende de uma conciliação do espaço físico com o tempo men-tal, que muda de corpo para corpo, de sujeito para sujeito.¹⁶⁷ Na Travessia, esta consciência revela-se muito importante, porque o tempo de estadia no lugar é limitado, então a ligação à circunstância física deverá ser unitária (como um corpo), homogênea (como um cérebro) e, ao mesmo tempo, heterodoxa (como uma sociedade), porque a unidade da ocupação está dependente da conciliação do espaço físico com o tempo de cada sujeito e, por isso, cada sujeito tem algo a acrescentar à intervenção comum. Dentro da leveza da obra, pela limitação de ferramentas e materiais de construção, constitui-se uma atitude de operação perante os atos, que responda, não apenas a um *genius loci*, mas também à rede de interrelações criada pelos centros das Travessias.

Ao longo de 40 anos, a topografia das Travessias realizadas, quando co-locadas num mapa, formula relações parecidas à geometria do próprio conti-nente Americano. E é esse mapa que a Amereida pretende encontrar, na micro e na macro escala, não pela evocação de uma instituição formal da linguagem, mas uma estrutura de centros fixos que possibilita uma heterogeneidade de discursos de conciliação dos presentes do habitar.

genius loci:
Especificidades dos
lugares.



97. Travesia La Dormida, Chile, 1991

98. Mapa com os centros de Travessia.

¹⁶⁶ RODRIGUES LOPES, Silvina, op. cit., p. 24

¹⁶⁷ HEIDEGGER, Martin, ‘Construir, habitar, pensar.’ conferência pronunciada por ocasião da “Segunda Reunião de Darmstadt”, 1951, publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954

¹⁶⁸ COVARRUBIAS, Alberto Cruz, ‘El Acto Arquitectónico’, EDICIONES e[ad], Taller de Investigaciones Gráficas, 2005

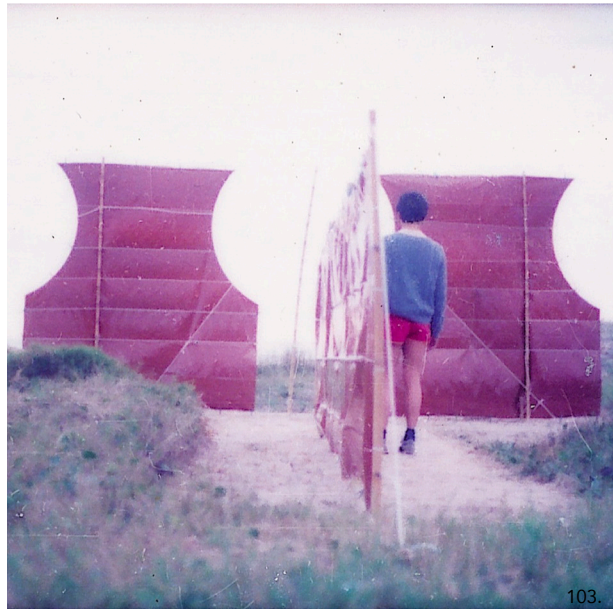
Estes centros físicos, aos quais Alberto Cruz chamou de “*Ato Arquitetônico*”,¹⁶⁸ ganham aqui na Travessia um valor acrescido, porque constroem e comprovam o modelo de uma estrutura básica de compreensão *hermenêutica*, onde o *ato arquitetônico* já não é só a transição do ato poético para a construção, é também o seu reconhecimento, através da observação d/nos lugares. Esta rede distribuída de *atos arquitetônicos* dá forma à estrutura material da investigação da escola, que é a aventura de descoberta da tão vasta e complexa arquitetura da América do Sul. O reconhecimento de qualquer *ato arquitetônico* desafia o conhecimento comum da investigação e a profundidade da *origem*, porque é um corpo estranho e novo relativamente à linguagem desta heterotopia. Assim, a partir da Travessia, os *atos arquitetônicos* passam a ser experiências de ação e de interpretação, de construção e de distanciamento sobre uma arquitetura particular. Experiências que o discurso poético consegue identificar ao dar nomes às coisas, aos lugares e às ações.



¹⁶⁸ COVARRUBIAS, Alberto Cruz, ‘*El Acto Arquitectónico*’, EDICIONES e[ad], Taller de Investigaciones Gráficas, 2005



102.



103.



105.



104.



106.

102. Travesía San Pedro de Atacama, Chile, 1985

103. Travesía Belém do Pará, 1984

104. Travesía Trehuaco, Chile, 1986

105. Travesía La Dormida, Chile, 1991

106. Travesía Isla Llancahué, Chile, 2003



2.1.5. O brinde da Proposta Celebrativa do Desenho

Nas obras de Travessia¹⁶⁹ existe um desejo imperativo de satisfação comum. A satisfação recíproca consagra-se no momento em que a obra construída é deixada em potência pelos arquitetos e oferecida aos habitantes do lugar. Nesse momento, dá-se a abertura da linguagem poética que orienta para o espaço comum de *celebração*.

*“A proposta de desenho que desenvolvemos reduz a espessura insustentável que existe entre as pessoas, um meta-design que coloca o ofício em todo o processo, desde a palavra que inaugura ao objeto final exposto, que também inclui a construção da “concatenação do tempo que vai montando o processo completo”, o tempo, o ritmo que esse ato deve ter para se tornar numa verdadeira festa; tempo assinalado por instantes de abertura através da palavra do poeta; o instante em que se descobre o presente (...) e o zénite que é marcado pelo gesto íntimo do brinde.”*¹⁷⁰

Arturo Chicano, professor da E[AD], refere os atos poéticos, como a reunião do homem com o mundo, onde “tudo floresce” e, a partir daí, tudo surge, tudo se dá. Como escreve António Gonzáles, filósofo Espanhol, no seu livro “*Surgimientos. Hacia una ‘ontología’ de la praxis*” (2014), “os atos escapam à ontologia do necessário”, pois eles são a base da oferta, dão-se, “pertencem ao campo da gratuidade”.¹⁷¹

A este ato de dar, referido por António Gonzáles, Ricardo Lang chama-lhe de “Celebração”. Novamente, os que celebram ultrapassam a utilidade e abrem-se para um acontecimento de linguagem e para as possibilidades de verdade que existem nesse reconhecimento do próximo. Ricardo Lang, professor de design de produto na E[AD], produz uma “Proposta celebrativa do desenho”¹⁷² (2019), onde eleva a potencialidade da interpretação e observação dos atos arquitetónicos para a exploração da composição da essência espacial que aproxima os sujeitos. É nos primórdios das tradições clássicas e cristãs que encontra os argumentos para uma leitura do espaço de comunhão intrínseco e extrínseco à humanidade. Colocando em jogo os símbolos de comunhão do ser com os seus deuses, desde o encontro com o fogo, à Última Ceia e, entre Platão, Dionísio e Cupido, encontra na partilha da refeição um fenómeno de comunhão que carecia reflexão e desenho.

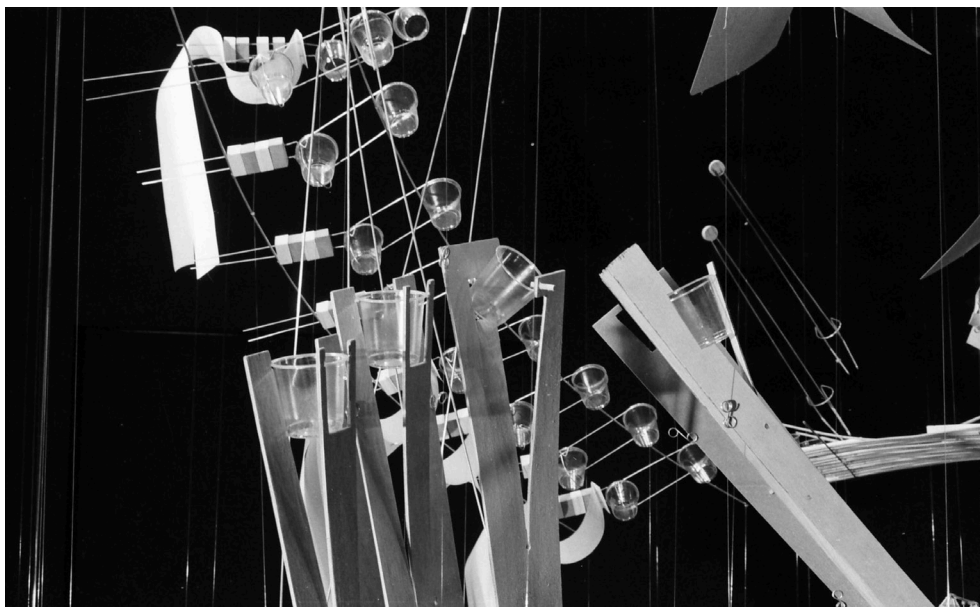
101

¹⁶⁹ Ao contrário das obras da Cidade Aberta, que não contém nenhuma limitação temporal, nas obras de Travessia, existe um protocolo de parceria entre a entidade acolhedora e a E[AD].

¹⁷⁰ LANG, Ricardo, *Propuesta Celebrativa Del Diseño*, Ediciones e[ad], 2018, p. pp. 11-12

¹⁷¹ GONZÁLEZ, Antonio, in *Presentaciones*, de CHICANO, Arturo, in LANG, Ricardo, *Propuesta Celebrativa Del Diseño*, Ediciones e[ad], 2018, p. 7

¹⁷² A *Proposta Celebrativa do Desenho* antes de ser um livro, inicia-se na prática, ganhando progressivamente corpo no plano de estudos como unidade didática. O livro existe como prática de investigação, onde estão compilados alguns projetos realizados. Quando se refere a *Proposta Celebrativa do Desenho*, fala-se da prática projetual.



“seria um estar no mundo que não é necessariamente um estado de feitos e resultados, mas, precisamente, um estado de ato pleno, aberto a tornar-se em si mesmo; aberto, sem pretensão de conclusão ou término algum de seu pensar, pois pensar deste modo seria finalmente um modo de ser e fazer para que cada vez voltem os homens renegadamente a encontrar-se com o mundo”¹⁷³

Nesta proposta celebrativa do desenho, o desenho tem como objetivo oferecer as condições para se realizar o ato celebrativo. À poiesis do ato arquitetônico – dar lugar a –, acrescenta-se – dar lugar a celebração. À prática tradicional da Escola acrescenta-se, conscientemente, um exercício de desenho que explora as interações que conciliam e agilizam a ação dos sujeitos sobre um objeto e, correspondentemente, desse objeto sobre os sujeitos. Assim, o objeto desenhado e construído, como dispositivo de interação, oferece à metodologia de ação da Escola um espaço de aprendizagem, onde se formaliza a hospitalidade. Uma formalização daquilo que dá escala ao espaço e que constrói o lugar da “distância menor possível entre os homens”.¹⁷⁴

Estes atos celebrativos estão vinculados à Escola desde que os professores foram viver juntos para Recreo. Ao partilharem o cotidiano da refeição em comunhão, que adquiriu valor ao longo do tempo, amadureciam e implementavam “motivos e material disciplinares”.¹⁷⁵ Ricardo Lang identifica que a permanência desta prática na Escola é uma prova da potencialidade poética da palavra ao estar em contínuo movimento pelo ofício. Uma linguagem que, “ao transitar, ganha lugar teórico, artístico, projetual”,¹⁷⁶ o que coloca a “Proposta Celebrativa do Desenho” em nenhum campo do ofício especializado afastado da arquitetura, mas sim, como seguimento da prática que surge da palavra e transita para a ação, construção e celebração.



108. “Exposição do Comer”, Ricardo Lang, 1999

¹⁷³ CHICANO, Arturo, in LANG, Ricardo, op. cit. 2018, p. 7

¹⁷⁴ LANG, Ricardo, op. cit. 2018, p. 10

¹⁷⁵ Ibid. p.11

¹⁷⁶ Ibid.

Ao observar o “presente do gesto humano, seus atos e seus vínculos com os objetos, o espaço e as pessoas”,¹⁷⁷ abre-se a possibilidade do ato celebrativo se encontrar com a confeitaria culinária e gastronômica, entre o ato de comer e beber, onde as culturas vão mostrando resiliência. Há no prazer gastronômico um respeito que fica impresso no palato e é transmitido ao intelecto, resistindo pelo gosto.

“Cada vez uma mesa para a multidão.”¹⁷⁸ Da mesa à boca, do lugar de armazenamento ao objeto de refeição, o desenho da celebração tem como responsabilidade projetar o processo de hospitalidade do evento, desde o primeiro instante até ao momento apoteótico do Ato Celebrativo, com o convite ao brinde.

Este estudo sobre o celebrativo do desenho e sobre o espaço da celebração é resultado das explorações da Travessia que, ao habitar no reconhecimento dos lugares, foram expandindo os limites do campo de atuação da arquitetura. A palavra e o desenho alertaram para o vínculo estreito que o *celebrar* ocupa nos tempos e nas dimensões espaciais do habitar. A cada exploração, dá-se a comunhão numa mesa, que reúne “desenho, sabores e texturas do pedaço e da bebida, juntamente com a palavra”.¹⁷⁹

Nesta proposta de Ricardo Lang, o arquiteto não desenha experiências, desenha as condições que as provocam. A materialidade da obra é quase tão fugaz quanto a comida e o tempo da refeição, a prática é puramente experimental neste sentido. A permanência no espaço pelo sujeito ou pelo coletivo acontece do *evento* da linguagem, que surge do confronto entre a obra e o lugar e que se faz acompanhar dos sabores subjetivos que a plenitude do desenho alongou, desde o discurso de confeitaria, à experimentação e partilha dos sentidos.



¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.p.11

O caso da evolução da celebração, até aos dias de hoje, exemplificada pelo espaço da refeição, como momento de partilha de aprendizagens e experimento do desenho, é apenas um dos muitos fenómenos que, por serem de registo diversificado, passam despercebidos às estruturas racionais que compõem a história da sociedade. De facto, o desenho destes eventos, que permitem à experiência revelar-se através do jogo entre agentes numa determinada razão artificial de tempo, é cada vez mais um tema fraturante para a disciplina de arquitetura. Na medida em que são momentos que acontecem na rotina dos cidadãos de formas cada vez mais programadas, mantendo as populações distanciadas de uma consciência de habitar em presença com os lugares. Sem dúvida que a reivindicação que o desenho tem pretendido estabelecer com o projeto de arquitetura, sobre os fenómenos que ocupam a ação do ser no espaço, no sentido de a captar para a potenciar no espaço relacional da cidade, advém de uma atitude de resiliência às velocidades a que o conhecimento global se tem dispersado pelas especialidades desprovidas de história-crítica.

Assim, a arquitetura é o ofício que tem o dever de observar estes fenómenos da sociedade e propor espaços ou lugares que se situem no íntimo das correspondências do ser, precisamente *entre* elas, onde é possível exponenciá-las. É com o desenho do que está *entre* essas correspondências, no potenciar do *fio condutor*, que o homem poderá apropriar-se das coisas e, assim, ter espaço para dar significado àquilo que o rodeia, às suas casas, aos seus mundos e, conseqüentemente, ter controlo sobre a sua história, a sua revisão e a sua reinvenção.



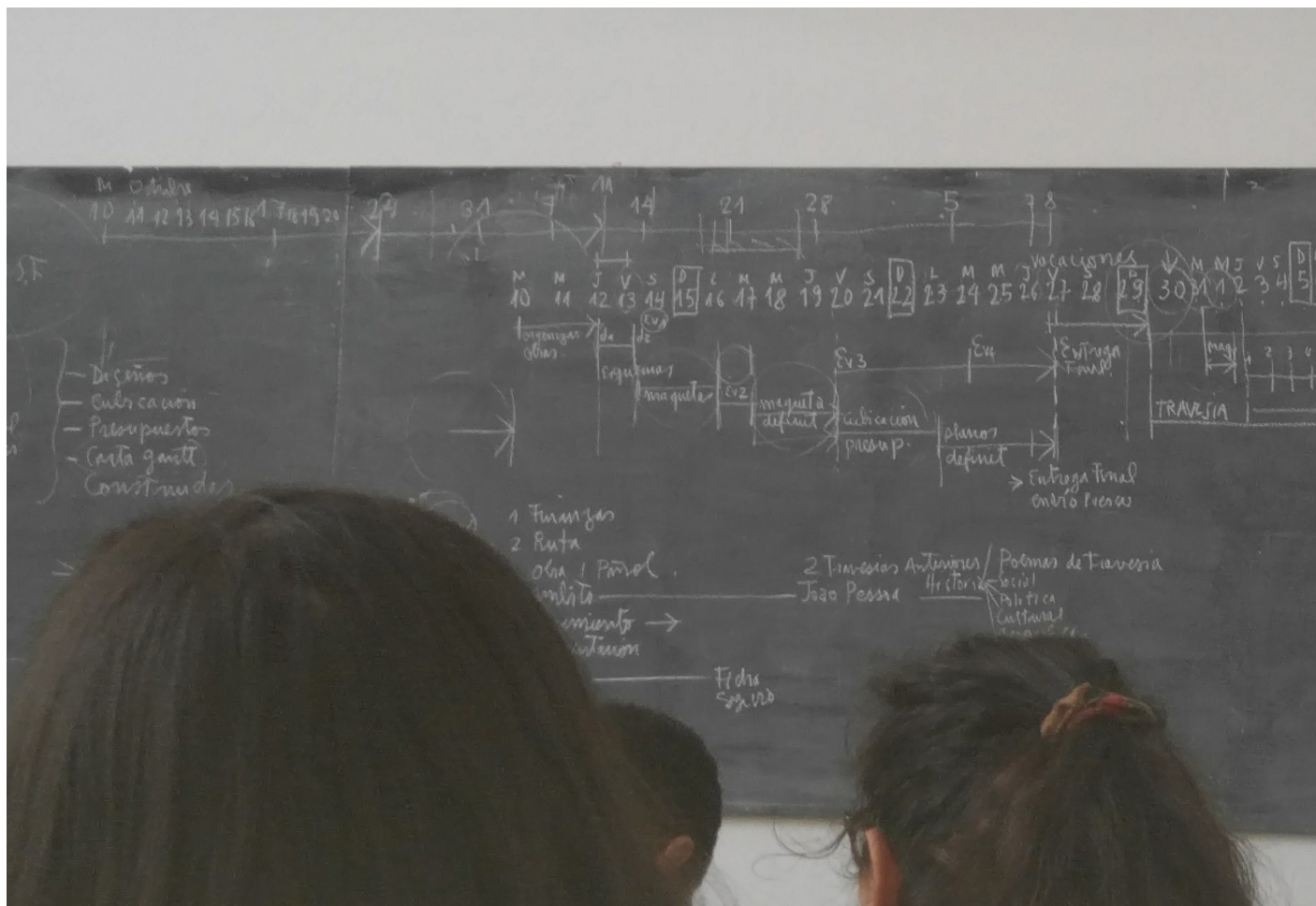
112. Sobreposição de vários Atos Poéticos.

113, 114, 115. Ato de S. Francisco, Cidade Aberta, 2016



116, 117, 118.
Ato de S. Francisco,
Cidade Aberta,
2014

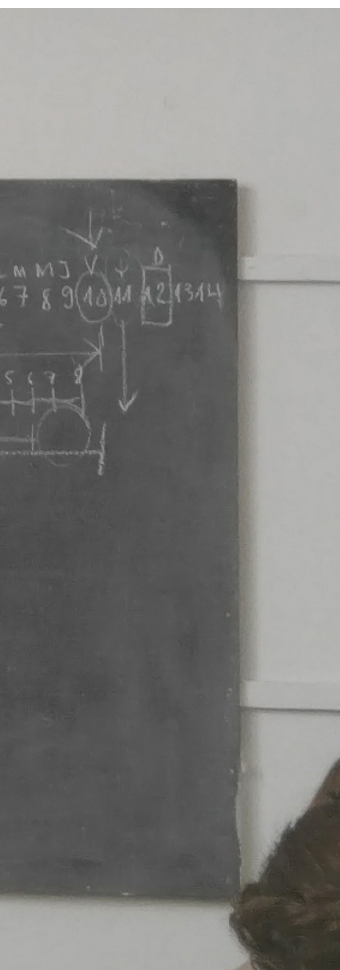
119, 120, 121.
Exposição "A forma
como etimologia
da vida", Ensci
Les Ateliers, Paris,
2014



2.2| Laboratório de Ação II:

“Travessia ao presente originário”:

Dedo de Deus, Praia do Coqueirinho, Conde, João Pessoa, Brasil
Puesco, Curarrehue, Pucón, Região da Araucanía, Chile



Em aula, apresentaram-se à turma quatro possibilidades para a Travessia, das quais se destacaram duas: a Travessia no Brasil, mais especificamente no Conde em João Pessoa, cuja parceria seria com o município; e a Travessia no Chile, em Puesco, que é uma pequena povoação em Pucón, onde iria acontecer um festival cultural acompanhado de um campeonato de Kayak internacional, cujo objetivo era defender os rios livres da região juntamente com a cultura indígena Mapuche.

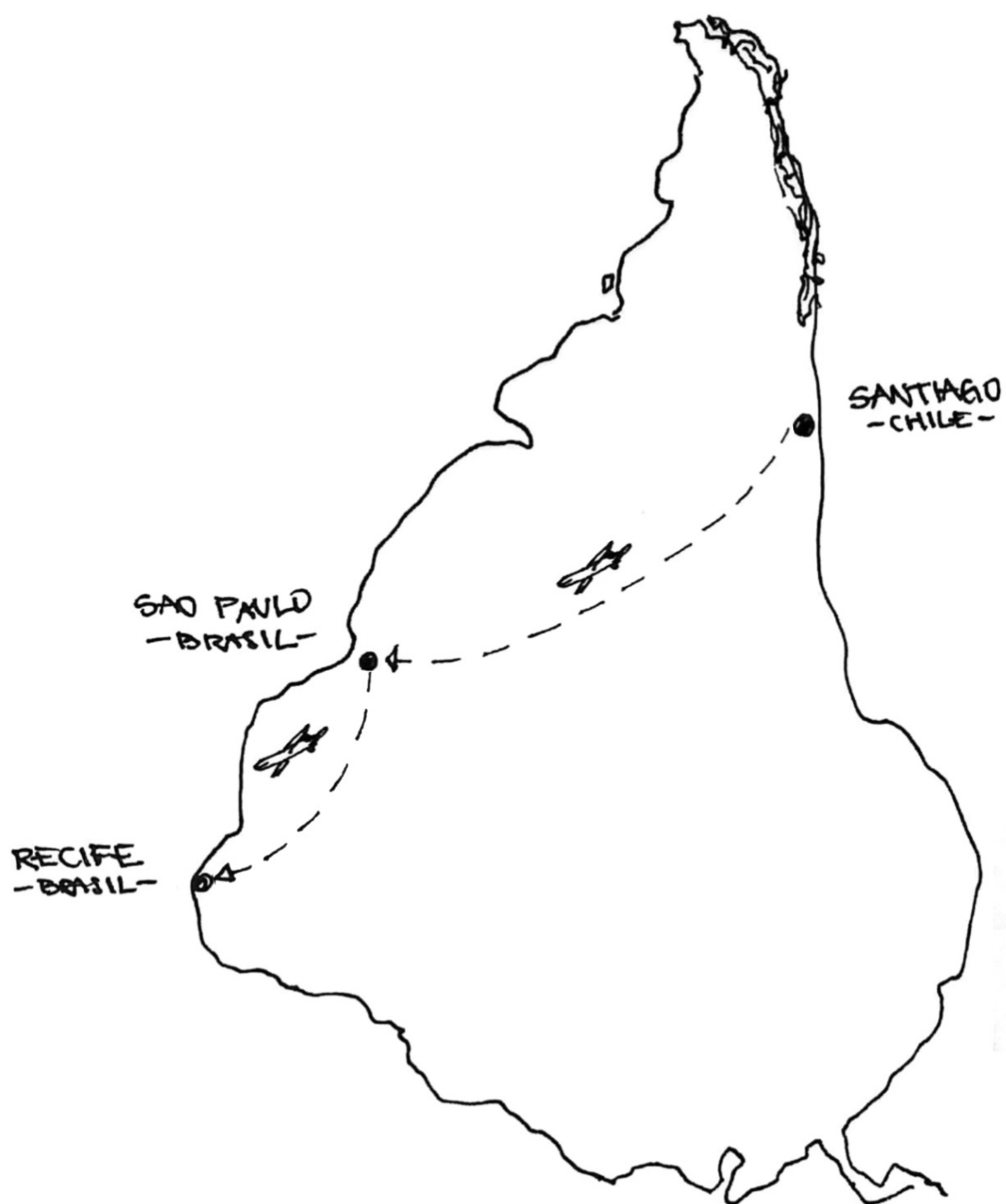
Depois de várias rondas de discussão sobre os tempos e espaços de avaliação do *taller*, que aconteciam também nos intervalos da obra do Teatro da Consagração, com base nos pontos: origem, destino, obra e aventura, decidiu-se em votação organizar a Travessia ao Brasil. No entanto, pela dualidade de realidades que retratava a divisão de intenções do grupo, decidiu-se também fazer o projeto para o Festival de Puesco, que seria realizado previamente à Travessia ao Brasil, e por isso, em boa verdade, não seria uma Travessia no seu sentido puro, pois não seria possível observar, desenhar e construir *in loco*, correndo o risco de se importar conhecimento exterior ao sítio circunstancial do *mar interior* de Puesco. Lacuna essa que seria colmatada com o acompanhamento em comunicação virtual dos agentes da organização do festival e, por isso, a potencial adaptabilidade dos projetos aos tempos, espaços e recursos locais.

Esta gestão resultou numa estratégia de dispersão em diferentes grupos de trabalho, que permitiu conhecer os diferentes posicionamentos dentro da organização de eventos dispares e singulares, mantendo, ao mesmo tempo, um fio condutor de consonância entre projeto, viagem, construção e celebração.

107







<124. Miradouro
do Dedo de Deus,
Praia do Coqueiri-
nho, Conde, Parai-
ba, Brasil

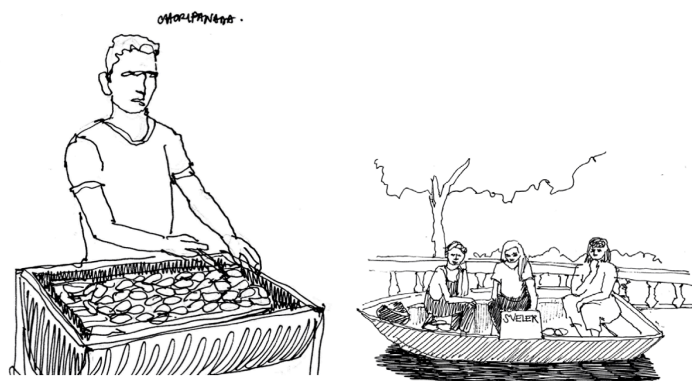
125. Viagem en-
tre Valparaíso, no
Chile e Conde, no
Brasil

2.2.1| Peregrinação: Escada da lua; Caminho do Urubu; Dedo de Deus, Brasil

a) Preparação: Grupos de trabalho

Os grupos de trabalho foram organizados da seguinte forma: Finanças, Rota, Estadia, Saúde, Alimentação, Âmbito, Obra. Cada grupo estava responsável de fazer um plano dos treze dias de estadia e apresentá-lo à turma. O grupo das **Finanças** era talvez o grupo com mais responsabilidade, pois é o que trata dos cálculos totais que cada grupo apresenta; a Travessia custou no total a cada estudante à volta de 300€. O grupo da **Rota** estava responsável pelas viagens de 40 participantes, que acabaram por viajar de avião até São Paulo, daí para Recife, e de Recife até João Pessoa de autocarro, aí, o município recebeu-nos, levando-nos ao nosso destino, a Praia de Coqueirinho. O grupo da **Estadia**, estava responsável por organizar os espaços do habitar fora da obra, e acabou por ter o trabalho mais facilitado, tanto pelo protocolo, como pelo clima. Sendo época baixa, foi feita uma parceria com o Restaurante Tropicalia, onde a turma ficou hospedada, onde cozinhava e se alimentava, o clima quente fez com que poucos usassem as tendas que levaram, aliás muitos decidiram dormir em sítios diferentes, na praia ou numa rede perdida entre palmeiras. O grupo de **Saúde** responsabilizou-se pelos seguros médicos e, mais importante, pela gestão dos ciclos diários de descanso e exercício físico, por isso todos os dias, por volta das 5h da manhã, que era a hora a que o sol nascia do atlântico, eram os despertadores do grupo, com a notícia do começo da aula de Yoga que iria anteceder o pequeno almoço. O grupo da **Alimentação** teve a

responsabilidade de condimentar os momentos de reunião, na interceção entre locais e arquitetos, o alimento deverá refletir esse espaço de intercâmbios, felizmente, com o auxílio do chefe de cozinha Jhony, foi possível proporcionar em todas as refeições um encontro novo com a gastronomia Paraibense. O grupo de **Âmbito** é o grupo que tem mais liberdade, mas é, certamente aquele que tem mais responsabilidade, por dar continuidade ao entendimento da prática da escola na envolvimento do grupo com o lugar através dos atos poéticos, que registam a *presença* que *observa* a *origem* empírica do lugar, dando corpo, forma e significado à Travessia. Ao longo da semana realizaram-se sete atos poéticos dinamizados pelo grupo, desde a entrega dos cadernos de viagem, à celebração de entrega das obras ao lugar do Dedo de Deus. O grupo da **Obra** é o que está responsável, tanto pelo banco de ferramentas que se levou do Chile, como dos materiais de construção adquiridos no lugar, é também responsável pela certificação da boa manutenção dos espaços de oficina e armazenamento do estaleiro de obras.



b) Viagem: 28.10-9.11.2020

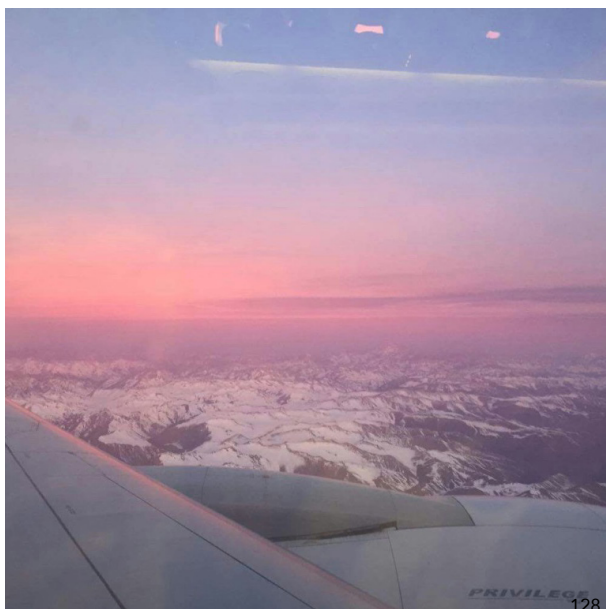
Esta Travessia teve início no aeroporto, aí, foi realizado o primeiro ato poético de entrega dos cadernos de viagem, ou *bitácoras*. Estes cadernos, que tinham sido montados pelo grupo do Âmbito, representavam a diferença subjetiva dentro da unidade do grupo. A Travessia começa por esse pequeno gesto, que se exponencia na forma de observar o lugar coletivamente que, posteriormente, repercutiria no desenho das obras no lugar.

De seguida, com a necessidade de separação em diferentes escalas, cada grupo seguiu sua travessia de espera pela viagem de avião. É nesse momento de espera, nesse espaço horizontal, que se sente a real leveza presente no ato de viajar, e sua facilidade, no fundo, “para viajar basta existir”,¹⁸⁰ ou para existir basta viajar?

Depois da Cordilheira Andina, tudo é horizonte, um único horizonte que é partilhado pelos viajantes. O imenso horizonte consolida o interior num espaço exterior que é de todos. Do moroso estado fixo e inábil ao longo da estadia no avião, chega-se ao Brasil, onde os primeiros passos despertam na pele e nos ossos a húmida e fértil realidade da nova circunstância.



127.



128.



129.

127. *Acto de Partida y Entrega bitácoras* - Ato Poético da entrega dos Cadernos de Viagem, no Aeroporto.

128. Atravessamento da Cordilheira Andina no avião.

129. Primeiras interações com o miradouro do Dedo de Deus.

¹⁸⁰ SOARES, B. 'Livro do Desassossego'. Vol.II. Lisboa: Ática. 1982. 387

c) Lugar: Dedo de Deus, Praia de Coqueirinho, Conde, Brasil

Três lugares foram habitados ao longo dos dias que passámos na Praia de Coqueirinho: o restaurante, onde aconteciam as refeições, as reuniões e os momentos de descanso, este espaço oferecia uma pequena piscina, que, rapidamente, se tornou no espaço de eleição para terminar o dia de trabalho; a encosta do Dedo de Deus, onde se instalou o estaleiro de obras e se construíram as obras; e a areia da Praia do Coqueirinho, por onde se atravessava todos os dias para chegar aos dissimulados e verticais pontos de acesso pedonais da encosta. Na partida e no regresso das tarefas diárias arranjava-se sempre tempo para um mergulho.

As construções desenvolveram-se no limite Este do continente Americano, sobre a imposição do horizonte azul e seus ciclos diários: o sol que nascia às 4h e começava a esconder-se às 16h, o período das marés que variavam e o saibro vermelho, o mais antigo da América do Sul, muito diferente das jovens terras do outro lado da Cordilheira. Da humidade azul, ao delicado amarelo da areia, do melódico verde tropical, ao rude vermelho da encosta, o lugar apresentava



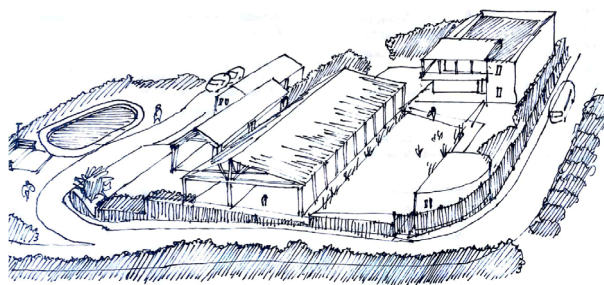
130. Miradouro do Dedo de Deus depois de uma manhã com chuva.

131. Desenho do restaurante onde ficámos alojados.

diferenças geográficas e biológicas, características dos variados ecossistemas subsistentes. A diferença topográfica física e a sedução oceânica visual rapidamente agem sobre o corpo aproximando-o do *limite* de seu alcance, da fronteira entre a terra, o mar e os céus. Será certamente desta formação geomórfica que surge a significação do nome do miradouro do Dedo de Deus.

Esta fronteira topográfica oferecia o banco ideal para observar além-de, para lá das evidências físicas. Assumiu-se perpetuar a experiência subjetiva e natural de *aproximar-no-limite* e, assim, os objetivos projetuais avançaram no sentido da intervenção paisagística, sem programas definidos. As ideias partiram reflexo do próprio habitar do grupo, no sítio natural, que proponha uma ligação entre a cota baixa da praia e a cota alta do miradouro, que já existia mas que não era usada. Por conseguinte, a proposta desenhava uma alternativa corporal distinta daquela experiência artificial que os turistas tinham ao visitar o miradouro de Buggy, de onde não saíam (nem para tirar a selfie).

As ideias avançaram para o projeto e construção de um percurso pausado por lugares que, preocupados em condicionar uma experiência singular entre o agente-habitante, a paisagem e os sítios, compunham uma rede de correspondências dos discursos perceptivos das obras.



d) Ato Poético: Peregrinação

Partindo da observação e reconhecimento do sítio do miradouro Dedo de Deus, abriu-se um ato poético com os representantes do município. O objetivo seria representar com palavra e imagem o encontro experienciado. Várias palavras surgiram, das quais se escolheram, em votação, aquelas que representassem melhor a essência do discurso do grupo em consonância com as experiências subjetivos do lugar: **Permanecer, Contemplar, Ressonância, Chegar, Aparecer, Percorrer e Peregrinação** foram as palavras selecionadas. Cada palavra correspondia a uma ação num espaço e tempo específicos para construir, entre elas, o atravessar *aberto*, à semelhança do que acontece na Cidade Aberta. Assim, cada construção formalizava-se pela ação da sua palavra, que corresponde a uma subjetividade que se desvanece com a objetividade do projeto no seu conjunto.

“Peregrinação” foi a palavra proferida pelo autor do fundo do restaurante onde acontecia a reunião, que perdurou no painel por representar, para os sujeitos participantes, a experiência de transição entre as duas cotas que se habitavam. Este ponto de partida linguístico ganhou forma através de duas construções: a **Escada da Lua** e o **Caminho do Urubu**.



132. Urubu-de-Cabeça-Amarela é o pássaro predominante da região e tem um papel essencial na manutenção do ecossistema local.

e) Construção: Escada da Lua e o Caminho do Urubu

A ideia da Peregrinação era marcar o passo, lançar o ritmo que se perpetua com o movimento. A palavra que quebrava com o costume turístico vigente no lugar. Por isso, a Peregrinação era a primeira obra visível desde a praia, era aquela que se aproximava mais, convidava e lançava. Entre o ponto A e o ponto B, no caminho entre a partida e a chegada, pretendia-se parar os habitantes para o encontro com o *lugar-do-peregrinar*. Essa ação reside no espaço e no tempo que está *entre* os pontos e as coisas. Por isso, as duas obras, a Escada da Lua e o Caminho do Urubu celebram, com a experiência sensorial e intelectual do *lugar-do-peregrinar*, o movimento da paisagem.





134.



134. Percorrer
(em construção)

135. Contemplar
(em construção)

136. Peregrinar:
Escada da Lua
(em construção)

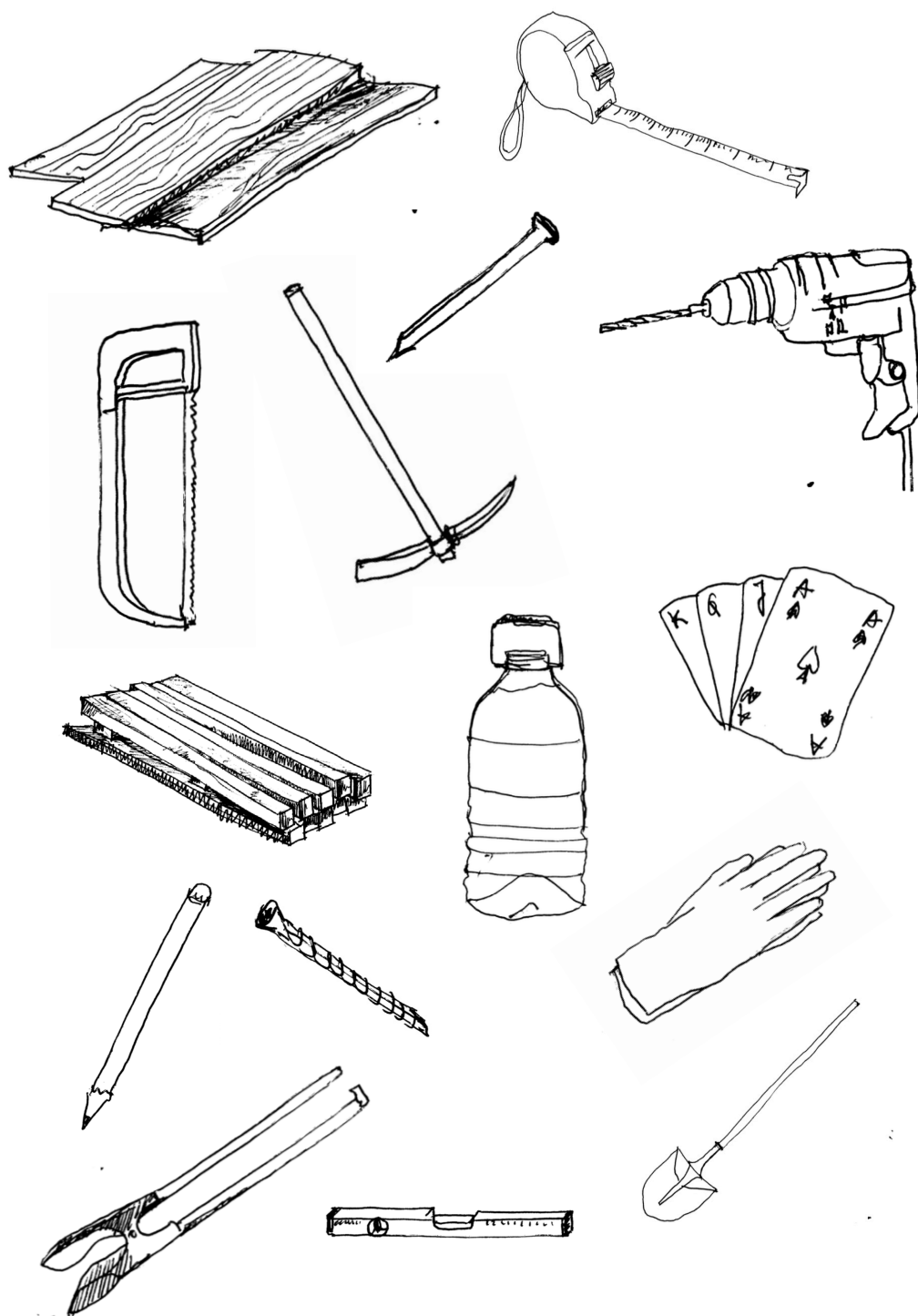
137. Ressonância
(em construção)



136.



137.



f) Materiais e ferramentas

Madeira local 2x2", 2x4", Tábuas de 1x12",
Martelo, Alicates, Nível, Cavadeira, Picareta,
Serrote manual, Lápis, Luvas, Fita Métrica, Pá,
Pregos, Parafusos, Berbequim, Água, Cartas.

g) Hospitalidade: Âmbito

Nesta Travessia, o tempo estabelecido para a construção das obras correspondeu a, sensivelmente, apenas 40% do tempo. O resto do tempo era gerido individualmente dentro do espaço comum que era orientado pelos diferentes grupos de trabalho da preparação. O grupo do Âmbito, é aquele que une a Travessia. Da teoria à prática, oferece a multiplicidade de aberturas que a poesia aliada à arquitetura constrói. Foram realizados sete atos poéticos: *Acto de Partida y Entrega bitácoras*, *Acto de la Luz que enciende la palabra*, *Acto del Círculo de la Parte y del Todo*, *Acto del Don en escena*, *Acto de la Energía llena*, *Acto de Procesión Orisha*, *Acto de Procesión entrega de obra*.

Com estes atos, o grupo pretende construir o fio condutor entre as imensas realidades em questão. Através da poesia, com leituras e performances, ligam-se tempos e espaços, passados e futuros ao presente da ação. Com as práticas de partilha e comunhão da linguagem, procura-se, não só debater uma origem prévia do lugar, mas também, construir a rede de correspondências sociais. Estas práticas revertem num habitar comum, onde se reconhecem as semelhanças e as diferenças entre os arquitetos, que orientam a

observação, o desenho e a construção das obras.

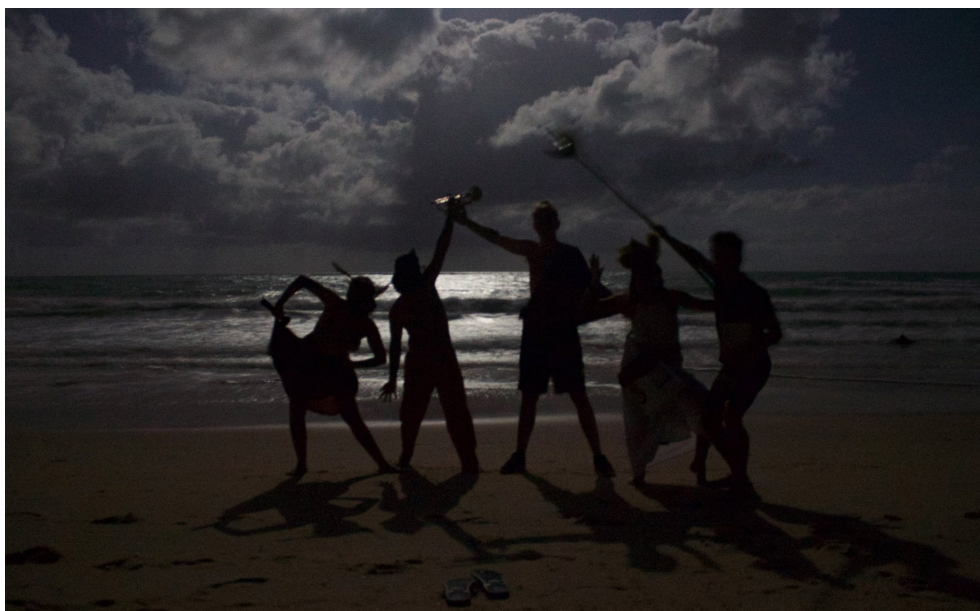
De todos os atos poéticos memoráveis, destaca-se o *Acto de Procesión Orisha* que continua a reaparecer como recordação sensorial. Este ato demonstra a pertinência do teatro como dispositivo de ativação dos vastos sentidos e subjetividades do espírito e da alma, a favor de uma percepção gravitacional do lugar, pelo corpo e pela mente na relação com o espaço e o tempo.

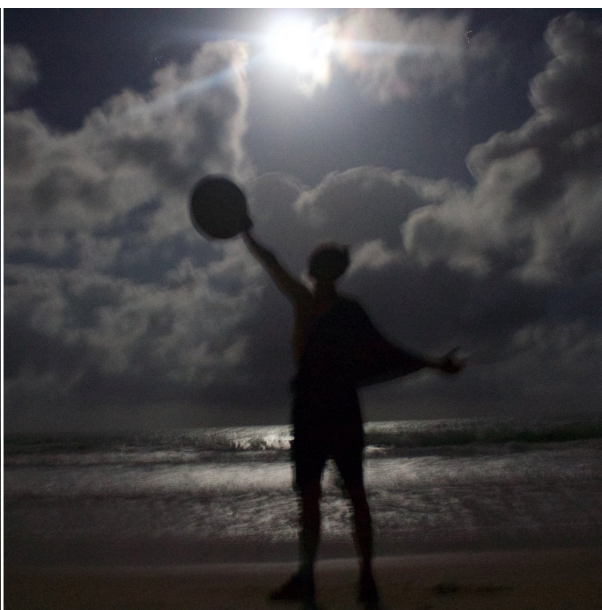
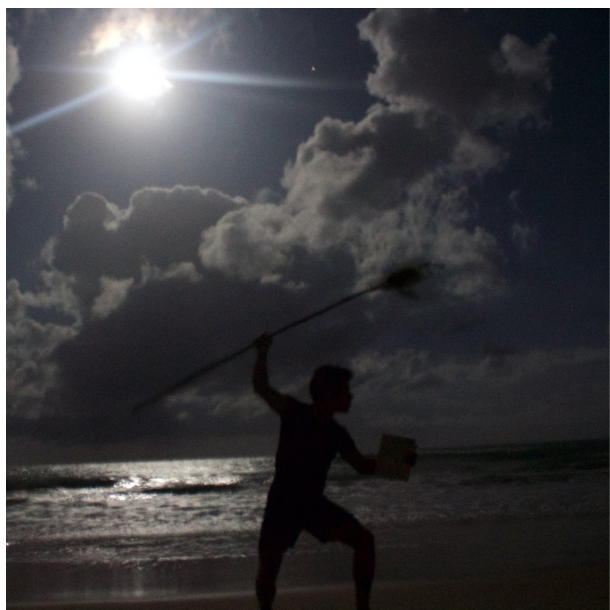
Ato da procissão Orixá

À noite, começa a ressoar no local de refeição e estadia sons de trompete vindos da praia. Em grupos, dirigimo-nos pelo escuro atraídos. Ao nos aproximarmos do som, vê-se uma luz apoiada numa vara alta segurada por um colega disfarçado com folhas de palmeira. Dividindo-nos em grupos, entrega uma vara a cada um; perguntando, exclama:

- “Quem são? Ergue a tua bandeira!”

Tínhamos encontrado o nosso meio-guia, este era quem nos questionava sobre quem éramos. Cada um tirou uma peça de roupa (a maioria descalça-se), prendendo-as ao “mastro” entregue pelo colega. Erguemos as bandeiras





como sinal de nossa presença individual na coletividade que se queria afirmar no lugar.

- “Agora que já sei quem são, eu sou *Olorum* deus *Yoruba*. Criei este mundo que ocupam, e se o querem conhecer vão ter de me seguir.”

Assim, acabávamos de entrar no mundo dos Orixás. De bandeira na mão, seguíamos a luz desta origem que se dirigia em direção do trompete desafinado que se propagava pela praia. Desta vez a música ressoava da encosta, junto às árvores. Despedimo-nos de *Olorum* e o nosso próximo encontro era com *Iroko*, deusa da árvore sagrada. Em seguida, à medida que a música ficava mais estridente, num impulso, salta do meio da floresta *Xangô*, deus do trovão e da guerra, que nos assusta, ensinando-nos seus gritos de guerra. E por ali fomos, a correr pela areia ao ritmo dos cânticos de batalha.

Nesse momento, já tínhamos esquecido que estávamos numa peça de teatro. A história destes deuses nativos estava incorporada como se fosse nossa. Como nas práticas surrealistas, o sujeito tinha sido aberto pelo cadáver esquisito

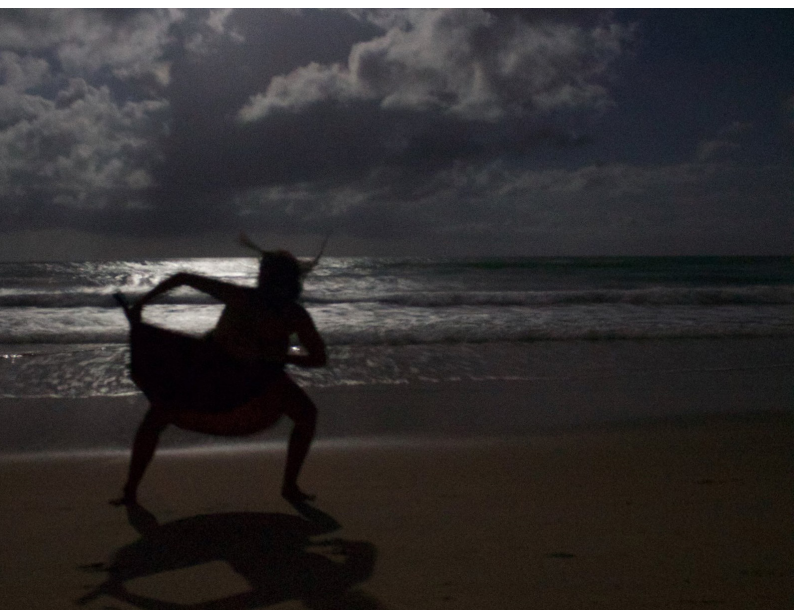
da bandeira e a ação tinha agido sobre essa libertação, de tal forma, que nos tínhamos transformado em Orixás. Ao correr de livre vontade pelo lugar, estávamos virtualmente a visitar a mitologia e os símbolos do lugar.

O encontro com *Yemanjá*, deusa das mares e da fertilidade, deu-se quando, emersos no mundo de ação interior, nos atirava água e cantava melodias que nos atraía para o mergulho no mar. Despertava-se desta viagem, enquanto se saía do mar, ao reaparecer *Olorum* e seu companheiro da trompete. Este reorganiza os viajantes em círculo, seguindo para a recitação do poema *Amereida*:

“...
nas línguas de onde apareceu
não desperta américa / a voz latina?
voz que nasce / do último grego
- Eneias já sem terra - / devolvido ao mar
até ao encontro de uma nova pátria
e indica / que apenas o dito ou modo dos mortos
abre
as bordas para uma terra
assim o peregrino aborda seu litoral
e o antigo solo não reinicia

139. *Olorum*,
Deus Sol

140. *Xangô*, Deus
da Guerra



onde e como então?
 os deuses de lar e palavra
 nativos?
 os deuses não se perdem nem se ocultam
 nos falares / por estes
 muda / a recriação do dom
 - para um novo idioma o mundo
 o do emigrante Eneias
 ...”¹⁸¹

Depois desta intensa viagem, entre mundos, regressados como *Eneias*, emigrantes com *Olorum* e os outros deuses, em *phaléne* metamorfoseada, destroem seus disfarces e, em silêncio, deitam-se na areia a observar as estrelas. Todos seguem e fazem o mesmo.



¹⁸¹ Vários autores, Amereida, op. cit, p.49

141. *Yemanjá*, deusa do mar e da fertilidade

142. “*Ressonância*”. Arquitetos a habitar a obra.



143. Escada da Lua, alinhada com o horizonte e com a lua.

144. Escada da Lua em construção.

145. Observação do autor: "O equilíbrio como preparação para a experiência individual."

h) Objetos construídos:

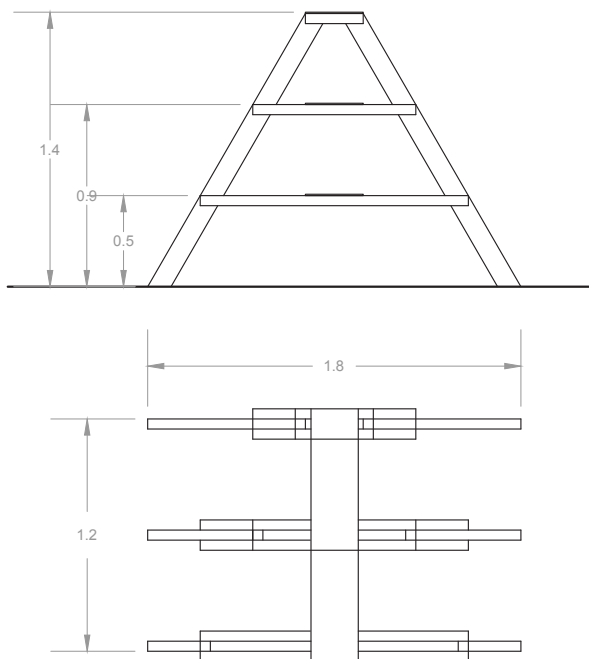
Escada da Lua

A Escada da Lua propõe uma experiência individual. Nela cria-se uma interação entre o corpo e o seu limite. Sentir a sensação do abismo, entre a linha tênue do perigo físico e a sua ausência, o sujeito fica atento à paisagem natural e sente o objeto que, em conjunto, participa na relação do tempo-espaço presente. A pele e os olhos pressentem o ar e percebem a altura, o joelho estremece à medida que toma o caminho da evolução das emoções diante da vastidão do espaço. Até onde a aventura apetecer e a vertigem permitir.

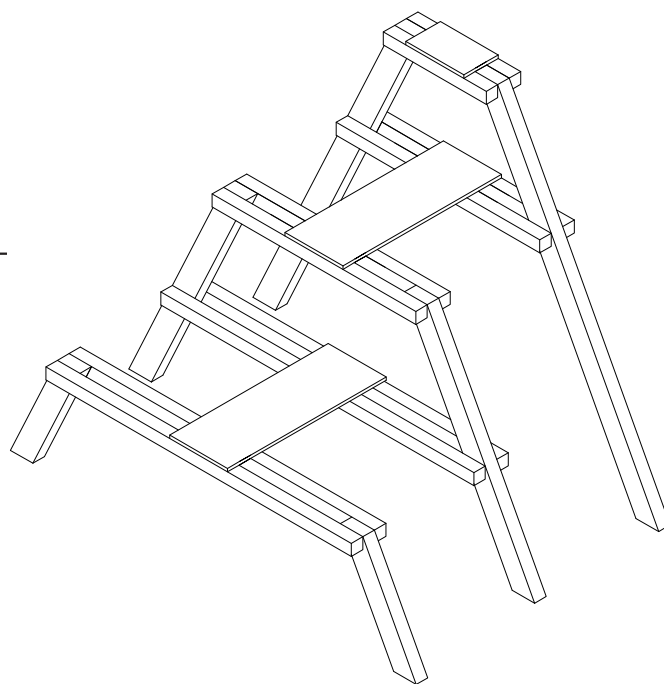
A geometria da escada tem origem no desafio de levar ao limite a verticalidade do corpo e a horizontalidade da paisagem. A escada tem a forma de um triângulo equilátero que, ao ser truncado no topo, oferece o suporte para a aventura *aberta* que é finalizar o triângulo com o corpo e a percepção. Este desconforto formal que reside em obras que poderiam ser perfeitamente geométricas mas não o são, trata do exercício do "inacabado" como estímulo para a participação.

Com o passar dos dias percebeu-se que a Lua nascia no horizonte no ponto de perspectiva central da Escada. Pelo habitar em construção descobriu-se, no lugar, uma origem das relações geométricas cósmicas da arquitetura das antigas civilizações. Ao criar-se essa relação, marca-se um acontecimento que se repete em ciclos, o que acabou por oferecer significado e nome à obra.

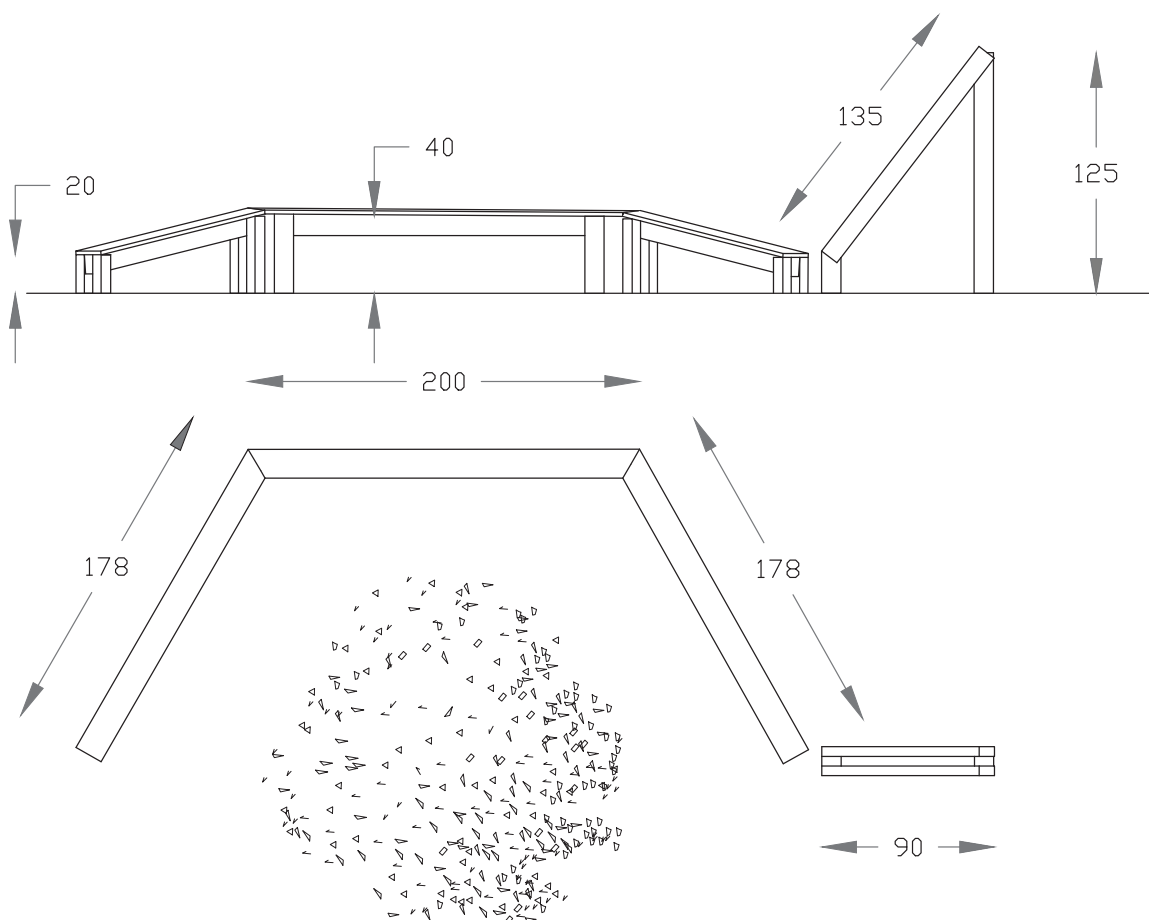




146.



147.



148.

146. Desenhos de projeto da Escada da Lua.

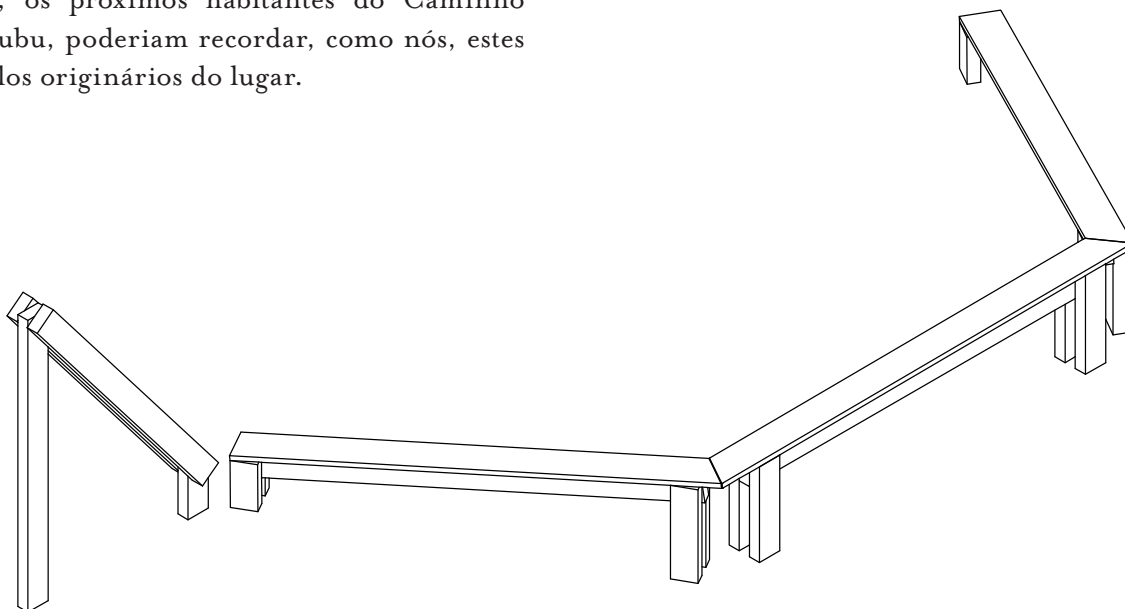
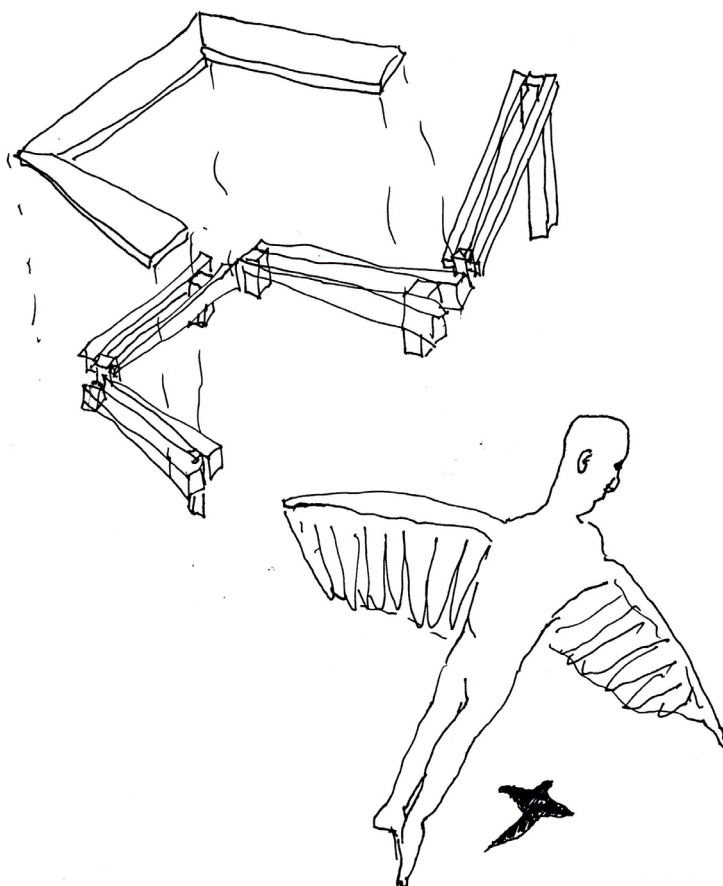
147. Axonometria da Escada da Lua.

148. Desenhos de projeto do Caminho do Urubu.

Caminho do Urubu

No Caminho do Urubu acontece a mesma lógica do *inacabado*, isto é, a obra só termina quando habitada. A plataforma linear longitudinal, que configura o *caminho*, convida o sujeito a alterar a sua perspectiva e percepção da circunstância. O corpo é desafiado pelo equilíbrio, a deixar-se guiar por ele até à borda. Não existe um ponto fixo no limite. Os centros variam consoante o momento no caminho. No final deste percurso, a estrutura longitudinal de suporte às plataformas liberta-se e distende-se num movimento de inclinação, onde o corpo se pode encostar numa posição suportada pela estrutura.

Com a experiência individual pretende-se convocar o subconsciente de cada habitante. A posição de lançamento diagonal leva a sobrevoar o penhasco e o oceano, a imaginar e a voltar, no ritmo de *partir para regressar*. Esta ideia despertou no lugar através do encontro com o pássaro Urubu, que nos vigiava enquanto habitávamos o seu habitat. O constante sobrevoar na orla do penhasco lembrou-nos que este animal era o habitante nato deste lugar e que deveria ser homenageado nesta revisão paisagística. Deste forma, os próximos habitantes do Caminho do Urubu, poderiam recordar, como nós, estes símbolos originários do lugar.



149.

Axonometria
do Caminho do
Urubu.

150.

Esquiço do autor
sobre o Caminho
do Urubu.



151. Peregrinação: Escada da Lua e Caminho do Urubu.

152. Aparecer.

153. Ressonância.

154. Contemplar.

155. Percorrer.

156. Chegar.



152.



154.



156.



i) Celebração: oferta

À semelhança do dia de S. Francisco na Cidade Aberta, o ato de celebração da Travessia, iniciou-se com a procissão. Na Peregrinação, desta vez guiada por *Olorum* que, depois de uma *phálene* de abertura, apresenta as obras resultantes da ocupação do Dedo de Deus e da Praia do Coqueirinho. Em cada lugar novo foi apresentado pelos arquitetos o discurso gerador da ocupação. No final da entrega das obras ao município, volta-se em peregrinação para o local de estadia, o restaurante, onde se dá continuidade à reunião com uma celebração onde se reuniam todos os participantes neste evento. A continuidade da Travessia, incorporava (só terminando no retorno à Cidade Aberta,) todas as novas aprendizagens, com a satisfação mútua de concretização. Para os participantes somavam-se aprendizagens e experiências únicas e, para o sítio do Dedo de Deus, novos lugares abertos ao usufruto e exploração.

j) "*etiam periere ruinae*"¹⁸²

Devolvida a Travessia à Cidade Aberta, recebemos o relato da destruição das obras construídas no Dedo de Deus. A realidade dessa situação colocou-nos, essencialmente a nós que seguíamos em aprendizagem por uma metodologia de ação ideologicamente distinta da que conhecíamos até então, num incondicional estado de questionamento sobre a efetividade e operatividade desta arquitetura que, fisicamente, nos esforçávamos a praticar.



¹⁸² latim: 'até as próprias ruínas pereceram' – Alusão de Lucano à frase dita por Julio César quando avistou as ruínas de Tróia. LUCANO, 'Farsália', IX, p. 969

A expectável prática do jogo poético em parceria com a comunidade não existiu. Para além do Chef Jhony que nos recebeu no espaço de estadia, não existiam habitantes permanentes da Praia de Coqueirinho ou do Dedo de Deus. Só apareciam aqueles viajantes que chegavam e aqueles que iam, os turistas de capital e com eles, os que os guiavam, que fazem diariamente desta paisagem sustento. Por muito questionável que seja o modelo de exploração de certa atividade turística perante o espaço natural, ao sustentar comportamentos sazonais de ausência, como aprendemos com Amereida, toda e qualquer visão perante esses comportamentos, está sujeita de uma condicionante perspectivista.

A exploração do miradouro do Dedo de Deus configura os agentes que habitam o lugar. Estes constroem e representam o lugar, com todas suas encenações e suas materialidades que, por si, dão forma ao habitar que nos foi apresentado e emprestado. Por isso, esta exploração e domesticação da paisagem rege qualquer forma arquitetónica que provenha desse habitar. No modelo de ação desta Travessia, indiferente às ocupações privadas, encontra-se uma pesquisa focada na experiência ativa do lugar natural e paisagístico, em detrimento de qualquer tipo de comunicação com a realidade das explorações privadas do sítio.

A intervenção como modo de agir será alcançada nos modos de habitar situados, através da “observação demorada” sobre estes, como referia Siza em relação a Valparaíso. Assim, será possível identificar os protocolos que gerem o espaço comum onde se vai intervir e os seus sintomas. A leitura das ocupações e dos modos de habitar já comporta um grau de complexidade tal, que poderá levar mais tempo que o suposto. Nesses casos, o projeto de arquitetura deverá ter consciência dos seus limites, para saber agir de acordo com a escala de intervenção indicada. A poesia que originou a metodologia de ação da E[AD] conhece bem a sua escala, por isso se

colocou de parte das retóricas da transformação política e crítica dos lugares.

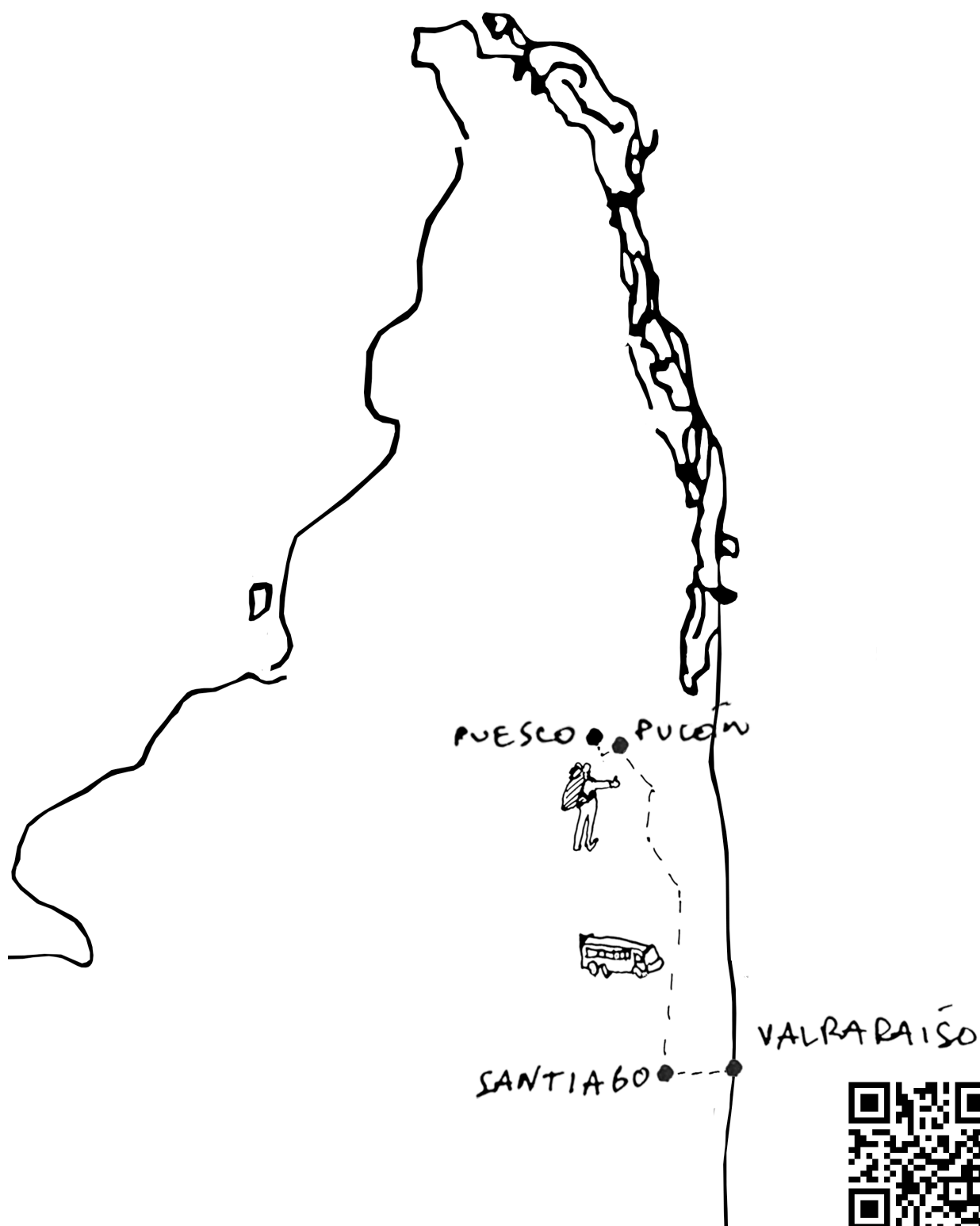
Para a recomposição dos protocolos de ocupação tem de haver uma compreensão dos seus modos de operar, do ponto de vista dos habitantes que participam no lugar, juntamente com a incorporação dos modos de ocupar e habitar as morfologias da paisagem. Desta reunião dos modos de operar surge um modelo de ação reinventado que a arquitetura concretiza no desenho da hospitalidade. Assim, as ações de intervenção deverão ser, como os espaços de aprendizagem, atratores dos agentes locais, de modo que as obras construídas espelhem, também, os seus protocolos de comunhão.

A metodologia não garante a operatividade do gesto, se este for fugaz e não observar a circunstância em todos os seus domínios, como Alberto Cruz ensinava, por muito que as construções surjam de metodologias situadas, plurais, ecológicas, artesanais, ou emergentes, só os agentes situados poderão garantir que estas não morrerão no desuso pela ruína, ou pela pura destruição.









grcode
Video explicativo
do Puescofest de
2016.

<160. Vale do Rio
Trancura e o monte
Las Peinetas.

161. Viagem en-
tre Valparaíso e
Puesco.

2.2.2| Puescofest: Urinóis; Puesco, Chile

a) Lugar: Puesco e os rios livres

A proposta de projeto do Festival Puescofest surge pelo professor Andrés Garces que, em parceria com o arquiteto Paul Taylor, é proprietário de terrenos na margem do rio de Trancura, junto às florestas virgens da região da Araucania que sobem o sopé do monte Las Peinetas, a 2000 metros de altitude. Esta formação geomorfológica de origem vulcânica e glacial define a fronteira entre o Chile e a Argentina. Puesco, situado no parque nacional de Villarrica, é um território composto por pequenos assentamentos familiares, essencialmente de nativos Mapuche, que configuram um terço da população da Araucania, reivindicando ainda hoje direitos sobre esse território, ao qual, em seu idioma *Mapudungun*, chamam de *Mapu*.

O Rio Trancura, “Pichi Trankura” para os Mapuche, é conhecido em todo o mundo como um dos melhores para o desporto de *kayaking* e, por isso, os arquitetos e outros habitantes da região foram contactados por membros da NRS, (empresa que vende equipamento, ferramentas e materiais para esse desporto), para discutirem formas de defender o rio e todos os seus afluentes dos projetos hidroelétricos que o Estado chileno planeia construir.

O PuescoFest tem como objetivo dar visibilidade a um recurso comum, habitat natural de biodiversidades únicas no mundo, agora ameaçado por pressões económicas. O festival reúne, assim, as entidades Mapuche, centradas na preservação sustentável das condições naturais dos seus espaços cerimoniais e as entida-

des desportivas que financiam a realização de um evento que possa receber o circuito de kayak internacional. Este evento pretende contribuir para a sensibilização e sustentabilidade do rio e, assim, perpetuar uma tradição de ocupação responsável pela preservação dos recursos naturais comuns.



b) Projeto

O exercício de projeto para o PUESCOFEST foi espaçado pela realização do Teatro da Consagração e, mais tarde, pela Travessia ao Conde no Brasil. Os tempos eram reduzidos e os orçamentos também, portanto havia a condição de dar forma, através de gestos simples, claros e diretos, aos programas específicos do festival. Para tal, foram distribuídos os grupos pelos seguintes programas: Palco Principal, Casas de banho secas, Cozinha e Expositor de venda, Palco Acústico, Urinóis e um espaço à margem do rio. Cada grupo desenvolveu as suas propostas com maquetes e desenhos, acompanhados pelo professor em debate aberto. As propostas foram mais tarde enviadas para PUESCO, para que o resto dos parceiros as compreendessem e respondessem com o seu parecer.



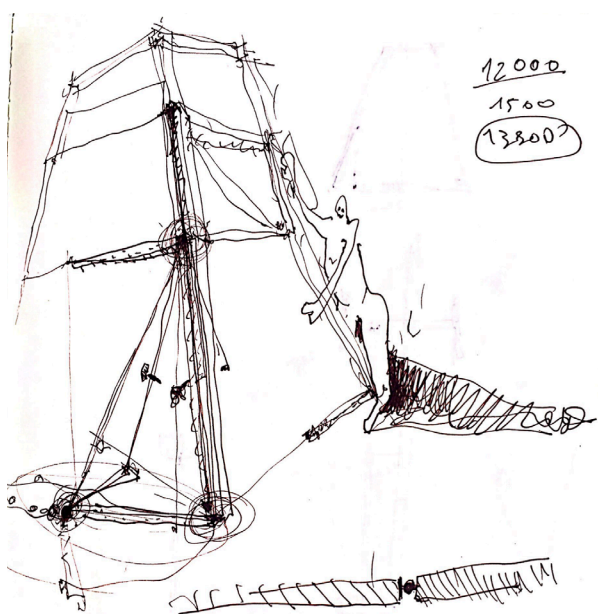


c) Urinóis

O desenho dos urinóis nasce, essencialmente, da ideia de experimentar a possibilidade de ter um espaço sanitário exterior, que pudessem comportar, no mesmo gesto, as necessidades do sexo masculino e feminino. Desse ponto de partida, no confronto com o tempo e o orçamento disponíveis, a proposta teve por base um desenho modular que fosse replicável e adaptável à topografia e, assim, identificável mesmo à noite.

A planta central quadrangular, quando seccionada pela cruz que une os vértices do quadrado, permite desenhar quatro urinóis alicerçados na mesma base. Associada à centralidade do objeto está a verticalidade. Neste caso, essa verticalidade viria a conciliar a relação interior e vertical que a morfologia do vale de Puesco propõe. Para oferecer a privacidade individual era necessário outro dispositivo. Um filtro entre o interior e o exterior que seria, ao mesmo tempo, o alçado do projeto.

Assim, partindo deste discurso, a aresta diagonal da pirâmide é experimentada para confirmar o filtro e a ideia de interioridade e verticalidade que o lugar evidenciava. Ao trun-

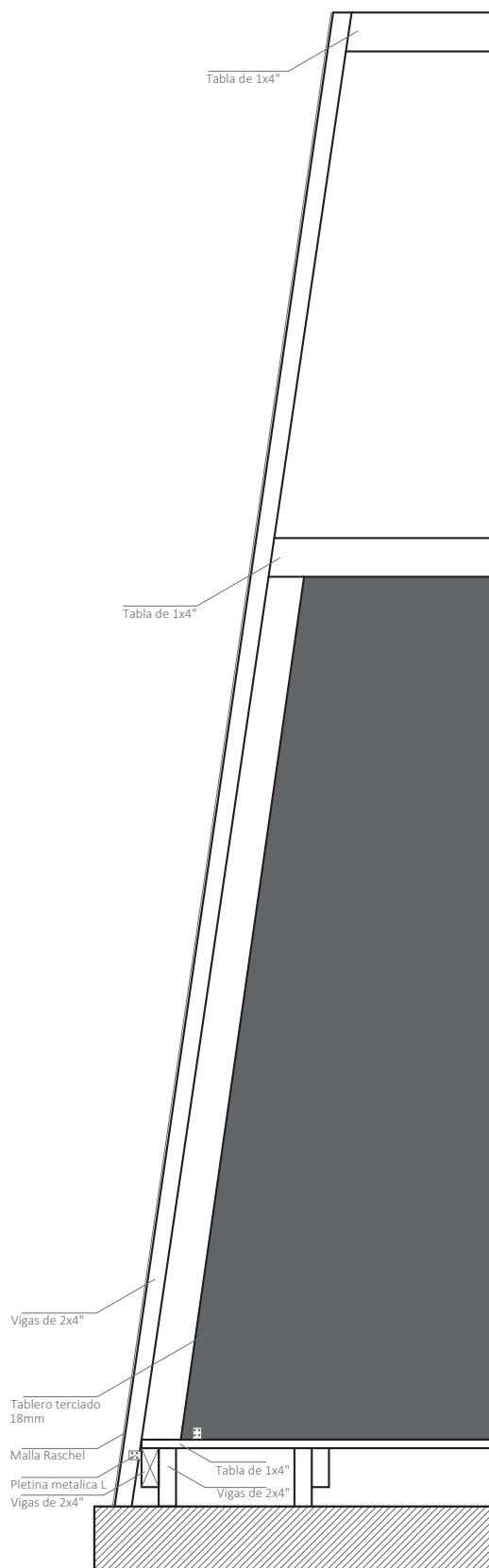
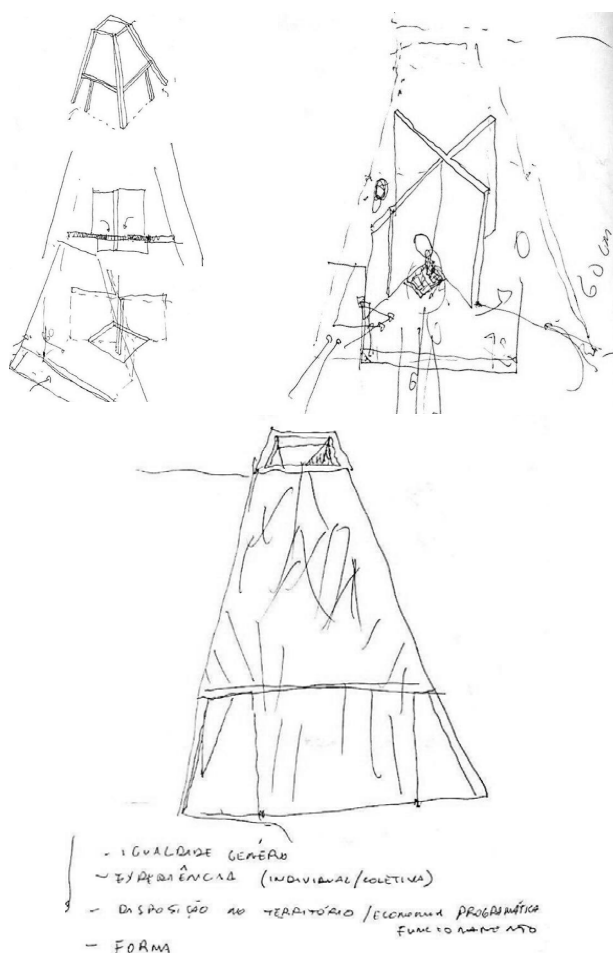


164. Montagem, do autor, do Urinól na envolvente.

165. Esqueto do autor sobre o Urinól.

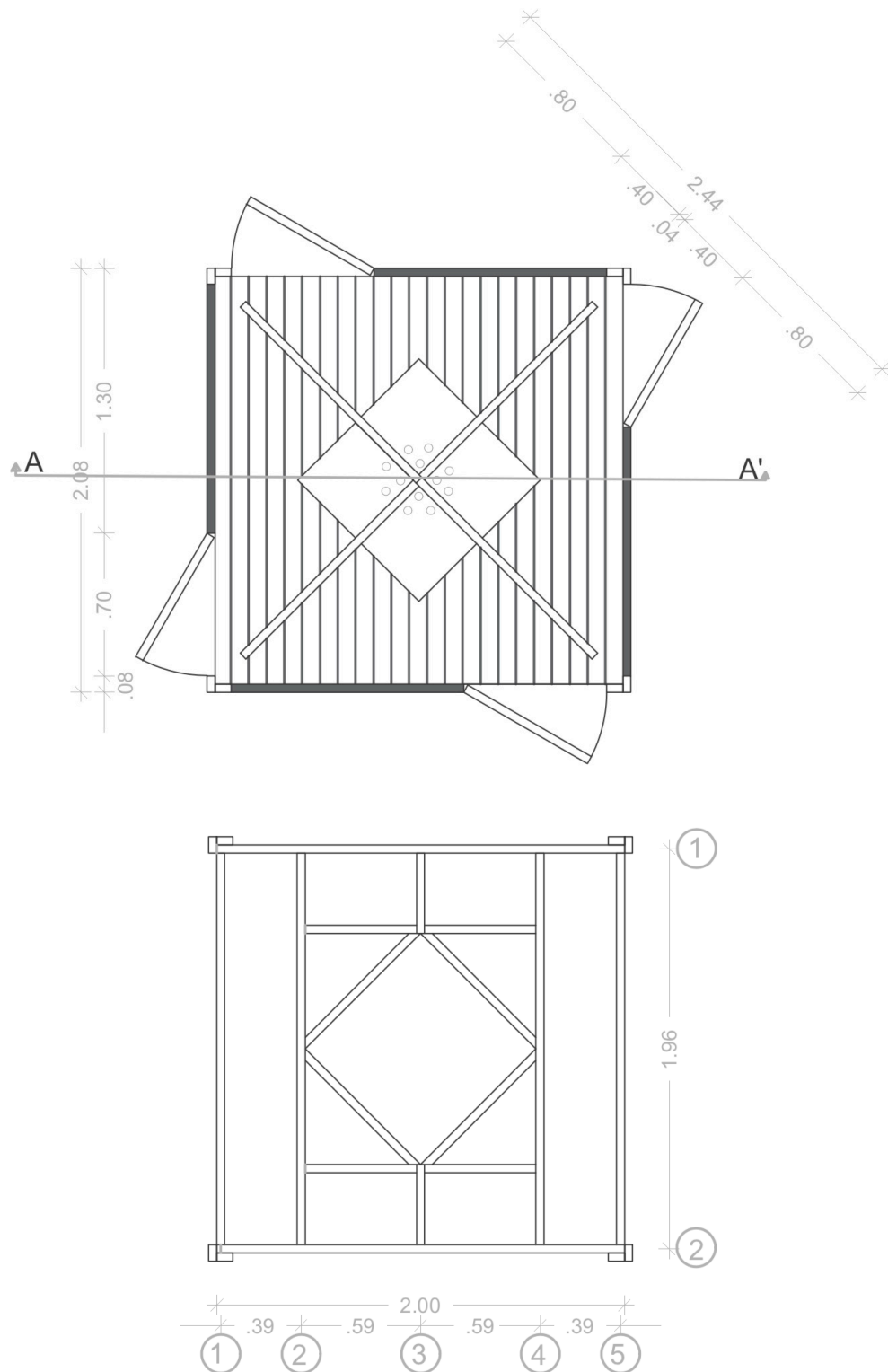
car a pirâmide desenhava-se a clarabóia que garantia a ventilação natural ao espaço interior. Assim, a percepção coletiva do lugar orientava para a essência vertical do vale, onde ressalta o brilho das estrelas que dá luz à escuridão.

O projeto compunha-se por três sistemas construtivos: a fundação e a estrutura primária de assentamento, com o respectivo canal de desaguamento canalizado por tubos e filtrado por areia e rochas; a estrutura interior que desenhava os quatro módulos dos urinóis, esta estrutura suportava as tábuas sobrepostas que dividiam os módulos; e a estrutura envolvente com 3.5 metros de comprimento partindo da base, esta estrutura seria coberta com um têxtil que conferia interioridade e privacidade ao urinol.



166. Esquços do autor sobre o Urinol.

167. Corte construtivo de processo.



168. Planta do Urinol e esquema da estrutura primária de assentamento.

d) Construção: Urinóis, Carta de encargos e Orçamento

Pela primeira vez em âmbito de projeto de arquitetura, houve contacto com a planificação de obra, tanto a nível do orçamento como do faseamento da construção. O orçamento proposto era de 200 dólares americanos para cada módulo. Estabelecia-se o prazo de dois dias para a construção de cada módulo.

Do projeto à obra houve reajustes que alteraram o projeto. Fomos de Travessia ao Brasil e, quando chegamos a Puesco, os projetos tinham já levado um corte no orçamento. A lona exterior teve de ser retirada da construção pelo preço e, com ela, a estrutura exterior piramidal, por não se conseguir madeira nativa com as dimensões propostas, alterando-se, assim, toda a face do projeto.



	Faena	Detalle	Día 1	Día 2	Opción con membrana						
1	Deck	limpieza y despeje	x			cantidad	material	medidas	Pulgadas madereras	precio unitario	precio total
		Nivelación de suelo	x		14	Viga pino cepillado seco	2x4"	11.2		\$4000	\$44800
		trazado	x		18	Piso Pino seco	1x4"	7.2		\$4000	\$28800
		excavación surco de desagüe	x		4	Terciado estructural pino	18mm 1.20x2.40 m	-		\$13.890	\$55560
		Realización cortes en tubería pvc	x			Plancha galvanizada lisa					
		instalación de tubería pvc	x		3	Genérico	0.35x1000x2000mm	-		\$4.990	\$14970
		dimensionado de vigas 2x4" (deck)	x		1	membrana	28 metros	-		\$10.000 el m	\$280.000
		armar entramado de vigas	x			Cementar Codo PVC presión					
		instalación de deck	x		1	Genérico	32mm x 1"	-		\$660	\$660
		dimensionado de tablas 1x4"	x		1	tubería pvc	32 mm x 6 m	-		\$2.560	\$2.560
		instalación sobre vigas	x		1	Clavo Corriente	2 1/2" bolsa 500grs.	-		\$749	\$749
		instalación receptáculo	x								
		instalación de rejilla	x							Total	\$428099
					Opción con Malla Raschel						
2	Divisiones interiores	dimensionado de terciado 18mm		x		cantidad	material	medidas	Pulgadas madereras	precio unitario	precio total
		dimesionado de vigas de apoyo		x	14	Vigas	2x4	11,2		\$4000	\$44800
		instalación de divisiones interiores	x		18	tablas	1x4	7,2		\$4000	\$28800
		pintura imperm. planchas terciado (opcional)	x		4	Terciado estructural pino	18mm 1.20x2.40 m	-		\$13.890	\$55560
		dimesionado de placas galvanizadas	x			Plancha galvanizada lisa					
		instalación de placas	x		3	Genérico	0.35x1000x2000mm	-		\$4.990	\$14970
						malla raschel negro					
3	Carpa	dimesionado 8 vigas 2x4"	x		1	Polytex	20mt x 2.10m	-		\$18990	\$18990
		armado de cada cara	x			Cementar Codo PVC presión					
		levantamiento de cada cara	x		1	Genérico	32mm x 1"	-		\$660	\$660
		amarre de pie derechos	x		1	tubería pvc	32 mm x 6 m	-		\$2.560	\$2.560
		dimensionado de tela	x		1	Clavo Corriente	2 1/2" bolsa 500grs.	-		\$749	\$749
		fijación tela	x							Total:	\$167089

169. Carta de encargos e Orçamento

170. Montagem, do autor, dos Urinóis na envolvente do festival.



Em Puesco, primeiro encontrámos, a atmosfera da Pré-cordilheira Andina, onde os tons de verde da floresta virgem se misturaram com o branco da neve, que esconde o negro granítico das montanhas. Segundo, havia uma equipa de trabalho multidisciplinar, entre voluntários, a comunidade Mapuche e o grupo de Valparaíso, onde cada um estava pronto para ajudar o próximo e aprender com tal gesto. Terceiro, a presença da mudança real de planos relativamente a alguns projetos, pela redução do orçamento, pelo acesso à matéria prima e pela falta tempo, nomeadamente, a alteração feita ao projeto dos urinóis.

Os projetos já tinham sido lançados, tinham sido escavado os buracos para os desaguiadouros e para os alicerces da base quadrangular. Tinha sido ensaiado o modelo piramidal com outras dimensões e outros tecidos, o que não surtiu efeito, optando-se por transformar este ensaio num chuveiro para a zona técnica. Cada construção crescia a seu ritmo e as mãos iam mudando entre projetos consoante o número de corpos necessários em cada fase da construção.

Os urinóis, sem o sistema construtivo exterior, deixavam a privacidade comprometi-

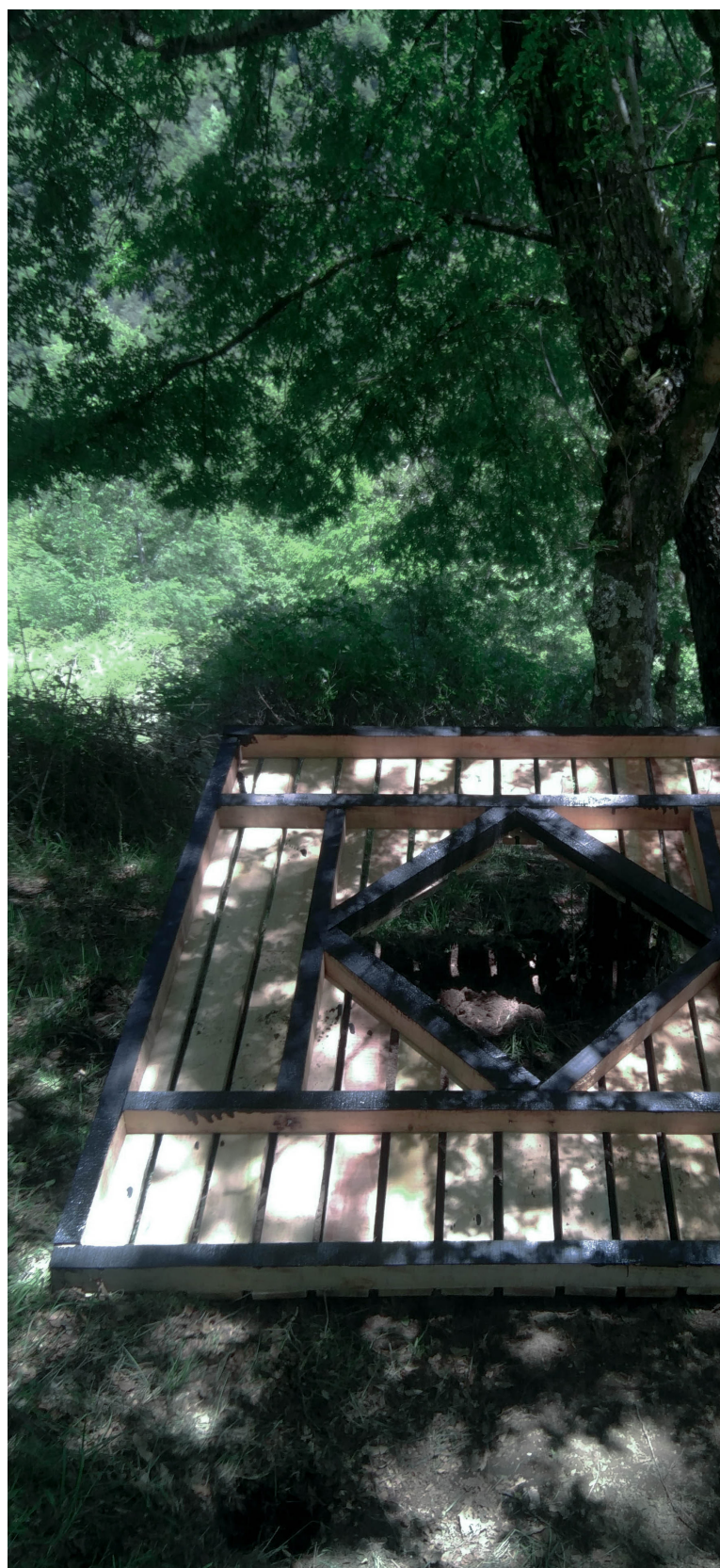


171. Maquete do Urinol

172. Ensaio da estrutura exterior, que se transformou num chuveiro.

da, sendo que as faces dos quadrados estavam totalmente expostas para o recinto do festival. Primeiro construíram-se as bases e as estruturas divisórias e depois, no lugar, experimentou-se a construção de mais duas paredes que, à face da base, dobravam em dois cantos do quadrado, hierarquizando duas entradas que distribuíam para dois espaços de urinol. Construíram-se outras duas paredes independentes da estrutura principal e presas ao solo, perpendicularmente às paredes divisórias sem lhes encostar. Resultado da localização de cada módulo e da ação no lugar, estas paredes serviram de filtro de acesso ao lugar dos urinóis inserindo-os na continuidade do espaço envolvente, onde os sujeitos continuavam presentes, conversando ou cruzando olhares entre eles e a paisagem.

A adaptação da proposta ao lugar resultou da otimização dos recursos disponíveis, cuja opção esteve várias vezes condicionada pelo reajuste do orçamento. A estratégia de fixação da base ao solo foi adaptada, consoante a topografia de cada sítio. No final, o custo de cada urinol ficou a um terço do valor estimado.



173. Interior do Urinol(1), com a estrutura da paredes divisórias e a estrutura da parede exterior.

174. Base do Urinol (2) invertida para revestir com uma solução de petróleo que protege contra a humidade e fungos.



175. Construção do Urinol (3).
Montagem das paredes interiores.

176. (3) As placas que revestiam as paredes dos urinóis eram cortadas com a motosserra depois de presas à estrutura.



177.



178.



179.



180.

140

177. (3) Montagem das paredes exteriores.

178. (1) Corpo central do urinol terminado. Fixação da estrutura do corpo secundário.

179. (1) Suporte da base improvisado.



180. (1) Recipiente de alumínio.

181. (3) Urinois terminados.

182. (3) Urinois, banhos secos ao lado e o palco acústico ao fundo.

183. (3) Urinois e banhos secos terminados.

e) Materiais e ferramentas

A *Araucária Araucana* é a árvore nativa da região da Araucanía, onde se desenvolveu este projeto. Considerada monumento nacional do Chile, esta árvore, pode crescer durante 1000 anos. Esta árvore é também sagrada para os Mapuche e os Pehuenche, devido ao seu pinhão que constitui a base das suas gastronomias. Com uma madeira compacta, leve e fácil de trabalhar, foi muito procurada para a construção e carpintaria e, nomeadamente, devido ao seu tronco reto e cilíndrico, foi usada para a construção de mastros para as embarcações à vela. No entanto, a excessiva exploração desta matéria por parte da indústria da construção, impulsionada pelas exportações para a América do Norte, levou esta espécie a um estado de vulnerabilidade e raridade. Tendo sido protegida por lei em 1971, é ainda hoje considerada uma espécie em vias de extinção.

A maioria da madeira usada para construir os projetos não proveio de extrações, mas sim das árvores que haviam caído no inverno. Por cada árvore cortada, foram plantadas outras 10. Com o apoio do madeireiro Mapuche, que tinha uma pequena quinta no sopé da montanha, fez-se a escolha da madeira. Com uma máquina rudimentar ele cortava os trocos em painéis e barrotas e, depois, com os bois de carga (porque os carros não passavam nos caminhos) transportava a madeira até ao estaleiro de obra. Aí, estava uma equipa a tratar a madeira para ser distribuída pelas construções.

Esta metodologia de ação, de interação com as diferentes fases de manipulação da matéria, orientou a aprendizagem, por um lado, da terra ao apainelamento, pela ligação do imaginário ao real e, por outro lado, da adaptação do projeto aos recursos da circunstância, do real ao imaginário. O sentido de consciência e presença sobre os recursos comuns do sítio por parte da equipa de arquitetos, permitiu montar uma

rede de intervenção coerente com os protocolos locais e com os saberes situados diversificados. Assim, através da aprendizagem dos processos artesanais ligados ao sítio de Puesco, assimilou-se um projeto auto-suficiente e sustentável. Este entendimento plural sobre as dinâmicas do lugar ajudou a estabelecer uma pertença ao mesmo por parte dos agentes, que expressaram pela ação do *fazer*, todo o conhecimento situado da circunstância.



184. Simon Loncopán - “werken” da “Lof Trancura” e seu pai, auxiliando na construção, partilhando o seu conhecimento.

185. Estaleiro de obra. Onde estavam as ferramentas imobilizadas.



187. Casa Las Peinetas, Andrés Garcés. Durante uma pausa, uma colega deu uso a uma das vigas para praticar tela acrobática.

f) Hospitalidade: Casa las Peinetas

Trabalhou-se em conjunto com um largo grupo de voluntários independentes e outros agentes organizados, com os quais houve um constante intercâmbio de aprendizagens, gerando uma experiência participativa e inclusiva entre o projeto e a construção. Foi possível respeitar os elementos sagrados e os recursos comuns das culturas originárias do vale. Entre a multidisciplinaridade dos agentes do festival, encontrou-se uma dimensão que sempre acolheu e satisfaz as necessidades individuais e coletivas. As dimensões tangíveis do lugar foram traduções precisas das montanhas Millallipen e do rio Trancura, recursos sagrados e comuns que acompanharam o grupo de arquitetos. Assim, os projetos enraizaram-se nestes elementos nativos e passaram a fazer parte do lugar.

A casa Las Peinetas do professor Andrés Garcés foi o refúgio que, durante a estadia, protegeu o grupo de estudantes de arquitetura do clima adverso do vale. Ali, foi possível secar, cozinhar, conviver e descansar comodamente.

A casa tinha sido iniciada em 2013, com aumentos anuais sucessivos. Sobre a casa, o pro-



188. Tardoz da Casa Las Peinetas.

189. Interior da Sala.

190. Interior de um dos quartos.

fessor Andrés dizia que era “uma casa sem plantas” e, nos alicerces da casa, estavam visíveis as didáticas construtivas dos primeiros atos poéticos, que se expandiram para o escalonamento das divisões da sala e para o seu teto curvo, que recebe a cozinha e os quartos informais da mezanine. Todo este grande espaço, unido pelo mesmo teto, abre-se para o terraço elevado, que recebe a luz do sol da manhã, onde se secava a roupa húmida dos dias de mais chuva. A variedade dos vãos dos quartos, da sala, dos corredores e das casas de banho informam a exploração interior-exterior da morfologia fenomenológica da casa. No corredor do piso superior dissimulava-se um acesso feito de escadas íngremes que davam para um quarto no sótão que surpreendia com uma grande clarabóia apontada para as contrastantes estrelas do céu de Puesco.



191. Espaço de refeição, entre a sala e a cozinha.

192. O momento em que se fazia o pão servia, também, como momento de convívio.



g) Objetos construídos:

Infraestruturas do Puescofest

Construíram-se três urinóis: um no campismo e dois no recinto do Festival. Cada urinol resultou diferente consoante a sua posição em relação à topografia. Este método construtivo artesanal tornou evidente os erros, que resultavam em aprendizagens retiradas entre as construções.

O palco principal foi alterado completamente em relação à proposta do grupo, pois decidiu-se construir a proposta *toroid* pré-fabricada do arquiteto Paul Taylor, que trouxe outros processos de fabricação à construção tradicional da Travessia. Esta obra foi a única onde se construíram alicerces de betão, pois o peso e a tensão estrutural assim obrigavam. Por um lado, impunha-se de forma mais agressiva para o terreno de Puesco, mas, por outro lado, demarcou uma intenção de permanência no território como sinal da resiliência do evento perante o apoio à defesa dos rios.

Duas casas de banho secas foram construídas com algumas alterações relativamente ao projeto inicial, porque foi dada continuidade às estruturas sanitárias que existiam pre-



193. Construção do Palco Acústico.

194. Construção do Palco Acústico. O nível é uma das ferramentas essenciais para determinar a fixação dos materiais.



196.



197.

viamente no recinto. A cozinha e o expositor, mantiveram-se em suspenso ao longo do período de construção das estruturas para o Festival. Só avançaram nos últimos dias, quando os materiais e a ajuda Mapuche ficaram garantidos. Em apenas três dias, construiu-se uma estrutura modular semicircular onde se instalaram as bancas comerciais. O espaço na margem do rio foi cancelado pela falta de material e de tempo, enquanto o palco acústico foi, a par dos urinóis, das obras com mais sucesso. O desenho do projeto inicial foi levado até ao fim sem qualquer alteração. Para além de trabalhar sobre a disponibilidade dos materiais, ferramentas e recursos comuns, a morfologia das estruturas resultaram de uma geometria diagonal que evidenciava a verticalidade inerente ao lugar e à criptografia simbólica do povo Mapuche. Por ter sido um dos espaços mais habitados durante o Festival, teve repercussão na construção do lugar e da imagem do Puescofest.

Estas construções resultaram de um processo coletivo que passou por várias mãos, participantes ou não do conhecimento sobre a didática do jogo poético que transforma o desenho em construção. Ao longo das duas sema-

195. Construção do Palco Acústico.

196. Construção da cofragem para moldar os alicerces de betão do palco principal.

197. Montagem do palco principal.



nas de construção, revelou-se preponderante o projeto de arquitetura desenvolvido anteriormente, caso contrário, seria muito complicado concluir as obras sem o prévio exercício de desenho, visto que grande parte da força motora que as materializou, provinha dos voluntários que se dedicaram à aprendizagem do desenho e da construção.



198. Montagem do palco principal.

199. Construção das casas de banho secas.

200. Construção das bancas comerciais.



h) Celebração: Puescofest

Quando o festival começou, passámos da construção para a celebração. A partir desse momento os projetos desenhados e construídos pelo grupo de arquitetos, passavam a ser intensivamente habitados. Dá-se a feliz sensação de poder habitar aquilo que se desenhou e construiu enquanto se observa a sua performance. Entre as interações imprevisíveis e os comportamentos espectados, na limitação temporal que compõe o festival, residem uma abundância de vivências que só acontecem durante o evento.

Encontramos neste acontecimento, que é, especificamente, o evento de ação pela celebração, uma oportunidade imensa de viver o espaço da hospitalidade. Entre o projeto e a construção esse espaço também existiu, condicionando as formas que se adaptaram e ofereceram em continuidade ao Festival, porque elas são o fruto do encontro que se dá na hospitalidade, que combate a distância e aproxima os sujeitos para as decisões de projeto.

A ciclicidade destes eventos, que reúne intensamente o celebrar à volta de determinados recursos comuns, durante razões artificiais de tempo, é cada vez mais popular no quotidiano



201. Grupo de arquitetos habita o Palco acústico, antes do Festival começar.

202. Palco acústico, durante o Festival.



203. Campeonato Internacional de Kayaking, no Rio Trancura.

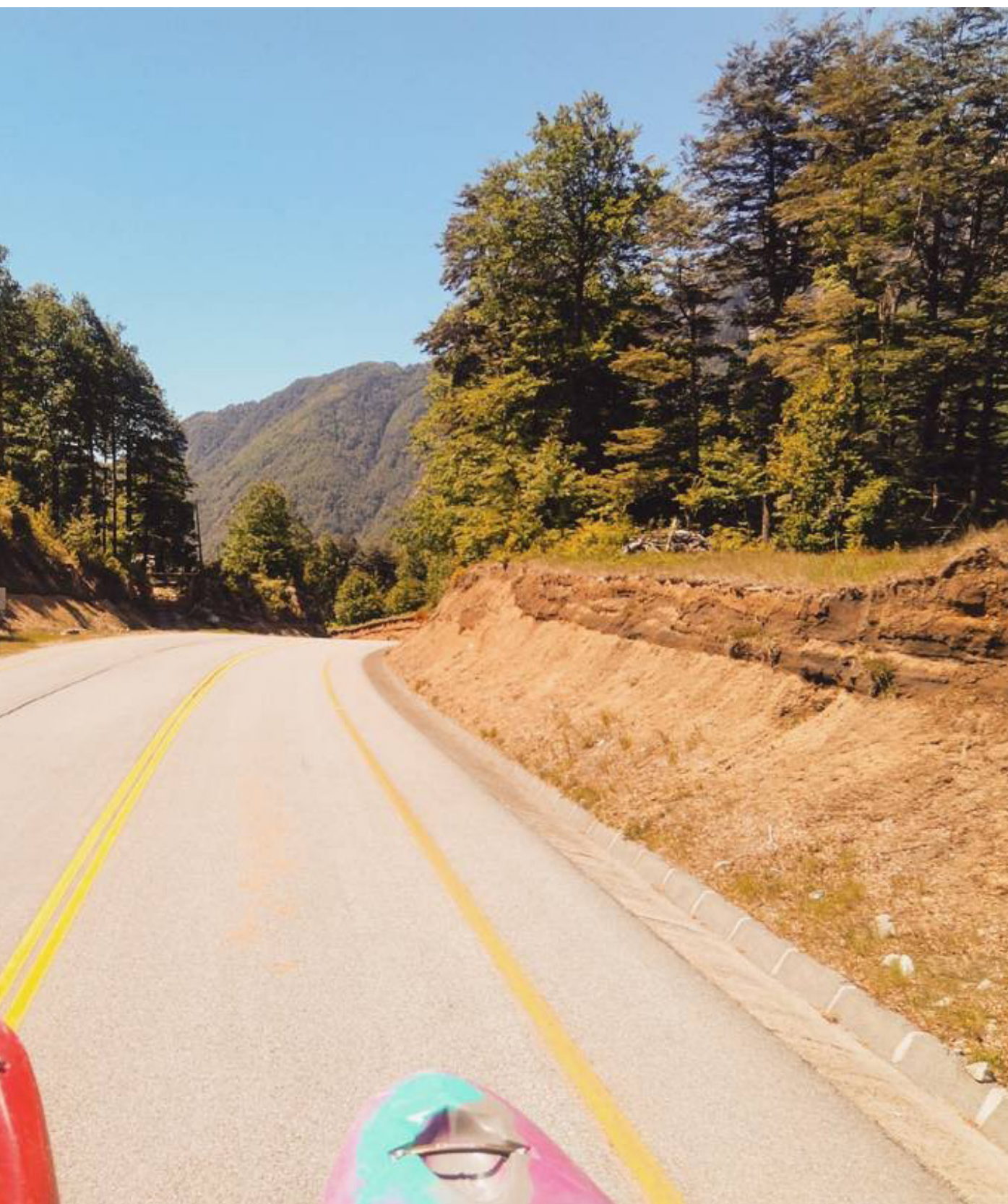
204. Espetáculo no Palco Principal, durante a tarde.

205. Bancas comerciais.

dos habitantes metropolitanos. Estes paraísos festivos, quando percebidos pelos seus processos de governação, são muitas vezes usados como ferramentas pop-up, cujo único objetivo estético é doutrinar fetiches sociais de consumo, potenciando a permanência do estado de ausência nos habitantes perante as realidades dos territórios e das cidades.

Em Puesco, longe das extensas equipas especializadas de produção de eventos, foi possível montar as infraestruturas essenciais para a realização de um festival respeitador dos valores e recursos culturais do lugar, elevando-os a uma condição comum e presente no ser da celebração. A multiplicidade dos corpos reúnem-se, risos de crianças correm pelo recinto, as águas brancas dos rios enchem-se de cor e velocidade dos kayaks. Com as construções perpetuam-se permanências: das madeiras, das pessoas e das memórias. Ano após ano, irão combater a centralidade genérica de Santiago capital, que esquece as culturas e as sociedades periféricas entendendo-as como marginais, mas que se fazem emergentes destes agentes contemporâneos que as observam e as potenciam no encontro e na partilha. Assim, o rio mantém-se livre das hidroelétricas, o festival faz-se permanência intempestiva no lugar e, anualmente, defende a reunião, reproduzindo a consciencialização e o conhecimento situado produzido pelo lugar para o mundo.







3 | *o entreaberto*

*“Nas noites de maio, quando tantas portas estão fechadas, há apenas uma entreaberta. Bastará empurrá-la suavemente! Os gonços foram bem lubrificados. Então um destino se desenha.”*¹⁸³

No momento de regresso a Portugal, com as experiências da Cidade Aberta e da Travessia incorporadas, surge, no âmbito da Universidade Junior, a proposta autónoma do desenvolvimento de um workshop de iniciação à arquitetura. Este projeto serviria, não só como experimentação empírica da reunião das metodologias de ação da E[AD] e das metodologias de projeto da FAUP, mas também, num campo subjetivo, para a revisão dos processos de aprendizagem do autor, como objeto de estudo para o trabalho de dissertação que se concretiza neste instante.

Neste capítulo, iremos, numa primeira parte, dissertar sobre o processo de pensamento que levou ao desenvolvimento do projeto, que adquiriu o nome “Casa no Mundo”. Este projeto foi desenvolvido em parceria com a colega Beatriz Saraiva, sob a coordenação docente da Faculdade de Arquitetura Ana Isabel da Costa e Silva.

Percebeu-se que este projeto deveria estabelecer parâmetros teóricos de permanência experimental, para que não fosse só uma exploração arbitrária, mas sim algo empírico que aprendesse com a atividade. Por isso o workshop da UJ não seria entendido como um fim para o projeto, mas como uma *forma-conteúdo* inicial do projeto. Assim, como na Cidade Aberta, a Casa no Mundo seria o projeto base, de onde se lançariam explorações sobre o mundo da Arquitetura e sua aprendizagem e, por isso, a atividade a organizar seria uma situação, momento, estado ou evento da Casa no Mundo. Pela adaptação do projeto aos interesses desta atividade balizada por uma semana, podendo-se repetir ou não, decidiu-se converter o nome para “A Tua Casa no Mundo”.

Depois, numa segunda parte iremos analisar o discurso da ação da atividade “A Tua Casa no Mundo”. Como forma-conteúdo do projeto, a atividade, como *forma*, representa o conhecimento refletido da incorporação das metodologias de ação da E[AD], em reunião com o foco da aprendizagem de desenho e projeto da FAUP e, ao mesmo tempo, como *conteúdo*, informa o projeto “Casa no Mundo” sobre o qual se debate neste capítulo do trabalho de dissertação e que continua, até hoje, aberto à exploração.

¹⁸³ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 225



3.1| Dos Laboratórios de Ação,

3.1.1. Investigação, Comunhão e Aprendizagem: a *Architectural Association* e o *Raumlaborberlin*,

A contínua prática arquitetônica da Escola de Arquitetura e Desenho de Valparaíso, com as explorações da Cidade Aberta e da Travessia, vem culminar no século XXI como exemplo metodológico para as práticas que procuram, hoje, métodos de participação nos habitares urbanos e rurais espalhados pelo mundo. Servindo de exemplo para a incorporação dos fenômenos que circunstanciam o habitar do homem contemporâneo, a condição espacial da Cidade Aberta e a dimensão temporal da Travessia, oferecem, sessenta anos antes dos intensos concursos, ou das experiências de auto-construção que governam a prática experimental de hoje, uma leitura operativa sobre os processos arquitetônicos de “ataque”¹⁸⁴ e de transformação da circunstância.

Segundo a investigação teórica, histórica e prática desenvolvida ao longo dos capítulos anteriores, apreenderam-se três componentes metodológicas que ganham relevância e concordância no entendimento desta prática disciplinar, e do seu destaque, tanto no meio da nuvem de práticas do pós-moderno, como nas práticas de *ataque* de hoje, influenciando diretamente a realidade orientadora do próximo Laboratório de Ação da “Casa no Mundo”: as Práticas de Investigação, as Práticas de Comunhão e os Espaços de Aprendizagem. São também estas componentes de projeto que, no final, informam a sugestão de designação de Laboratório de Ação, ao conjunto de práticas que se questionam com este trabalho de dissertação.

Entre a Cidade Aberta, que fixa a ideologia arquitetônica na linguagem, à Travessia, que reconhece os ludismos do habitar no território, monta-se um fio condutor disciplinar que une dois laboratórios que conformam uma aprendizagem empírica de arquitetura. Este fio condutor, “o caminho que não é o caminho”,¹⁸⁵ tem como orientadores forças gravitacionais de espaços-tempos distintos, que tendem a uma aprendizagem linear pela *hospitalidade* do desenho e da ação. Neste fio condutor entre laboratórios, identificaram-se o Projeto, a Viagem, a Construção e a Celebração como os espaços de aprendizagem onde se consegue explorar uma arquitetura alicerçada ao espaço habitado. Cada evento, ou espaço de aprendizagem, tem seu tempo e espaço particular, associado a intenções e motivos práticos do exercício em investigação.

159

¹⁸⁴ LOMBARDERO, Nuria, CANALES, Francisco, ‘Politics and Digital Fabrication. An Ongoing Debate’ Seville, Vibok Works, 2016, pp. 14–15

¹⁸⁵ Vários autores, Amereida, op. cit, p.49

Para um melhor enquadramento do significado de Laboratório de Ação na prática de arquitetura, será importante primeiro referenciar brevemente os significados base inerentes à sua formação:

Entende-se como *laboratório*, os centros de estudo ou oficinas cuja atividade envolve observação, experimentação ou produção sobre uma prática de determinada arte ou ciência. É o lugar que fornece as condições controladas nas quais se investiga, através da análise e da operação das transformações consumadas sobre os objetos de estudo. Nos laboratórios, o conhecimento produzido é repercussão da comprovação objetiva, comum e analítica dos fenómenos materiais e imateriais verificados.¹⁸⁶

Entende-se como *ação*, a provocação de movimento, físico e conceptual, por parte de um agente sujeito ou comum, que, motivado por uma rede de intenções interiores e exteriores, concretiza um ato representativo da alteração ou transformação de um estado do próprio agente, de um objeto, ou da circunstância de interação, dentro de um determinado tempo-espço.¹⁸⁷

Pela reunião linguística destes dois termos, atinge-se o conceito base de Laboratório de Ação: prática, ou centro de estudos, que fornece as condições controladas nas quais se investiga a observação, a experimentação e a produção, sobre a provocação do movimento num determinado espaço-tempo. No laboratório de ação o objeto de estudo engloba as intenções e os motivos da ação. A leitura dos atos, é verificada no espaço e no tempo, porque é aí que reside a comprovação objetiva da interação do agente, com o outro agente, com outros objetos e com a circunstância. Esta leitura da ação existe para demonstrar os processos do fazer presente no agenciamento da ação. A concretização operativa de uma produção é essencial para a leitura objetiva das intenções e motivos do laboratório, pois sem ela perde-se a relação causal do discurso da ação. Assim, a comprovação da ação é empírica. A produção de conhecimento surge de acordo com “a descrição da ação”, ou seja, na ligação discursiva entre a rede de intenções do agente e as transformações consumadas com os seus atos. O discurso da ação precede o discurso ético do laboratório, pois é o primeiro que vai ditar o conhecimento analítico da experimentação.¹⁸⁸

Para aproximar o conceito de Laboratório de Ação, deve-se regressar à ideia de *poiesis*, que, compreendida pela arquitetura como a atividade *dar lugar a*,¹⁸⁹ onde certo agente, subjetivo ou comum, faz desvelar para a existência algo que não existia antes, então, se concordarmos que a ideia da ação como a *concretização do ato representativo da alteração ou transformação de um estado* é uma forma possível da continuidade da *poiesis*, esta pode ser compreendida como uma forma de ação. E é uma ação que influencia diretamente, tanto o processo de produção da arquitetura como o seu habitar. Como se viu nos capítulos anteriores, a ação poética, como *técnica* de superação linguística do jogo da revelação (*poiesis*), permite um acesso veloz aos processos de mediação do desenho, de

¹⁸⁶ “laboratório”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/laborat%C3%B3rio>.

¹⁸⁷ RICOEUR, Paul, ‘O Discurso da ação’, Edições 70, 2013, p. 43

¹⁸⁸ Ibid. p. 56

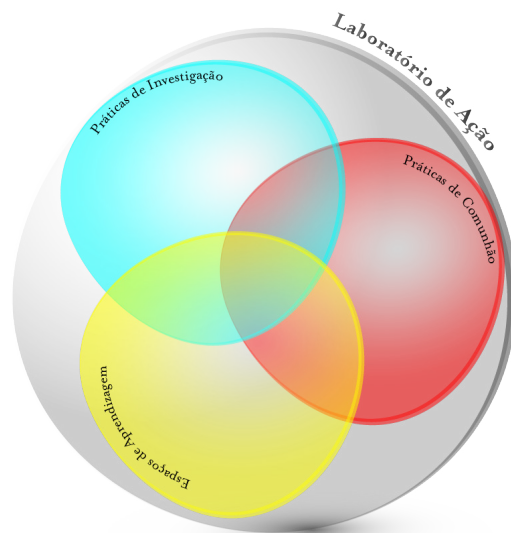
¹⁸⁹ GANDOLFO, Pedro, ‘Impresiones Acerca de El Acto Arquitectónico, in *Ha-lugar de un encuentro, en torno al libro El Acto Arquitectónico de Alberto Cruz C.*, 2010

modo a que, de cada vez, à tempo-espaço para se fazer uma participação efetiva no território e *dar lugar a*.

Esta participação efetiva através da ação no território, condiciona a prática à sua circunstância situada, ou seja, no caso da ação poética, esta aproxima o *logos* do sujeito ao *genius loci*. De modo que, o discurso resultante da experiência, ou seja, o “discurso da ação”, será sempre objeto de aprendizagem, tanto através da incorporação dos recursos comuns oferecidos pela circunstância ao *logos* comum (pela observação), como através da diferenciação dos recursos excepcionais do *logos* poético (pela imaginação). Nos Laboratórios de Ação existe, por um lado, um esforço por reconhecer e partilhar as semelhanças para a construção de uma pertença ao *logos* comum e, por outro lado, um esforço de reconhecer e aproveitar as diferenças para a construção de uma complementaridade entre os *logos* poéticos dos sujeitos.

As práticas de *fazer* desenho, pela concretização de forma para o projeto, ou de *fazer* construção, pela concretização de forma para o habitar, são *poiesis* que emergem do mesmo discurso da ação da arquitetura. É o discurso que monta a ética da metodologia, neste caso uma “poética da ética”. À leitura dos processos metodológicos que levaram à construção de determinado lugar, acompanha-se a leitura paralela dos desenvolvimentos da ação. É essencial o mapeamento destes processos paralelos, ideológicos ou lúdicos, inerentes ao habitar e ao produzir habitar, para o auto-reconhecimento e auto-avaliação do laboratório que produz a ação.

Assim, compreende-se a necessidade de estabelecer, como componente metodológica do laboratório, uma Prática de Investigação, para, da mesma forma que a Cidade Aberta, construir um centro investigativo intemporal, cujo dever é registar os acontecimentos da ação, as repercussões objetivas no espaço comum, as ressonâncias subjetivas no tempo do sujeito e aprender com as experiências, no sentido de expandir o campo de atuação do laboratório. As Práticas de Investigação oferecem aos agentes o poder do distanciamento, para conseguir-se ler de volta a prática, para o discernimento do regresso, do “voltar a não saber”, uma condição essencial para a abertura das condições sobre as quais se investiga a *observação*, a *experimentação* e a *produção*. Depois de mapeados os elementos resultantes dessa leitura, estes vão informar a poética da ética que escolhe as componentes que permanecem e as que se *voltam a não saber*, quando confrontadas com novos objetos de estudo.



Os recentes avanços tecnológicos da fabricação digital proporcionam um novo campo de atuação para os arquitetos, onde se materializa a possibilidade de experimentação sobre novas escalas e processos de produção.¹⁹⁰ Com a intensificação dos processos de produção de conhecimento através da prototipagem, aparecem práticas com propostas de ocupação e participação no território semelhantes às aquelas que originaram a Cidade Aberta e a Travessia.

Quer seja através da construção de centros de investigação, que retratam uma permanência territorial, quer seja através da dispersão desses centros por novos espaços de aprendizagem e de produção de conhecimento, que retratam a multidisciplinaridade da arquitetura, estas práticas, demonstram o desejo moderno de superar a fixação dos processos disciplinares da arquitetura, cuja capacidade operativa depende de outros setores. Através de uma experimentação completa e veloz sobre estes novos processos, que *observam, experimentam e produzem* conhecimento enraizado nos fenômenos do habitar, os laboratórios de arquitetura conseguem *atacar* determinado território prático, criando transformações temporárias ou efetivas nas dinâmicas do lugar.

Existe, neste momento, uma constelação de casos diversificados de laboratórios arquitetônicos que se servem destes avanços tecnológicos para a formulação de respostas espaciais para a sociedade de hoje, cada vez mais emersa num espaço virtual. Nesta constelação, encontramos essencialmente experimentações cujo foco não ultrapassa o exercício da própria técnica em si, associado a uma ideia de desenho passageira que serve de retórica para as intenções e motivos da experiência. Estes astros de produção são aqueles alinhados com os movimentos *Do it yourself* (DIY), das emergentes culturas *maker* e *open source*, que crescem cada vez mais com o apoio dos *fablabs* (Laboratórios de Fabricação), que são os espaços de fabricação digital onde os criativos e produtores de di-

¹⁹⁰ LOMBARDERO, Nuria, CANALES, Francisco, (2016) op. cit., p. 12

versos setores acedem às ferramentas tecnológicas, que lhes dão o poder da prototipagem.

Depois, dentro desta mesma constelação de laboratórios, encontram-se outras práticas que procuram estabilidades éticas para esta prática veloz que pode estar, também ela como outros setores da produção de conhecimento, regulados pela retórica do mercado. São estas as práticas que procuram significados nas ciências humanas, que normalmente se estabelecem nas instituições disciplinares, tentando inserir as novas realidades tecnológicas na *praxis* dos processos metodológicos da arquitetura. Estes laboratórios observam na capacidade de transformação das realidades locais a possibilidade de discernimento das alternativas aos fenómenos resultantes das crises globais. Através da incorporação das experiências situadas, pretende-se construir um índice, que insira o mapa ético dos casos de estudo capazes de transformar circunstâncias situadas no contexto da experiência geral de arquitetura.

Neste seguimento, e para enquadrar os conceitos levantados ao longo deste capítulo, interessa denotar alguns casos relevantes que vão tendendo a sua arquitetura entre estes campos de atuação. Assim, será possível estabelecer um paralelismo com as práticas da E[AD] PUCV. São estes os casos do *Hooke Park* e da *AA_Visiting School* da *Architectural Association* e a experiência do coletivo *Raumlabor Berlin* com a *Urban School Ruhr*.

O primeiro caso relevante é o *Hooke Park*, situado em Droset, no sudoeste de Inglaterra, que pertence à *Architectural Association School of Architecture* desde 2002. Composta de 350 hectares, a floresta de *Hooke Park*, serve como campus satélite da escola de Londres, complementando o programa de estudos no desenvolvimento de “projeto, oficina, construção e ativida-

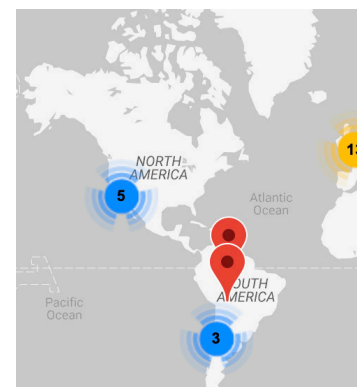


des com foco na paisagem.” Associadas a essas atividades está, segundo a AA, “a oportunidade de desenvolver novas arquiteturas rurais e uma ética de autossuficiência material.”¹⁹¹ Este campus é explorado pela AA na forma do programa de mestrado “Design + Make” e através de workshops de curta duração, que se realizam tanto no pavilhão de workshop de fabricação, como no pavilhão de workshop de montagem. Nestes pavilhões é feita a exploração da madeira local que serve para construir os edifícios deste pequeno assentamento, composto pelos pavilhões, pelo dormitório, pelo refeitório e por outras pequenas intervenções dissimuladas pelo parque.

Depois da aquisição do parque, a investigação da escola não transitou o seu foco de produção para Droset, como aconteceu com a Cidade Aberta. Sem as componentes poéticas, ou sem a crise da identidade chilena em tensão, (que potenciaram toda a ideologia poética dos laboratórios da Cidade Aberta e da Travessia,) o território de Hooke Park ganha uma identidade de experimentação satélite das práticas institucionais. Pela impossibilidade histórica de mergulhar o centro disciplinar neste novo território, cujos significados ainda não se conhecem, percebe-se, neste sentido ideológico, o reconhecimento do valor das tecnologias emergentes da fabricação digital na revisão dos processos técnicos tradicionais da construção, no sentido de, através da prototipagem, oferecerem, não só, agenciamento aos indivíduos arquitetos, mas também, autossuficiência ao parque.

Efetivamente, desde o pós-moderno que a AA concentra a sua base disciplinar no processo, ou seja, na visão da arquitetura pelo seus fenômenos de produção e não pelo produto em si. Através da investigação crítica, os projetos serviriam como ferramentas de aprendizagem e, portanto, “*learning by doing*”,¹⁹² segundo Cedric Price, seria a forma ideal para, sem a obrigatoriedade de encontrar respostas, a disciplina “apimentar” o entendimento das necessidades formais de cada época. Através da sua performance a arquitetura poderia ser investigada, de forma a compreender o poder do utilizador e, consequentemente, do estudante de arquitetura. Com este contexto disciplinar surge, em Inglaterra, um panorama de práticas onde a “ideia de projeto como ferramenta educacional e as noções de movimento, viagem e deslocamento”¹⁹³ começavam a vincular o processo performativo da arquitetura ao seu processo de aprendizagem. Destas concepções teóricas surgiram as experiências de Reyner Banham, Coop Himmelblau, ou da Team 4, que associaram este pensamento à experiência da incorporação *high tech*, através da construção de dispositivos orientadores dos ritmos de permanência e de movimento do habitar em investigação.

Com o terreno do Hooke Park, a AA proporciona uma nova origem permanente à investigação situada que os *makers*, os DIY’s e os grupos de *high tech* da AA vinham a tratar desde os anos 60. Assim, estes experimentos letárgicos, capacitados ao longo de décadas pela dissimulação da investigação crítica



211. Mapa dos projetos desenvolvidos pela AA Visiting School.

¹⁹¹ AA: <http://hookepark.aaschool.ac.uk/about/>

¹⁹² GARCIA-GERMAN, Jacobo, Cedric Price, The Architectural Association and others, E18, Radical pedagogies, <https://radical-pedagogies.com/search-cases/e18-architectural-association/>

¹⁹³ Ibid.

nos projetos de arquitetura da AA, ganham em Droset um espaço permanente associado a uma circunstância onde, hoje, se explora o poder do desenho da arquitetura para a estruturação de um conhecimento local, informador da realidade do seu mundo.

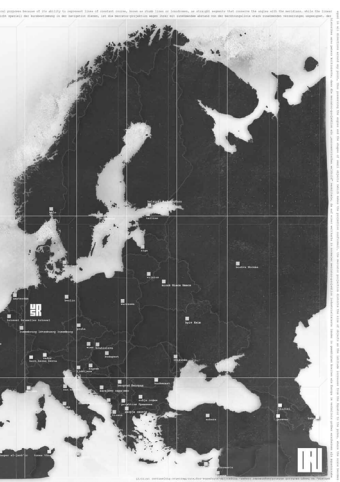
Como complemento a este espaço de experimentação satélite, a AA criou a *AA_Visiting School*, que se pode caracterizar como a componente de viagem que expande a aprendizagem para o mundo através de uma rede de cursos e workshops, cujo objetivo é a produção de um vínculo arquitetónico com o lugar. O objetivo é, da mesma forma que a Travessia, o reconhecimento dos lugares e das suas técnicas correspondentes, através do contacto com os agentes locais e sua circunstância. No entanto, neste caso, o vínculo não tem necessariamente que estar dependente de uma construção no lugar, podendo permanecer no mundo fictício do projeto. O que previne a repetição dos comportamentos colonizadores, com expectativas que ludibriam o desenho de projeto com objetivos preconcebidos.

Entende-se que é na investida conceptual *à priori* da incorporação das dinâmicas do lugar, que pode residir a diferença destas práticas relativamente à metodologia lançada pela Amereida, pois em Travessia os projetos e as construções surgem depois de habitar no sítio onde se vai *dar lugar a*. Com os atos poéticos, limpam-se as expectativas formalistas do arquiteto e recorda-se a participação do outro agente e da circunstância para o gesto de desenho, abrindo a escala do sujeito investigador para uma escala comum que define os recursos comuns de projeto.

Neste sentido, compreendendo a importância da criação de vínculos objetivos com a circunstância e com os agentes locais para a incorporação dos seus recursos comuns, transportamos o pensamento sobre as Práticas de Investigação para as Práticas de Comunhão.

A segunda experiência relevante para o enquadramento dos Laboratórios de Ação e, particularmente, das Práticas de Comunhão, é a prática do grupo Raumlabor berlin. Raumlabor significa em português – *laboratório do espaço*. Auto-intitulando-se como uma rede de arquitetos cujo objetivo é ativar partes esquecidas pela urbanidade, o Raumlabor tem como primeira fase de atuação a interação com os habitantes locais. Neste processo de interação multidisciplinar, o laboratório “descobre novas áreas de ação, ao abrir novos campos de experimentação, cujas possibilidades são testadas e examinadas coletivamente”.¹⁹⁴ No manifesto do laboratório, encontra-se um compromisso de diálogo crítico que, de maneira similar àquele iniciado por Cedric Price, se refugia nas práticas de investigação:

“Chamamos a isto de “research-based design”. Comprometemo-nos a lidar com lugares 1:1, descobrindo e utilizando o que encontramos dentro das condições do sítio.





No processo de fazer, aprendemos mais através do design ativo sobre o local da investigação e encontramos novos métodos que estão abertos à apropriação e evolução do existente. Não resolvemos problemas, mas iniciamos processos que dão aos agentes a oportunidade de conhecer, compreender e usar a cidade e sua dinâmica, bem como as suas possibilidades.”¹⁹⁵

No sentido de alicerçar a produção nas práticas de investigação, o Raumlabor decide construir um centro institucional. Através da criação da Urban School Ruhr possibilita-se aos estudantes uma participação urbana ao longo do exercício de aprendizagem crítica. A USR é um programa educacional da Open Raumlabor University em cooperação com a Urbane Künste Ruhr.¹⁹⁶ Fundada em 2012 como uma instituição artística, dirige as preocupações do grupo Raumlabor para o “desenvolvimento de sustentabilidade através da ação temporária.”¹⁹⁷

A tentativa de envolver, desde os primeiros momentos, os agentes locais nas intervenções urbanas, orienta a metodologia da escola e do grupo de arquitetos para um trabalho intenso sobre as dinâmicas de interação entre os agentes. Tendo a escola como centro das práticas de investigação, seria possível montar uma rede multidisciplinar que ocupasse e habitasse as dinâmicas do lugar através da reciprocidade de oferta. Ao habitar pela aprendizagem, tanto o lugar como o agente recebem e inserem informação e valor um no outro. Deste modo, combate-se, não só a sazonalidade da experiência, em favor da sustentabilidade da vocação e da capacitação dos ofícios dos agentes locais, como também, o estado de *ausência* que rege a urbanidade, em favor da presença ativa do sujeito.

Para o desenvolvimento deste tipo de processos de projeto, como se verificou com a E[AD], é necessária uma rede de significados ou símbolos que



213, 214. Projetos do Raumlabor e da USR.

215, 216. Projetos da AA_Visiting School.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Raumlabor: <https://raumlabor.net/urban-school-ruhr/>

¹⁹⁷ ABMANN, Katja, BADER, Markus, SHIPWRIGHT, Fiona, TALEVO, Rosario, ‘Explorations in Urban Practice’, Urban School RUHR Series, Raumlabor Berlin, 2017

aproximem os sujeitos para um entendimento comum da ação que se venha a realizar sobre o *logos* de determinada dinâmica do lugar. Amereida, apresentava a poesia e a linguagem como fundamento teórico para todo o desenvolvimento prático da *hospitalidade*. Começando pelos *atos poéticos*, passando pela construção em *ronda*, terminando na *celebração*, montou-se um ritmo de progressão da ação poética que integra os sujeitos na produção de um lugar coerente com todas as escalas e ritmos da dinâmica multidisciplinar entre os agentes e a circunstância.

Embora as obras do grupo Raumlabor se possam assemelhar formalmente às obras das Travessias ou mesmo da AA_Visiting School, pela experiência corporal e vernacular implícita na construção posterior ao ato de habitar, elas resultam de processos teóricos distintos. Como se viu, à semelhança de outras práticas com origem na investigação das práticas urbanas, os fundamentos teóricos têm por base a crítica política, social e económica. Estes fundamentos levaram o grupo de arquitetos a procurar metodologias cujos exercícios demonstrassem resultados práticos sobre a construção de símbolos e significados comuns aos agentes e às dinâmicas de lugar.

O acontecimento metodológico deu-se, precisamente, no encontro com o conceito “commoning”, (que usamos nesta dissertação como “comunhão”) através das “Practices of Commoning”,¹⁹⁸ cuja interpretação é descrita no livro “Explorations on Urban Practice”, onde se situa o índice de práticas da USR. No capítulo Practices of Commoning é possível encontrar as bases e os desenvolvimentos deste novo conceito, que remontam a 1990, sobre os estudos de Elinor Ostrom,¹⁹⁹ a primeira mulher a ser laureada com o Prémio Nobel das Ciências Económicas em 2009, com o estudo “*Analysis of Economic Governance*,



217. Yoga na cobertura da Unidade de Habitação de Le Corbusier em Marselha, juntamente com os habitantes.

218. Leitura sob a Acrópole de Atenas



¹⁹⁸ Ibid. pp 95-167

¹⁹⁹ Ver também : OSTROM, Elinor, ‘Governing the commons: The Evolution of Institutions for collective Action’ (New York, NY: Cambridge University Press, 1990).

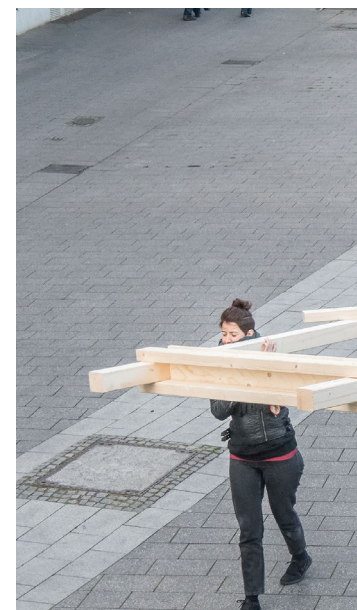
especially the Commons”, onde demonstra como o recurso comum pode ser gerido com sucesso pelos grupos que partilham a *propriedade*, sem que este tenha de ser governado por entidades públicas ou privadas. Apesar da exploração deste conceito pelas ideologias políticas, que derivou o debate para outros termos pós-capitalistas, interessa perceber que desde 2009 começa um intensa experimentação multidisciplinar sobre como os recursos comuns, podem, a diferentes escalas – florestas, pastagens, áreas de pesca, parques – tornar-se sustentáveis a vários níveis.²⁰⁰ Para estas práticas arquitetónicas, cujo objetivo é a transformação das dinâmicas do lugar, através de processos intensivos de incorporação e participação, estes novos paradigmas representavam evidências fundamentais para a mudança radical do entendimento do espaço urbano como uma co-produção entre ambientes vividos.

Com o objetivo de fortalecer os vínculos da co-produção, a USR começou a organizar exercícios espontâneos, aos quais deu o nome de Práticas de Comunhão. Estes exercícios diluem-se por diversos momentos: desde a leitura sob a Acrópole de Atenas, a “jantares discursivos”, ou a momentos desportivos de yoga na cobertura da Unidade de Habitação de Le Corbusier em Marselha, com os residentes locais.²⁰¹

Uma experiência capaz de explicar objetivamente o processo projetual que direcionou a USR a debater este fenómeno da co-produção é “Um exercício sobre a tomada de decisão”,²⁰² que aconteceu em Witten, na Alemanha, em 2016. Este exercício dividia-se em duas partes: a primeira consistia no projeto e construção de um pórtico entre duas pessoas, a segunda parte debatia-se sobre os mesmos pórticos, previamente construídos, através da montagem de uma estrutura comum de interdependência entre os pórticos, sobre determinada área na cidade. Depois de construídos os pórticos, estes foram transportados pela cidade em cortejo até à praça principal, onde se confrontava e decidia o presente e o futuro da obra. Neste espaço eram debatidos os temas de “comunidade, confiança, acesso, conflito, responsabilidade, partilha e dádiva”,²⁰³ o objeto construído passava a ser propriedade dos agentes locais que estavam diretamente ligados aos protocolos processuais, desde o transporte dos pórticos, à construção da estrutura produtora de lugar.

Aos poucos, com base nestas experiências, estrutura-se uma metodologia cujas componentes podem ser novamente aproximadas às componentes poéticas da E[AD] – as *phálenes*, a unidade didática da *Cultura Del Cuerpo*, as *Celebrações*. No fundo, estas Práticas de Comunhão são o conjunto de rede de ações que interliga os diferentes Espaços de Aprendizagem sobre os quais estes Laboratórios de Ação trabalham.

Os espaços de aprendizagem são momentos marcados pelo desafio de exercícios objetivos, que colocam o sujeito em conflito entre o seu conhecimento e a sua percepção do espaço-tempo no momento de confronto com o exercício que é comum. As evidências desse espaço-tempo comum encontram-



219. “Um exercício sobre a tomada de decisão”, momento do transporte dos pórticos pela cidade.

²⁰⁰ Vários autores, op. cit. ‘*Explorations in Urban Practice*’, (2017), p. 100

²⁰¹ Ibid. p.154

²⁰² Ibid. p.162

²⁰³ Raumlabor: <https://raumlabor.net/usr-session-03-practices-of-commoning/>

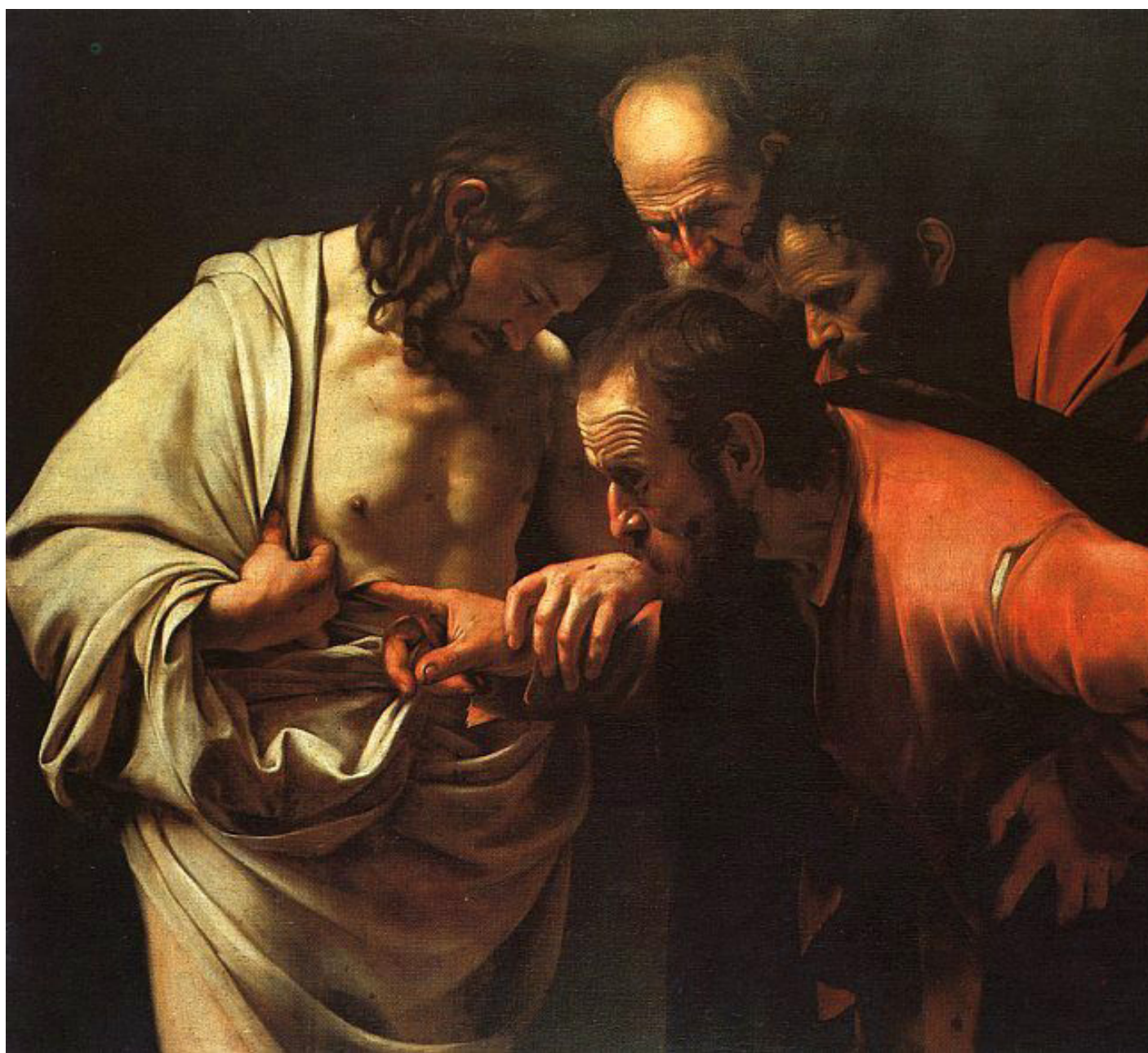


-se na circunstância do exercício, e, no sentido de as ler, existe a necessidade de treinar a observação e a imaginação. Os exercícios lançados nos espaços de aprendizagem proporcionam as condições base que treinam estas ferramentas da *techne* e da *poiesis*, porque oferecem uma contingência particular, única e nova, sobre a qual se explanam as condições para os agentes interagirem com as ferramentas de aprendizagem, de tal modo que inicia a incorporação do lugar, quer ele seja virtual ou material.

Deste modo, entende-se que os espaços de aprendizagem são centros de intensa gravidade sobre os quais as práticas de comunhão repousam. Pois são também os espaços de aprendizagem que intervalam e atraem o desenvolvimento das práticas de comunhão, sendo neles possível observar tanto a progressão das escalas de aprendizagem, como o processo de dinamização do lugar, que evolui com as práticas de comunhão: da *escala do sujeito*, à *escala do comum*, da *construção do comum*, à *celebração do comum* que é o retorno à escala dos sujeitos. Parece ser devido a esta tensão gravitacional espaço-temporal dos espaços de aprendizagem que existe sempre uma condição situada nos laboratórios de ação e, também por isso, estes se afirmam tão preponderantes na afirmação de metodologias de produção de conhecimento situado.

Cada laboratório de ação constrói seus próprios espaços de aprendizagem com base no enquadramento das práticas de investigação. No laboratório de ação proposto nesta dissertação, “Casa no Mundo”, no sentido de clarificar a rede de metodologias investigadas, escolheram-se, precisamente, os quatro momentos gravitacionais - Projeto, Viagem, Construção, Celebração - a explorar na prática, no sentido de, empiricamente, participar com aprendizagem e produção de arquitetura. São os espaços de aprendizagem que nos enquadram a leitura do discurso da ação regulador do índice ético desta prática e, por isso, serão estes os momentos sobre os quais se vai desenrolar toda a ação da atividade.

220. “Um exercício sobre a tomada de decisão” Montagem da estrutura na praça central. Momento em que se debate a forma da obra.



3.1.2. Projeto (d)e vocação: desenhar a *casa* e o *mundo* oníricos,



Será possível encontrar estas componentes metodológicas que configuram uma proposta autónoma sobre os processos de aprendizagem, não só nas estruturas disciplinares, mas também, pela influência da ação na vocação e ofício dos sujeitos, nas vidas dos homens e também nas obras dos arquitetos Alberto Cruz Covarrubias e Fernando Távora. Seria importante tomarmos como ponto de partida, pelo projeto de ofício e vocação legado por ambos, que chega até hoje íntegro e *aberto*. Discursos que surgem de uma intensa viagem, com tanto de espiritual quanto de material, tal prática que formalizou aquilo que pode ser considerado o entendimento base dos projetos de escola da E[AD] PUCV e da FAUP.

Usufruímos deste fictício debate interno entre os autores e seus projetos de aprendizagem, para aproximar alguns fundamentos dos espaços de aprendizagem pelos quais iremos atravessar com o projeto da Casa no Mundo.

Do desejo de encontrar *os passos, os equívocos, derivações e contaminações*, poderiam resultar vastas as dissertações paralelísticas sobre as vidas e, principalmente, obras dos homens e arquitetos Alberto e Fernando, seus encontros e suas dissonâncias, pela proximidade de espírito e idade, à circunstância portuária de Valparaíso e do Porto, porque também eles, como São Tomé,²⁰⁴ questionaram a realidade que lhes era oferecida e partiram na procura das evidências. Ambos procuraram em viagem a origem do futuro e do passado, de onde encontram o imperativo interior de se situarem num território prático, onde poderiam, humildemente, montar o próprio projeto de *vocação*.

Frente ao automatismo cultural norte-americano, procuram o entendimento do âmago dos “dramas coletivos e individuais”²⁰⁵ localizados, certamente, da vontade de construir um projeto auto-identificativo, e, por isso, estes projetos crescem de processos com expressão e linguagem abismalmente distantes, pois Távora nunca poderá ser entendido como teórico, nem Cruz como prático. No fundo, percursos, que por um lado, partilham sóis e luas pelas esquinas da marginalidade maquinista da época, mas por outro lado, surgem com metodologias projetuais completamente distantes no momento de se exteriorizarem.

221. ‘A Incredulidade de São Tomé’, Caravaggio, 1601-1602

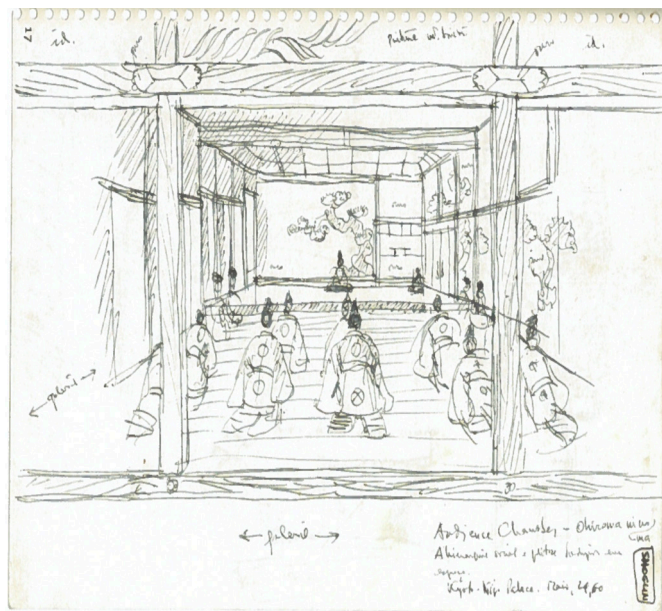
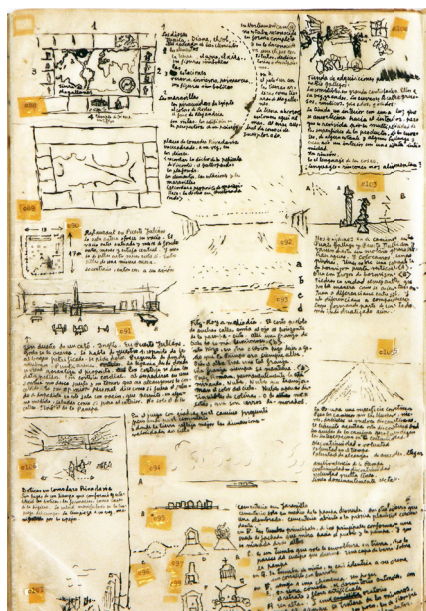
²⁰⁴ Jo. 20, 25-29. “Se eu não vir o sinal dos cravos em suas mãos, e não puser o meu dedo no lugar dos cravos, e não puser a minha mão no seu lado, de maneira nenhuma o creerei?”

²⁰⁵ BONITO, Mário, “Tarefas do Arquitecto”, 1o Congresso Nacional de Arquitectura. Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso, Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, 1948, pp. 136-137

Não sendo objeto para esta dissertação, pelo erro da simplificação e pela dificuldade de aproximação, interessa-nos resgatar uma pequena parte dos recursos e posturas comuns aos projetos de vocação de ambos.

Do *aberto* que permanece íntegro, recebemos o dom do “acontecimento”, seja este, com Alberto Cruz de essência poética, ou com Fernando Távora de síntese desenhada, é aquele que emerge da expectativa “de ir para além da circunstância”, “de a aceitar e não desprezar o contrário”, no fundo, ler e incorporar a “manifestação de vida”, a observá-la e desenhá-la nos lugares “de tal modo que conhecer e ser se confundam”.²⁰⁶ Aqui reside a diferença ontológica, sobre a “distância” do projeto não-sitiado de Távora, porque, para Cruz, a distância do projeto é o esforço de consagrar a sensibilidade do conhecer-ser e representá-lo em forma. Da distância de Távora não esquecer: “a unidade da variedade”, “a ordem na continuidade”, “a diversidade na totalidade”.²⁰⁷ O projeto da “harmonia”,²⁰⁸ aquela certeza do património que acalma o caos, aquilo que é “comum dos seres da realidade”, que legitima os fenómenos perpétuos, a Grande Tradição presente na “lição das constantes”,²⁰⁹ aquela imaginação que não precisa de ser escrita, talvez apenas mimetizada, das “fissuras, voltas e complicações” presentes na “superfície aparentemente contínua”.²¹⁰

De Alberto Cruz Covarrubias, o ato de “dar nome” como possibilidade de discernimento da “origem e geração, de abertura e fundação”²¹¹ da arquitetura. Com o novo fenómeno vem a impossibilidade de julgamento perante a conclusividade do ato, configura-se um presente do habitar no caos que é a sombra comum dos homens, como ligação com todos os subconscientes no *absoluto* – ofício de vocação e educação inerente “às disposições naturais de estar sitiado”.²¹² O projeto na abertura que inicia e se propaga com o ritmo da destreza dos sentidos, entre a necessidade do ato e, depois, a sua execução.



²⁰⁶ TAVORA, Fernando, ‘Da Organização do Espaço’, 8a ed. 2008, p. 74

²⁰⁷ TAVORA, Fernando, apud. MANUEL, Mendes, ‘Fernando Távora, “O meu caso”, Parte I: Convivências, Afloramentos, Afagamentos’, in BANDEIRINHA, José, op.cit. (2012), p. 79

²⁰⁸ A este propósito, ter presente TAVORA, Fernando, op.cit. (2008), p. 33-39

²⁰⁹ TAVORA, Fernando, ‘Teoria geral da organização do espaço: arquitetura e urbanismo : a lição das constantes’, 1993

²¹⁰ WIGLEY, Mark, ‘A Banalidade da Arquitetura’: Protótipo, nº7, 2002, pp. 254-267, apud. MANUEL, Mendes, in BANDEIRINHA, José, op.cit. (2012), p. 56

²¹¹ COVARRUBIAS, Alberto Cruz, op. cit. (2005), p. 134

²¹² Ibid.

222. Caderno de Viagem de Alberto Cruz da Travessia Amereida em 1965.

223. Diário de “Bordo”: Caderno de Desenhos A, de Fernando Távora de 1960.

A independência e a tomada de soberania perante o desenho dos próprios espaços de aprendizagem revela-se para ambos por via da arte, com o gesto artístico sempre em relação com um *logos* específico. Para um, no momento fundacional da imaginação com a poesia e a linguagem, e para outro, no momento distancial do projeto com o desenho e a linguagem.

Para Alberto, um projeto que procura desde início o fenómeno vivido, para o domesticar ao dar-lhe nome, esse fenómeno, ao situar-se na linguagem, é fundado. Cria-se, desde logo, uma sublimação sobre aquilo que é o recurso comum da intersubjetividade da linguagem, que, depois da intensificação influida pelo *logos*, necessariamente, no habitar, constrói o lugar desse fenómeno comum intersubjetivo, que é unidade da própria manifestação de vida desse lugar. Com isto, revela-se um discurso descrente da crítica compositiva e da filosofia estética.

Já no entendimento de Távora, os jogos de correspondências não se limitam à autonomia linguística, pelo contrário, abraçam o “enquadramento específico” e a “experiência geral de arquitetura”,²¹³ confrontando, precisamente, a linguagem com a dos monumentos, ruínas e memórias. Surgem componentes projetuais, que se encontram e se opõem primeiro em composição no desenho, e depois, numa “poética da ética”²¹⁴ implícita e presente no evoluir do ato de projetar.

*“Aos mais dotados, compete, naturalmente, a função de condutores de protótipos, mas cremos que, porque mais dotados, essa qualidade não deverá permitir-lhes uma espécie de fuga da sua circunstância ou de um caminhar no sentido da utopia, porque os outros homens – que justificam a sua razão de ser e deles necessitam – têm o direito de esperar de tais dotes alguma coisa de concreto para a sua existência. Dum excessivo individualismo dos mais dotados tem resultado no nosso tempo uma excessiva e perigosa individualização de formas e um ar demasiado pessoal no modo de organizar o espaço.”*²¹⁵

Deixa-se sempre Fernando Távora para segundo nesta dialética, porque é nele que se encontra a síntese do gesto artístico, existe uma leitura da história e, por isso, uma confiança na memória e na realidade da cidade. Távora nunca esteve preocupado na perda de capacidade da imaginação, porque ela estava ligada ao presente concreto da circunstância. Conquanto, entende-se à *priori*, como explicámos, a desconfiança na “história dos vencedores” por Cruz e, por isso, o exercício metodológico pela recordação intuitiva em substituição e pela procura da realidade concreta no interior poético. Assim, compreende-se que, embora de estrutura aberta e refundável por ter como base a linguagem, a realização da prática de Cruz (assim como a do Raumlabor,) estava dependente de uma metodologia pedagógica, quando no caso de Távora nunca tal se verificou, pelo contrário, era a prática que informava a pedagogia, pois esta atendia ao aspeto pedagógico das formas.²¹⁶

²¹³ VITALE, Daniele, ‘Correspondências e ficções’, in BANDEIRINHA, José, op.cit. (2012), p. 104

²¹⁴ MANUEL, Mendes, ‘Fernando Távora, “O meu caso”, Parte I: Convivências, Afloramentos, Afagamentos’, in BANDEIRINHA, José, op.cit. (2012), p. 61

²¹⁵ TÁVORA, Fernando, op. cit. (2008), p. 25

²¹⁶ Ibid. p. 26

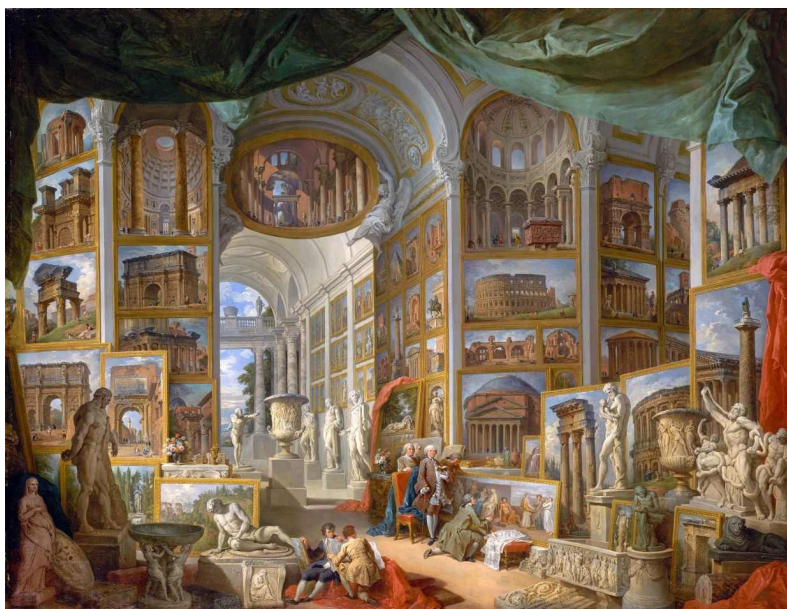
“A circunstância – as possibilidades – é o que da nossa vida nos é dado e imposto. Isso constitui o que chamamos mundo”²¹⁷

O “pensamento débil”²¹⁸ de Vattimo, repreende desde 1983, para o excessivo exercício de subjetividade resultante da crise de consciência histórica, que levou à dispersão dos empirismos pós-modernos, impulsionada pelo *Eros* teórico e poético que produz a frenética transformação, adaptada como memória coletiva, ao ponto de hoje termos dificuldade de nos distanciarmos da consciência, sendo despesa do nosso tempo e vocação, o discernimento dessas experiências que abundam.

Com esta investigação, encontra-se que a Escola de Arquitetura de Valparaíso, com seu resguardo teórico e disciplinar na heterotopia, se situou exteriormente a esse grupo de práticas. O saber sitiado produzido ao longo dos anos, embora surja do “reconhecimento da ausência de fundamento e do seu carácter irrevogável [que] comporta a renúncia a toda a tentação de formular um projecto total de transformação da realidade social”,²¹⁹ e na opção empírica e *ad hoc* de uma “pretensão da autoridade etérea das verdades poéticas do desenho-processo”,²²⁰ nunca participou nos alibis do populismo subjetivo da *poiesis*, nem da defesa institucional como realização profissional. Assim, entendendo os limites da prática arquitetónica pela pós-historicidade de auto-reflexão e sua temporalidade fugaz, refugia-se no saber situado dos Laboratórios Cidade Aberta e Travessia, como motor concreto de transformação, que comprova o afastamento dos sistemas e circuitos retóricos que individualizam através de “protótipos” formais que “delapidam”²²¹ as cidades. É estabelecido, como condição da crise da consciência histórica interna e recurso de reinvenção, o discurso da ação poética, este, que poderá construir a certeza do “índice ético de

Arquitetura débil:

Para o autor, a arquitetura débil não ocupa um papel central na disciplina da arquitetura, aceitando a sua situação heterogênea atual, com a queda das narrativas lineares. Esta ideia é acompanhada por uma revisão do significado da monumentalidade, já não ligada à representação do absoluto, mas à ideia dos objetos arquitetónicos como resíduos ou recordações, para ele, “essa é a força da debilidade. Aquilo que a arte e a arquitetura são capazes de produzir precisamente quando não se apresentam agressivas e dominantes e sim tangenciais e débeis.”²²³



²¹⁷ GASSET, José, ‘La rebelion de las masas’: Madrid, Revista do Occidente, 1954, pp. 74, apud. MANUEL, Mendes, in BANDEIRINHA, José, op.cit. (2012), p. 79

²¹⁸ VATTIMO, Gianni, op. cit. (1996), p. XVII

²¹⁹ VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, (eds.), ‘Il pensiero debole’, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 245., apud. MANUEL, Manuel, ‘Em torno da vocação disciplinar da arquitetura (a propósito da convenção paradisiaca da subjetividade)’, Punkto, ex-curso: série a #5, 2019, p. 3

²²⁰ Ibid. p.4

²²¹ TAVORA, Fernando, op. cit. (2008), p. 27

²²² ROGERS, Ernesto, ‘Il mestiere dell’architetto’, Einaudi, Milano, 1958, p. 49., apud. MANUEL, Manuel, op.cit., (2019), p. 2

²²³ SOLÀ-MORALES, 2003, op. cit., pp. 63-76

²²⁴. ‘Roma Antica’, Giovanni Paolo Panini, 1750.

²²⁵. ‘The Light Inside’, James Turrell, 1999

uma poética”,²²² formulando assim, um percurso orientador *rizomático* equidistante da “Arquitetura débil”²²³ de Ignasi de Sola-Morales.

Estas revisitas a experiências do limbo da pós modernidade, dão força às tentativas artísticas de metodologias de ação, perante uma soberania da simultaneidade contemporânea, porque a prevêem, propondo alternativas ao seu adensamento na memória coletiva. As práticas de ação poética suportam a capacidade de distorcer e expor o desequilíbrio vocacional da nossa época, resultante da “des-historicização da experiência”.²²⁴ A capacidade que a arquitetura possui de distorcer o distorcido é inegável, porque “a organização do espaço sendo condicionada é também condicionante.”²²⁵

Hoje mais, com os avanços da fabricação digital, ou mesmo da neurociência, com os estudos cognitivos sobre o sistema límbico e córtex, que são cada vez mais educados por algoritmos artificiais que recolhem e distribuem informação individualizada. Uma circunstância *simultânea* que formula o estado *cindido* nos habitantes destas cidades tecnológicas. Conquanto, a emergência nas realidades virtuais e aumentadas permitem-nos entrar em encenações inacreditáveis – de subir paredes a sentir vertigens – no fundo, entramos num mundo novo virtualizado, desenhado para distorcer o sujeito e os seus sonhos de formas materialmente impossíveis. No espaço da simultaneidade, o mundo entra em nossa casa e dela se apodera, ao passar a caber materialmente nela é nos apresentada a história da nossa vida de forma simplificada, bem afastada do caos pandémico das intersubjetividades.

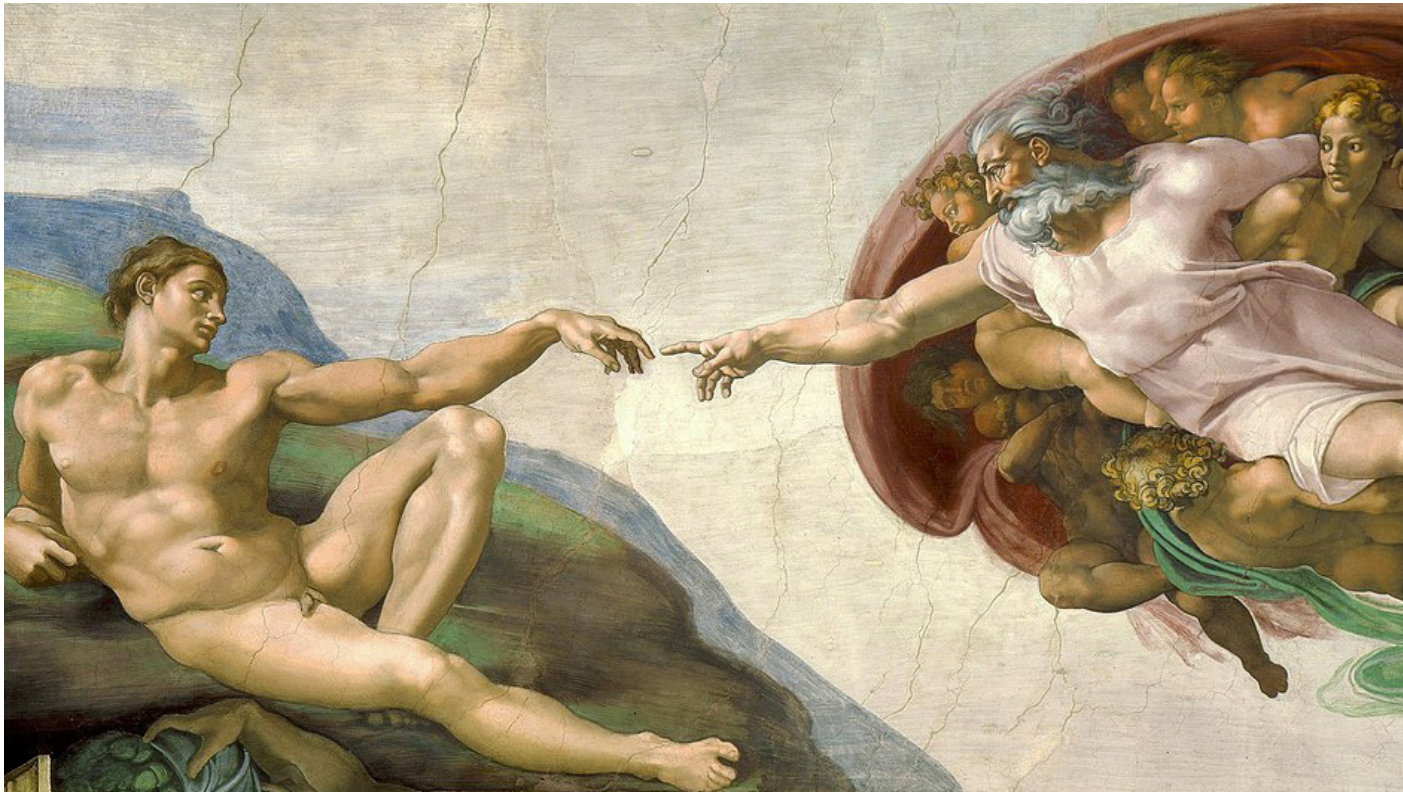
À medida que a arquitetura de vocação perde participação no espaço vivido, as especialidades técnicas *miniaturizam* a circunstância em lugares generalistas de satisfação momentânea, que vão causando dano às memórias coletivas, e, por conseguinte, ao mundo e à casa dos homens, o que nos faz continuamente duvidar, visitar e distorcer.

É dever cívico do arquiteto esta revisita para questionar essas e as nossas práticas, emergir nos passos projetuais e desviar-se deles quando necessário, para viabilizar uma ideia de método. A possibilidade de método destes laboratórios de ação, institucionais ou subjetivos, são fixações teóricas, não de dogmas práticos, mas de usos, de construções e de formas realizadas em expectativa pela comunicação, significação e acontecimento de arquitetura, que parte para a ressonância vocacional das sínteses e das essências, resultantes do exercício pelo qual “a intuição, a razão e a imaginação dispõem a componente artística do desenho numa plataforma de observação, de educação, de conhecimento.”²²⁶

²²⁴ VATTIMO, Gianni, op. cit. (1996), p. XVI

²²⁵ TAVORA, Fernando, op. cit. (2008), p. 73

²²⁶ MANUEL, Manuel, op.cit., (2019), p. 3



3.1.3. Acontecimento, fenómeno Casa-Mundo,

“O acontecimento é uma vibração, (...) É a ondulação de um elemento que se estende sobre os seguintes estabelecendo no ar, como uma onda sonora luminosa, um sistema de harmónicos que permanecem antes de se dissiparem.

Por sua vez, o acontecimento é também um ponto de encontro, uma conjunção em que as linhas do percurso ilimitado se entrecruzam com outras criando pontos de modos de uma intensidade emergente. Finalmente, o acontecimento é uma apreensão, o resultado da ação de um sujeito que no fluir caótico dos acontecimentos, atrai os que mais atraem ou mais se movem para os reter. É uma ação subjetiva. Produz um momento de gozo e de uma frágil plenitude.

Apesar do acontecimento ser sempre algo que sucede da desordem global carente de sentido, este momento feliz, às vezes casual, às vezes resultado de uma vontade inteligente, constituído por um instante emergente de um fluir constante, um acorde harmónico, polifónico numa situação diante transição.”²²⁷

Num acontecimento, como a atividade “A Tua Casa no Mundo”, onde, limitada uma determinada “razão artificial do tempo”,²²⁸ espaço e gravidade, o ser-todo-o-mundo da *experiência geral de arquitetura* não cabe, como se sabe, apenas a vida o poderá receber. Nesse experimento autónomo, a circunstância objetiva (“o finito-infinito, e assim a sentimos”)²²⁹ e a *hospitalidade* ativa do sujeito, tomam, assumidamente, conta do projeto como *enquadramento específico*, e a *experiência geral de arquitetura* passa a ser a do próprio *enquadramento*. O acontecimento transforma-se num poderoso e, por isso perigoso micro-cosmos, de tempo-espaço incalculável, capaz de imaginar e ficcionar *mundos e casas*, que, embora um tanto desligados da circunstância comum “dos seres da realidade”, quando incorporados na contingência, são completamente capazes de propor soberbas transformações à mesma. E, à medida que estas *razões artificiais* confinantes se tornam cada vez mais curtas em perspetiva, o Mundo compacta-se em entropia, certamente que Távora e Cruz já sentiam os efeitos dessa *miniaturização*.

“de que forma um exemplo concreto, por muito qualificado que este seja, pode aspirar a ser um elemento comum dos seres da realidade?”²³⁰

177



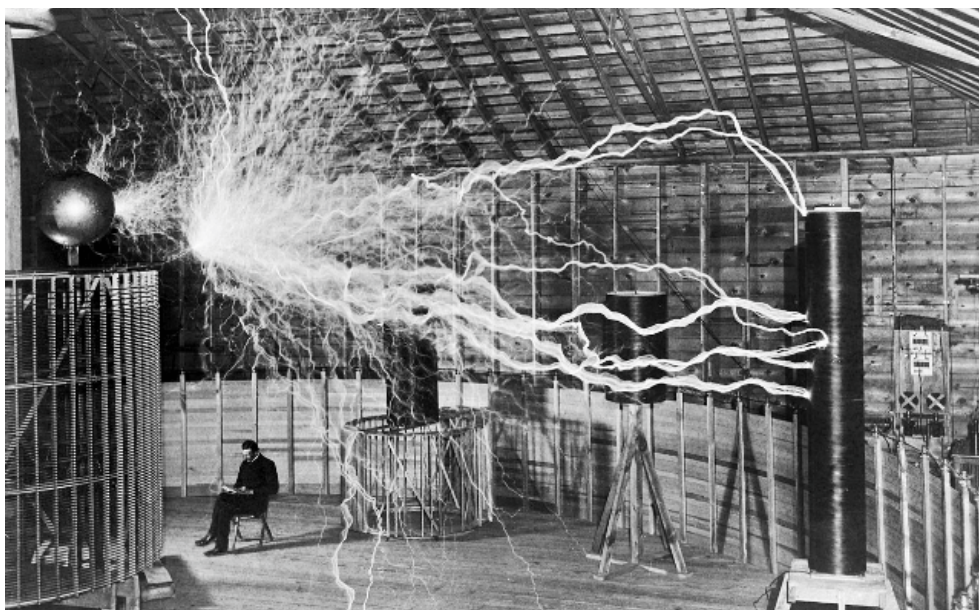
226. ‘A Criação de Adão’, Michelangelo, 1511, Capela Sistina.

²²⁷ SOLÀ-MORALES, 2003, op. cit., p. 112

²²⁸ NUNO, Portas, MENDES, Manuel, ‘Arquitectura Portuguesa Contemporânea’, Porto, Fundação de Serralves, 1991, p.90

²²⁹ TAVORA, Fernando, (sem título), Vendas novas, Setembro de 1945: Escrita I fl. 74, manuscrito, apud. MANUEL, Mendes, in BANDEIRINHA, José, op.cit. (2012), p. 79

²³⁰ LIMA, Alceu, ‘O Critico Literário’, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1945, apud. MANUEL, Mendes, in BANDEIRINHA, José, op.cit. (2012), p. 79



Talvez tudo de importante seja também poderoso e perigoso.²³¹ Enfrentá-lo em arquitetura significa saber que no desenho nada fica garantido, apenas *aberto* à possibilidade de acontecimento, pois só se decide face ao imprevisível, sem garantias. Assim, anular o perigo significa, ao mesmo tempo, anular a imaginação sobre o imprevisível, sobre a sua força transformadora, e fechar o acesso à verdade, por isso, “só faz sentido falar de verdade como acontecimento.”²³² Tanto na arquitetura, como na poesia, não parece existir verdade em nenhuma obra senão na sua repercussão para a vida do sujeito e, conseqüentemente, do seu meio.

*“(...)isto é, pretendendo que um soneto só está em relação com a forma soneto, uma liberação com uma aliteração, etc., e não que qualquer forma, todo o perceptível, é o desencadear de múltiplas relações sempre fragmentárias, entrelaçadas com o imperceptível das forças que as sustentam e alteram.”*²³³

E se no sujeito, “Uma memória imemorial trabalha numa retaguarda do mundo. Os sonhos, os pensamentos, as lembranças formam um único tecido. A alma sonha e pensa, e depois imagina”;²³⁴ então uma imaginação profunda sobre o *mundo* pode valer mais que a própria obra. Esta causalidade existe porque em projeto se abriu para o acontecimento, e abriu-se partindo da premissa de receber a contingência do *mundo* imaginado no acontecimento. Parece, assim, que é nos espaços de aprendizagem que se encontra o melhor lugar contingente para enfrentar os perigos da arquitetura.

Neste seguimento, podemos entender os laboratórios de ação como movimentos anti-totalizadores como os ensaios, capazes de receber e formular novos mundos, letárgicos mas ativos, podendo até experimentar sobre *perigosos* discursos ideológicos, o *logos* assim ditará, o importante será responder em ação com a intensidade requerida pelo desafio do acontecimento de receber *mundo*.

²³¹ RODRIGUES LOPES, Silvina, op. cit., p. 44

²³² Ibid. p. 45

²³³ Ibid. p. 44

²³⁴ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 181

227. Nikola Tesla (1856-1943) na sua Estação Experimental, de Colorado Springs, enquanto milhares de volts são gerados pelo transformador.

Por isso, com a hipótese metodológica do projeto como *espaço de aprendizagem*, procura-se sempre por uma incorporação na aprendizagem, guardando no projeto o tempo para a subjetividade ensaísta *observar* e receber mundo. Consequentemente, com a componente artística do desenho de projeto, a obra vai refletir o testemunho da *mundificação*, que é verdade da realidade, do discurso e da identidade do *mundo* que se está a produzir.

*“Para avaliar uma cidade como espaço organizado, apenas uma solução: percorrê-la, vivê-la, deambular pelas suas ruas, descer as suas encostas, subir aos seus pontos mais altos, habitar as suas casas, senti-la como organismo vivo que não para, que dia a dia se altera. Aqui um parque que começa a despontar, além um grupo de casas, depois uma estrada talhada na terra, tudo acontecimentos plásticos, acontecimentos formais, volumes, superfícies, cores, a que se acrescentam os cambiantes que a variabilidade de certos factores naturais, como a luz, neles provocam.”*²³⁵

Apesar de tudo, o reconhecimento de que o projeto, como distância metodológica do desenho, nunca garante uma compreensão total do *enquadramento do mundo* que encerra a circunstância do exercício. A não ser que o exercício seja a *casa onírica*, onde podemos alcançar esse *mundo interior* sem sair da cadeira, mas isso também não garante compreendê-la. Para tal, e por isso se falava de uma incorporação, seria necessário experienciar tanto a clássica dialética interior-exterior pelo confronto sujeito-objeto, como pelo experienciar do paradoxo fenomenológico que mistura as emoções e razões dessas dialéticas. Esse paradoxo será fácil de resolver com a palavra *mundo*.

Por isso viajamos, com o objetivo de compreender essa *vasta* palavra, partimos do estirador para compreender e incorporar os mundos, as nossas circunstâncias, da casa para o mundo e do mundo para a casa. Pelo aprofundar dos usos e das formas individuais e coletivas, que conformam os pontos interior-exterior, numa constante partida-chegada, e aí, talvez apenas aí, a hipótese de um entendimento do projeto de arquitetura como distância metodológica do desenho de *enquadramentos* e da organização do espaço *casa-mundo*.

Pode dizer-se que o projeto a “Casa no Mundo” surge da vontade de concretizar uma experiência que abrigasse tanto a *casa* como o *mundo*, que recebesse o equilíbrio do sujeito-objeto, no encontro e enquadramento destes dois espaços de aprendizagem de arquitetura, o de projeto e o de viagem. Com foco no espaço de aprendizagem de projeto, ou seja, na *casa*, como base para a partida e para o regresso do *mundo*. Visto que, a razão artificial de tempo da atividade “A Tua Casa no Mundo” estava fixada a uma semana, a relação com a *experiência geral de arquitetura* estaria sempre contingente à experiência do *enquadramento*. Com o desenho e o projeto desprovidos da memória de gesto, opta-se por exercícios de superação por adiantamento, ou seja, através da ação poética, que, à *priori* da *ética poética*, se fixa na imaginação e na memória com a forma do enquadramento da *casa onírica*, servindo de ponto de partida para a *experiência geral de arquitetura*.

179

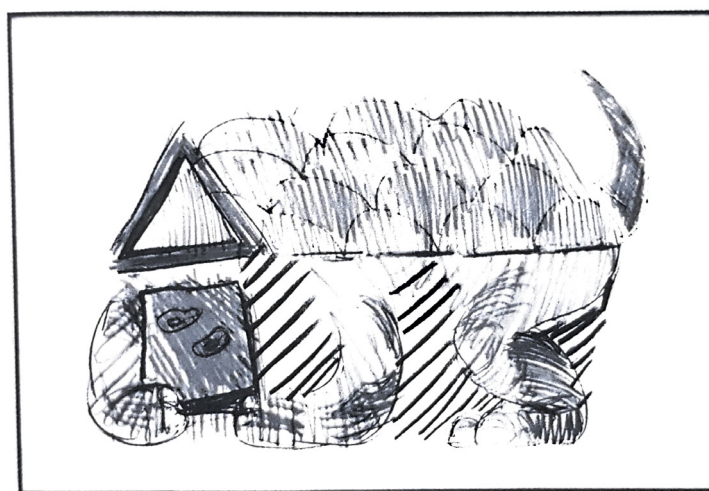
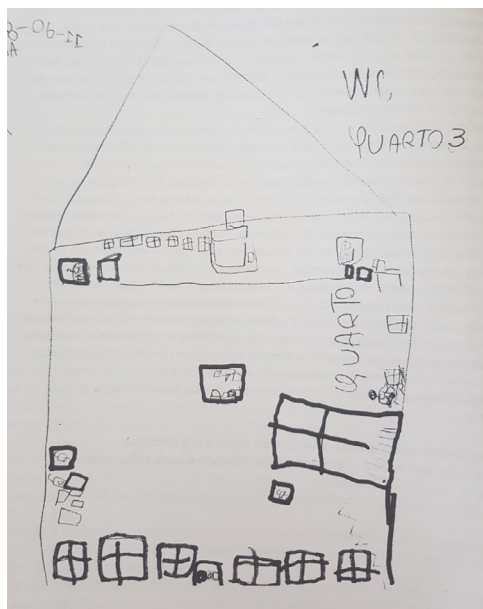
²³⁵ TÁVORA, Fernando, ‘DO PORTO E DO SEU ESPAÇO’, em Comércio do Porto, 26 de janeiro de 1954.

*"Não é o poder ser apresentada como exemplo de um mundo que é fundamental numa obra literária, é, pelo contrário, o ser a forma exata que não é um mundo. Essa forma exacta onde o mundo se dissipa só pode ser acontecimento, e este implica sempre a linguagem como afirmação do duplo, que não é cópia nem consequência lógica de um original."*²³⁶

Logo à partida, com o exercício de desenho da casa onírica, "adicionamos valores de sonho. (...) somos sempre um pouco poetas, e [a] nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida."²³⁷ Pela adaptação e superação do problema-solução em jogo – *casa onírica, entrar na casa de sonho* – acontece, fundamentalmente, sob o alçado da poesia, um estímulo sobre a memória e a imaginação, que constrói uma fantasia aliada à invenção. A esse encontro pode-se chamar de criatividade. E, como em qualquer jogo, à superação do mesmo pode implicar a inversão das regras propostas. A abertura de qualquer exercício sobre a criatividade deve compreender essa condição. Neste caso, em projeto, como espaço de aprendizagem de *enquadramento específico*, acredita-se que o sujeito deve ter a liberdade de formação da própria fantasia, ela vai ditar a responsabilidade do domínio das técnicas e da compreensão das regras impostas pela circunstância que lhe são dirigidas como *lei*.

*"A casa, como o fogo, como a água, nos permitirá evocar, na sequência de nossa obra, luzes fugidias de devaneio que iluminam a síntese do imemorial com a lembrança. Nessa região longínqua, memória e imaginação não se deixam dissociar. Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo."*²³⁸

No projeto da casa onírica fala-se de exercício de *testemunho*, que escapa aos mecanismos de comprovação, certeza ou garantia, ele ocorre no jogo da comunicação, mas não faz parte dele, interrompe-o,²³⁹ com todo o poder da essên-



²³⁶ RODRIGUES LOPES, Silvina, op. cit., p. 84

²³⁷ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 25

²³⁸ Ibid.

²³⁹ RODRIGUES LOPES, Silvina, op. cit., p. 45

228. 'A Minha Casa', António B., 5 anos.

229. 'Casa Animal', Musa Paradi-siaca, Jorge Bastos e Carlos Paulo, 2017

cia residente no acontecimento fruto da pura subjetividade, ou seja, *verdade de realidade, discurso e identidade*.

Assim, no desenho da casa onírica da imaginação (não o da topoanálise), o ser encontra o seu “lugar sem lugar”,²⁴⁰ “sem ela, o homem seria um ser disperso.”²⁴⁰ Na casa encontra-se a permanência que harmoniza o caos do sentir-pensar encontrado em viagem, ela oferece razões e ilusões de estabilidade. Nessa casa manifesta-se o desenho da “tectónica do acolhimento”,²⁴² vive-se a relação paradoxal que é habitar e produzir habitar, encontra-se o fundamento da *hospitalidade* que se poderá transportar para o mundo.

“Pedir à criança para desenhar a casa é pedir-lhe para revelar o sonho mais profundo em que ela deseja abrigar sua felicidade; se for feliz, saberá encontrar a casa fechada e protegida, a casa sólida e profundamente enraizada. (...)”

(...) Quando a casa é feliz, a fumaça brinca delicadamente acima do telhado. (...)

(...) Se a criança é infeliz, a casa traz a marca das angústias do desenhista. (...)

(...) Por um detalhe, a grande psicóloga que era Françoise Minkowska reconhecia o movimento da casa. Na casa desenhada por uma criança de oito anos, Françoise Minkowska nota que na porta há “uma maçaneta; entramos nela, moramos nela”. Não é simplesmente uma casa-construção; “é uma casa-habitação”. A maçaneta da porta designa evidentemente uma funcionalidade. A cinestesia é marcada por esse signo, tantas vezes esquecido nos desenhos das crianças “rígidas”. Observemos bem que a maçaneta da porta não poderia ser desenhada na escala da casa. É a sua função que predomina sobre qualquer preocupação com o tamanho. Ela expressa uma função de abertura. Só um espírito lógico pode objetar que ela serve tanto para fechar como para abrir. No reino dos valores, a chave fecha mais do que abre. A “maçaneta” abre mais do que fecha. E o gesto que fecha é sempre mais nítido, mais forte, mais rápido que o gesto que abre. É medindo essas sutilezas que nos tornamos, como Françoise Minkowska, psicólogos da casa.”²⁴³

Como Françoise Minkowska, também Bruno Munari foi explorando a potencialidade de participação da comunicação nas dinâmicas de fantasia e sonho que residem no exercício de desenho de um sujeito com acesso a uma imaginação pura. No entanto, Munari explora essas relações do ponto de vista do acesso a essa imaginação, ou seja, a sua questão seria como aceder a esses produtos puros da alma e como os estimular, no sentido de, ao longo do projetar, essa alma de pura imaginação fosse gestora dos desenvolvimentos dos processos racionais da técnica e da linguagem em jogo.²⁴⁴ Para tal, a seu ver, seria necessário propor jogos que criassem relações entre as coisas conhecidas, que tratavam do aprofundar da *techne* e as coisas desconhecidas, que tratavam do aprofundar da *poiesis*.

Uma das experiências de Bruno Munari, presente no livro “Fantasia”, desenvolvida com crianças, mostrou-se relevante para o desenvolvimento do exercício da casa onírica. A experiência consistia na disposição de folhas de

181

²⁴⁰ PAYOT, Daniel, *‘Anachronies de l’oeuvre d’art’*. Paris: Galilée, 1990, p.210, apud. RODRIGUES LOPES, Silvina, op. cit., p. 60

²⁴¹ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 26

²⁴² RAINHA, Ana, ‘Dois Mundos, eu venho do outro’: Maria Milano [Coord.], *Do Habitar*, Matosinhos, ESAD, Camara Municipal de Matosinhos, 2005, pp. 90-91, apud. MANUEL, Mendes, in BANDEIRINHA, José, op.cit. (2012), p. 56

²⁴³ BACHELARD, Gaston, op. cit., pp. 84-85

²⁴⁴ MUNARI, Bruno., *Fantasia, Arte e comunicação*, Edições 70, Ld., Março., 2015, pp. 123-125

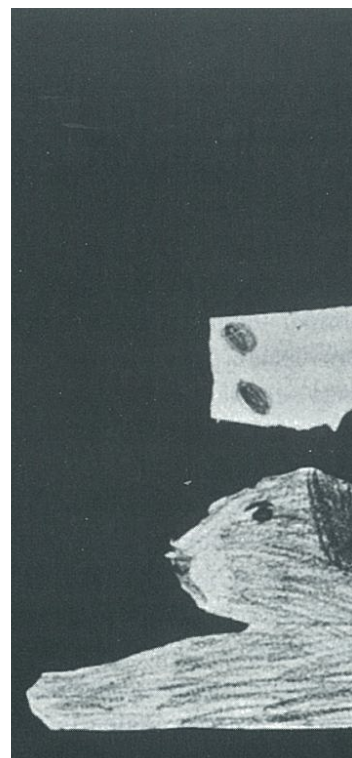
papel brancas rasgadas aleatoriamente de diferentes formas às crianças, para que estas escolhessem e desenhassem o que cada forma lhes sugerisse. Semelhante à divagação de procura de formas reconhecíveis nas nuvens, “meninos e meninas, (...) desenharam coisas que nunca desenhariam em folhas normais;” e depois, “pode começar-se por transformar uma folha bidimensional em algo a três dimensões”.²⁴⁵

*“os vazios de significação, o silêncio ou inexprimível, constituem o fundo sobre o qual se recorta a significação, e que, por conseguinte, o inexprimível de uma frase, ou de um texto, existe no facto de este ser forma e fundo (...) O inacabamento de um texto é na leitura a atualidade de uma potência que não se separa do acto, embora não seja a sua determinação do exterior e nele se não conclua.”*²⁴⁶

Esta comunicação viva através da imaginação, ou através da interrupção da comunicação automática, foge da repetição e pode ser pedagógica, porque desloca o sentido sujeito-objeto, educando para o distanciamento de projeto. “E também o que é lúdico se separa do ideológico, pois enquanto este apenas fixa, aquele desenvolve a racionalidade e a capacidade da imaginação.”²⁴⁷ Confirmando-se, esta comunicação participará, precisamente, como “elemento comum dos seres da realidade”, conformador da *experiência geral* que é a memória coletiva. Pois, como defende Munari, “O desenvolvimento cultural da coletividade é algo que depende de nós como indivíduos, depende daquilo que damos à comunidade. Nós somos a coletividade”.²⁴⁸ Por outro lado, a coletividade quando entendida como cultura, é por si, aquela que cria as condições de valorização da *poiesis*, “isto é, que aceite que há em cada homem a potencialidade de se relacionar com os outros pela afirmação da sua dissemelhança, a sua maneira única de participar do mundo.”²⁴⁹

*“O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha.”*²⁵⁰

A transposição deste jogo para um de aproximação à casa onírica acontece de forma direta. Os significados interior-exterior e sujeito-objeto são os mesmos, porque participam da mesma memória coletiva. Os vazios continuariam a ser vazios. O desafio torna-se equiparável na descoberta dos novos enquadramentos que poderiam surgir a partir dessas mesmas formas. Talvez o melhor enquadramento seja aquele que oferece a continuidade do sujeito no exercício da casa onírica. Depois de produzir o onirismo geométrico no tempo subjetivo, faltaria compreendê-la no habitar do seu espaço objetivo, algo, que seria possível explorar no espaço de aprendizagem da viagem. Assim, como uma *fenda* gravitacional, o exercício *dobrava*, porque afinal as “formas” oníricas partiam dos patrimónios que mais tarde se vão habitar em viagem. Deste modo, o vazio de significação não se conclui, porque serve de enquadramento ao *compreender o mundo*. Com o espaço de aprendizagem da viagem entrelaçado ao de projeto atinge-se a vida da presença ativa que é habitar em investigação, que construirá o índice ético da *experiência geral de arquitetura*.



²⁴⁵ Ibid. p. 127

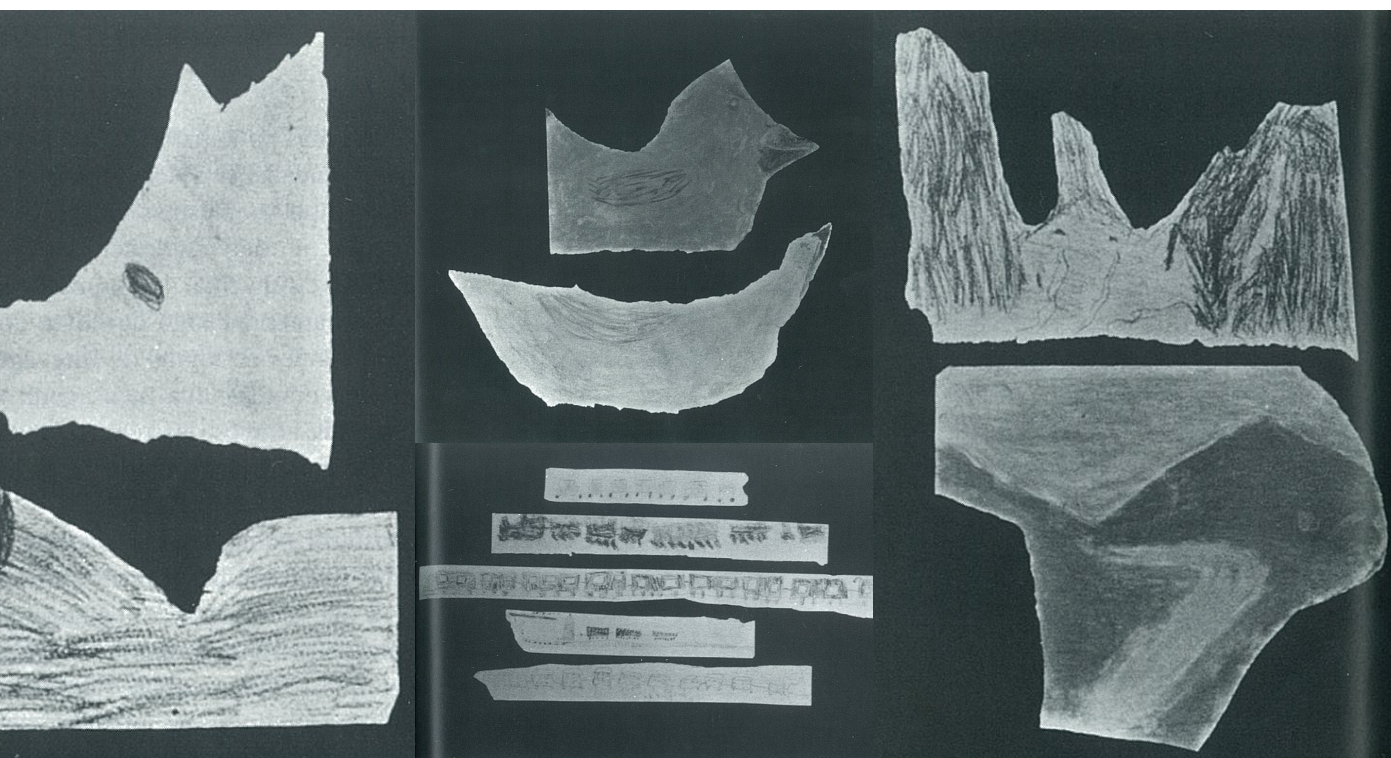
²⁴⁶ RODRIGUES LOPES, Silvina, op. cit., p. 14

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ MUNARI, Bruno, op. cit. 2015, pp. 123-124

²⁴⁹ RODRIGUES LOPES, Silvina, op. cit., p. 158

²⁵⁰ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 31



230. Exercício de Munari.

231. "Vazios de significação, ou 'coisas', d'A Tua Casa no Mundo.





3.1.4. Viagem pela aprendizagem situada,²⁵¹

No espaço de aprendizagem da viagem, recorda-se a experiência causal do método de Observação de Alberto Cruz, de onde a subjetividade regressa sempre outra renovada. Neste caso, em que a viagem atravessa o espaço de aprendizagem de projeto, a subjetividade nunca regressaria como o puro “voltar a não saber”, talvez, mais como quando Fernando Távora visita a América – “quanto eu me sinto cada vez mais agarrado a todos os nossos problemas, a todas as nossas dificuldades e a todas as nossas esperanças!”,²⁵² no fundo, o regresso ao projeto como o reencontro com o desafio individual que é de todos. Esta reaproximação, pode ser destrutiva para o desenho, ou mesmo para as suas interioridades poéticas, mas nunca o é para a aprendizagem do sujeito e da memória coletiva.

De facto, como se viu com a Travessia, o espaço de aprendizagem da viagem, contem no seu ato um processo de entrelaçamento com a organização social e coletiva, específica, particular e enquadrada com a experiência do habitar. A partir dessa organização é possível fazer uma leitura do *logos* e da multiplicidade de relações e correspondências que acontecem ao habitar no atravessamento que questiona a *casa* de cada sujeito. Se não se compreendeu a *casa em casa*, pode ser que seja no confronto com o *mundo* que se aceda a ela.

185

²⁵¹ LAVE, Jean. ‘Situating learning in communities of practice’ 1991, in L. B. Resnick, J. M. Levine, & S. D. Teasley (Eds.), ‘Perspectives on socially shared cognition’. American Psychological Association. p. 63–82 <https://doi.org/10.1037/10096-003>

²⁵² TÁVORA, Fernando, ‘Diário de Bordo’, : Associação casa da arquitetura, 2012., fl.148

Esta atividade *mundificadora* do sujeito, pode expressar-se de tal forma que a ideia convencional de projeto de arquitetura não se aplique como processo, ou como construção. Com o espaço de aprendizagem da viagem, o sujeito ativo tem a oportunidade limite de inverter os papéis de professor-estudante, porque existe uma componente cívica comum aos dois, que os torna participantes no mesmo espaço de aprendizagem. Esta condição torna visível relações de poder e, conseqüentemente, de soberania no saber, que existem, estruturalmente, por motivos artificiais da organização social (criança/adulto; público/privado; escola/cidade). De facto, estas interações produzem, em cada viagem, novas organizações inconventionais de encontro, que são potência para a produção de práticas espaciais que explorem a performance como ferramenta de participação ou de especulação de novas origens. E, também por isso, o perigo em canalizar a viagem como uma atividade micro-política, que pode fechar, antecipadamente, a relação dos participantes numa bolha focada em problemas imediatos ou exteriores à *prática de liberdade*, esquecendo, facilmente, o propósito e a circunstância comum dos seres da realidade.

A boa gestão desta componente ideológica, pode ser uma que ajude a definir a ética dos laboratórios de ação. Esta serve de base para que seja a ação a conduzir e liderar o atravessamento pelos espaços de aprendizagem, num entendimento que se relaciona às noções antropológicas do “conhecimento situado” como parte das práticas sociais e espaciais. Sem simplificação dos paradigmas teóricos, mas com o reconhecimento deles, a “Aprendizagem Situada”²⁵⁴ é uma teoria desenvolvida por Jean Lave, que defende que a assimilação da *techne* e da *poiesis* funciona maioritariamente “não intencional e impactada pela relação entre o que é aprendido e a situação social em que ocorre”.²⁵⁵ Ela tem um determinado contexto que é identificável no espaço, ao contrário dos processos unicamente cognitivos e abstratos. Por sua vez, esta interpretação tem por base a ideia de “Conhecimento Situado”²⁵⁶ de Donna Haraway, que argumenta que todo o tipo de conhecimento advem de perspectivas posicionais, ou seja, que a nossa posição determina, inerentemente, o que é possível saber sobre o objeto de estudo. Partindo dessa interação sujeito-objeto é sempre possível revisitar e construir linguagem, cultura e tradição.²⁵⁷

A possibilidade de método da aprendizagem situada acontece num contexto de viagem porque se lida com um contexto concreto, onde os agentes se auto-organizam ao lidar com a circunstância. Isto orienta para um habitar autêntico com os lugares, podendo resultar na construção de objetos concretamente ligados aos agentes e ao conhecimento que adquirem enquanto constroem a colaboração do habitar. No caso de se concretizar forma arquitetónica em construção, concretiza-se também conhecimento situado pela reunião da *techne* e da *poiesis*.

A organização social resulta sempre com formas diferentes e, por isso, o sujeito encontra sempre uma nova posição onde encaixar e aprender novas técnicas para a sua formação, o que também se aplica aos proponentes facili-



²⁵⁴ LAVE, Jean. 'Situating learning in communities of practice' 1991, in L. B. Resnick, J. M. Levine, & S. D. Teasley (Eds.), 'Perspectives on socially shared cognition'. American Psychological Association. p. 63-82

²⁵⁵ Raumlabor (Vários Autores), 'Explorations in Urban Practice', 2017, p. 49

²⁵⁶ A este propósito, ter presente HARAWAY, Donna, 'Situated knowledges: The science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective', Feminist Studies 14, no. 3, 1988, pp.575-599

²⁵⁷ Raumlabor (Vários Autores), 'Explorations in Urban Practice', 2017, p. 63

tadores dessa interação. Acrescentam-se camadas de transversalidade e pluralismo, (como se observou com a Travessia, e com a prática multidisciplinar do *Raumlabour*), que atravessam práticas, por demografias, habilitações ou sexos, de modo a questionarem as organizações espaciais institucionalizadas. Como por exemplo, a organização do espaço da sala de aula ou dos espaços contíguos à mesma. Essa revisão resulta pelo reconhecimento dos espaços de permanência em contraste com os de movimento. Enquanto estrutura disciplinar que tem por finalidade a organização da vida no espaço, torna-se exercício de aprendizagem a organização desses espaços vividos, partindo da leitura da ação. Com participações ativas no espaço encontram-se novas formas de produzir habitar. Com a ajuda das práticas de investigação lê-se o discurso da ação e desenham-se exercícios que transformam a atividade em conhecimento situado.

No seguimento da aprendizagem no espaço habitado em movimento, vem a reflexão sobre o objeto aberto à mutabilidade da aprendizagem, sobre a possibilidade do desenho-construção do lugar capaz de repercutir as mutações gravitacionais decorrentes da interação dos sujeitos-comum, a circunstância e o objeto em causa.

Esta ideia, que trabalha sobre a possibilidade de um espaço de aprendizagem sem paredes, não é nova. Ao longo dos anos 1960 e 1970 foi um tema recorrente no debate prático sobre o papel da pedagogia, da arquitetura e das suas consequentes responsabilidades sociais, num tempo de transformação comunicativa, que passava, muitas vezes, da produção de objetos à produção de mensagens. Embora sejam participações do debate inoperativo dos empirismos pós-modernos, muitas vezes pela defesa institucional como realização profissional, levando àquilo que Vattimo identificou como *perpetuação da crise histórica*,²⁵⁸ são discernimentos importantes nesta revisão, para o entendimento



233. Travessia San Andres, 1984

234. Travessia Belém do Pará, 1984

²⁵⁸ VATTIMO, Gianni, op. cit. (1996), p. XVI

daquilo que foi uma aproximação da arquitetura à ação, pela leitura das técnicas de movimento e permanência, que são cada vez mais desafiantes para a nossa condição corporal.

Tanto na América, como se viu com o caso de Valparaíso, como na Europa em variados países e momentos, resultaram vastos processos que aproximavam a arquitetura à ação – das experiências sobre a espontaneidade da subjetividade com a “*Open Form*” de Oskar Hansen, comparáveis aos projetos situacionistas de Constant Nieuwenhuys, com “*Dériville*”, e de Yona Friedman com a “*Ville Spatiale*”; aos projetos de Cedric Price, como “*Potteries Thinkbelt*” e “*Think Grid*”, que também exploravam os temas da subjetividade sobre a aprendizagem e participação no desenho da cidade, através do desenho de espaços operáveis individualmente que pudessem ser uma extensão da vida do sujeito e, por isso, a combinação das novas tecnologias da comunicação com formas móveis de habitar e de aprender; depois as *bubbles* e os *mobile-offices* insuflados de Hans Hollein, Coop Himmelblau e Reyner Banham que reuniam o apelo *pansemiótico* da época – segundo Solà-Morales, estas práticas prototipavam objetos “para apresentar de maneira mais evidente a relação imediata entre necessidade e resposta tecnológica”, assim, serviram de “suporte teórico para a produção de arquiteturas efêmeras, instantâneas, mutáveis e puramente comunicacionais”.²⁵⁹

*“Hoje vivemos na estranheza entre o eu e os outros, entre o eu e o mundo, no limite até entre o eu e si mesmo. Nossa percepção não é estruturada, mas nômada. A experiência do próprio corpo e do que é externo a ele é feita de ingredientes heterogêneos, de átomos que não constituem moléculas, de porções que não se encaixam. Essa percepção errática e nômada da realidade é um traço tão característico de nossa crise, que a arquitetura a manifesta de várias maneiras. Não é apenas a fragmentação que divide os projetos em partículas difíceis de recompor. É também que o inacabado, parcial e cumulativo domina de uma maneira que parece incapaz de propor níveis mais altos de integração.”*²⁶⁰

Estas práticas de nomadismo, refletidas por Ignasi Solà-Morales, vão de acordo com “o consumismo indiscriminado de objetos e imagens, a alienação da vida coletiva, as chamadas à libertação individual”,²⁶¹ pela reconstrução da vida privada e, no fundo, da hiper subjetividade. Ora, os projetos a que nos referimos anteriormente, que são a base experimental da prática dos arquitetos, embora joguem no campo da dispersão disciplinar indiscriminada, trabalham do ponto de partida em que se toma a subjetividade e a individualidade como condição para a produção de conhecimento, e seria nesta escala de protótipo que se poderia trabalhar nesta época a relação com os extremos tecnológicos. Hoje, esta ferramenta mutável que aprende e oferece conhecimento e para o indivíduo já existe, mas em vez de construir interações entre os habitantes, agentes ativos, e a circunstância, no sentido de construir conhecimento e património para a sociedade, fecha-a cada vez mais em casulos de carência. A arquitetura, deve observar estas novas ferramentas de aprendizagem



Pansemiótica:
É a corrente segundo a qual a semiótica – o estudo conjunto das significações – engloba todas as disciplinas. [https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/pansemiota/1075]

235. *Dimaxion*, Buckminster Fuller, 1933/1934

236. ‘*Potteries Thinkbelt Project*’, Cedric Price, 1964–1966

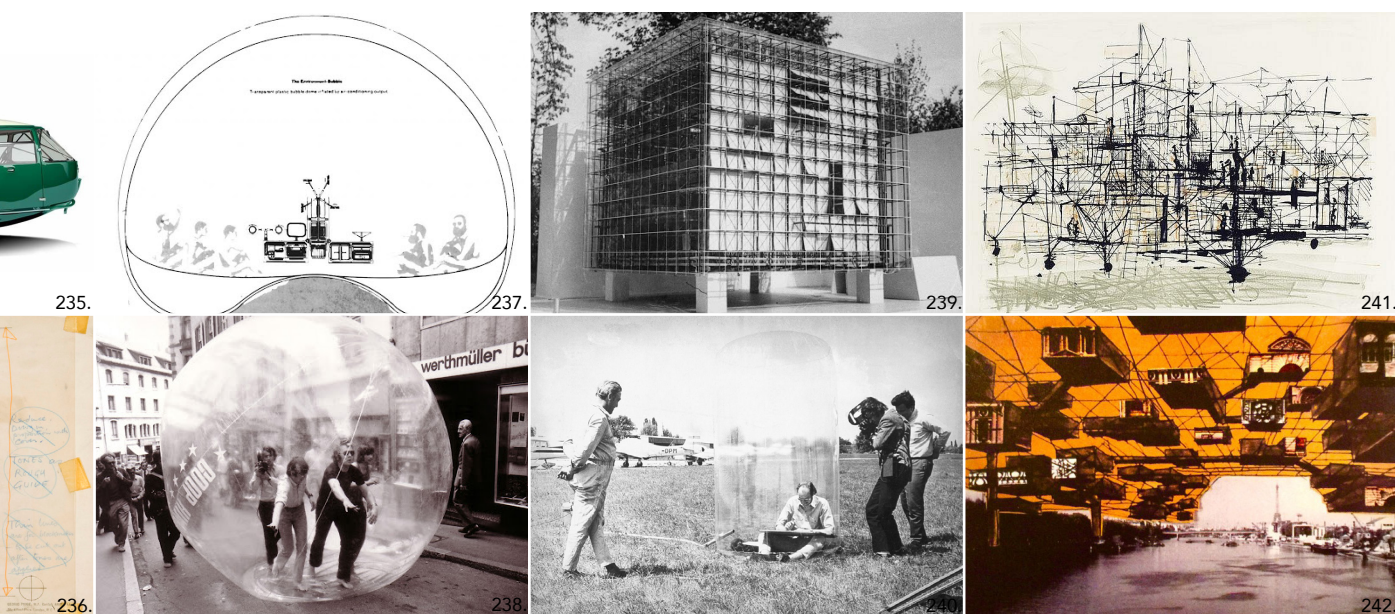
237. *The environmental Bubble*, ‘*A home is not a house*’, Reyner Banham e François Dallegret, 1965

238. ‘*Restless Sphere*’, “Nossa arquitetura não tem planta física, mas psicológica. As paredes não existem mais. Nossos espaços são balões pulsantes. Nosso batimento cardíaco torna-se espaço; nosso rosto é a fachada.”, Coop Himmelbl(1) au, 1971

²⁵⁹ SOLÀ-MORALES, 2003, op. cit., p. 140

²⁶⁰ Ibid. p. 26

²⁶¹ Ibid.



e suas repercussões no espaço habitável para, sabendo da irreversibilidade que a informação apresenta para a sociedade, se infiltrar nela e viajar por ela, para apresentar processos ativos de participação nesse espaço. Dessa participação organizam-se as consciências para a interação com a circunstância, a saírem do casulo individual e a construirem o lugar do homem de hoje, que é o lugar do sonho de amanhã, aquele que lhe permite conhecer para além do mundo que habita.

“Cada confirmação ou negação aproxima-te do objeto, até finalmente seres, como se fosse, dentro dele; os contornos que desenhaste, não representam mais o que tinhas visto, mas o limite do que te tornaste.”²⁶²

Efetivamente, nesta sociedade, que se identifica com recursos excessivos de serviços, onde aquilo que constrói lugar, talvez, aquilo que seja produção de bens, ou aquilo que nos liga ao *imperativo interno* natural e a um centro físico, os lugares que abrandam a velocidade e o ritmo da vida para um habitar sustentável, são praticamente inexistentes nas cidades, ou apenas artificialmente impostos. É, precisamente através de experiências nômadas, que se deverá exercitar a ação múltipla, para num vetor transversal construir meio. Dar lugar a correspondências absolutas entre saberes, usos e diferenças, significa desenhar e construir espaço comum *agenciador*, sem subjugações de tempos, ritmos, permanências ou movimentos senão os impostos pela virtude do património inerente, que continua na forma de conhecimento situado incorporado, neste caso, um património inconstante, nómada e fluído. Assim, ao construí-lo, cresce-se e aprende-se com ele, ele é a nossa técnica e depende de nós, tanto quanto a nossa aprendizagem dele. Nosso sujeito entra dentro do objeto patrimonial e ele empresta-se a nós, no fim, a sensação imaginada de protagonismo e somos donos de nossa sustentabilidade e nosso património, meio e mundo.

239. Extensão da Zacheta Art Gallery, Oskar e Zofia Hansen, 1958

240. 'Mobile Office', Hans Hollein, 1969

241. 'New Babylon', Constant Nieuwenhuys, 1959-74

242. 'Ville Spatiale', Yona Friedman, 1959-1960

²⁶² BERGER, John, *Berger on drawing*, editei by Jun Savage, Ocasional Press, Ireland, 2007, p.3, in *Thinking Hand*, p. 53



3.1.5. Construção da consciencial corporal,



Segundo Bachelard, para *mundificar* basta o poder da imaginação, no entanto, na medida em que se *mundifica* para receber *casa* e *mundo* para conseguir expressar acontecimento, o sujeito arquiteto, precisa de adquirir e incorporar na sua linguagem uma série de ferramentas de estímulo interior e exterior que a potenciem. A concepção bachelardiana da imaginação desenvolve-se numa dimensão poética onde a imaginação é vista como uma ação produtora, uma vez que é nos produtos criados no real que encontra matéria de formalização. Uma imaginação operativa. Bachelard desperta a ação do tato, sentido que assiste às mãos criadoras que usam a matéria e a transformam. A mão do artista, “(...) a mão trabalhadora e imperiosa aprende a dinamogenia essencial do real, ao trabalhar uma matéria que, ao mesmo tempo, resiste e cede como uma carne amante e rebelde.”²⁶³ A aprendizagem das ferramentas que levam o interior do sujeito para o exterior comporta habilidades e perícias de vastas profundezas materiais, existenciais, racionais e ontológicas, impossíveis de serem transmitidas unicamente pelo exercício teórico e abstrato da linguagem, mas através de uma transferência corporal e prática que transforma o objeto-ferramenta em sujeito-técnica.²⁶⁴

*“A mão não é mais uma mão quando segura um martelo, é o próprio martelo, não mais um martelo, voa transparente, entre o martelo e o prego, desaparece e dissolve-se, minha própria mão há muito tempo voou pela escrita. A mão e o pensamento, como a língua de cada um, desaparece em suas determinações (...)”*²⁶⁵

Com a mimética corporal comprime-se a transmissão do ofício, que transporta todas as memórias musculares e sensoriais inconscientes que permanecem inscritas nos usos e funções das ferramentas em relação com a matéria que manipulam. A evolução das ferramentas ao longo do tempo participa de uma beleza inegável fruto de “causalidades absolutas, ao contrário de uma materialização de ideia estética”.²⁶⁶ Através de um envolvimento num processo gradual e lento de “uso e rejeição”,²⁶⁷ reflexo da vontade do homem em relacionar-se com o mundo.

191

²⁶³ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 14

²⁶⁴ PALLASMAA, Juhani. *The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture*. London: John Wiley and Sons, 1982 p. 50

²⁶⁵ Michel Serres as quoted in CONNOR, Steven, *‘Michel Serres’ Five Senses*, 2005, p.311, apud. PALLASMAA, Juhani. op. cit. 1982 p. 50

²⁶⁶ Ibid. p. 51

²⁶⁷ Ibid. p. 48

O encontro do homem com a ferramenta e a matéria, compreende, tangencialmente, a aproximação do *fenómeno perpétuo* que é domesticar a natureza ao construir abrigo e casa, ou aquilo a que Fernando Távora chama de *Modernidade*, que garante as condições da *ordem na continuidade*. A “exatidão das relações entre a obra e a vida”,²⁶⁸ reforça a importância da componente mimética do corpo na aprendizagem de novas ferramentas ou instrumentos. É caso para relembrar a enigmática frase de Álvaro Siza – “Os arquitetos não inventam nada, apenas transformam a realidade.” Primeiro a nossa, e depois a da circunstância. No final, como no desenho, a ferramenta passa a fazer parte do corpo, da imaginação e, pela mão, ambos (o sujeito e a ferramenta) são capazes de se estenderem com todo o gesto *mundificador*.

O espaço de aprendizagem da construção ganha importância por acrescentar à técnica do desenho novas extensões, onde a imaginação pode operar. Nomeadamente, num jogo de extensões que se equilibram no espaço-tempo do lugar onde se desenha, o que aproxima as dimensões perceptivas numa só, mais háptica e também mais verdadeira, por seu acontecimento de encontro com o contexto real e concreto. No meio da transmissão onde ocorre esta aprendizagem técnica, nesse *entre* artístico de ato construtivo, acontece o gesto realizador que, acompanhado pela interiorização e incorporação do ato, se cristaliza na memória do gesto como um *presente*, algo muscular, táctico e cognitivo.

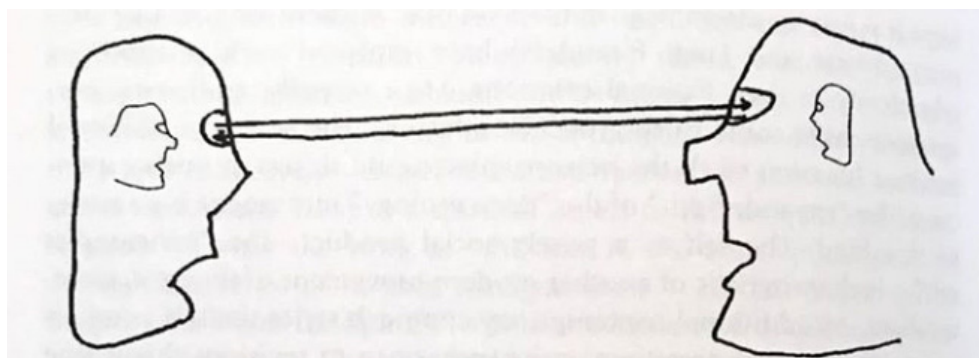
Com o ato construtivo pretende-se devolver o poder de consciencialização do ser ao corpo, no *uso* e *rejeição* da herança construtiva material, química e biológica da circunstância e das tradições artísticas inerentes aos objetos, ferramentas e técnicas de construção. Essa hereditariedade, comporta a informação soberana que constrói a possibilidade de partilha das imagens corporais contingentes, visto que as origens subjetivas podem, em boa verdade, ser comuns.

“Eu sou o meu corpo.”, Gabriel Marcel

“Eu sou o que está à minha volta.”, Wallace Stevens

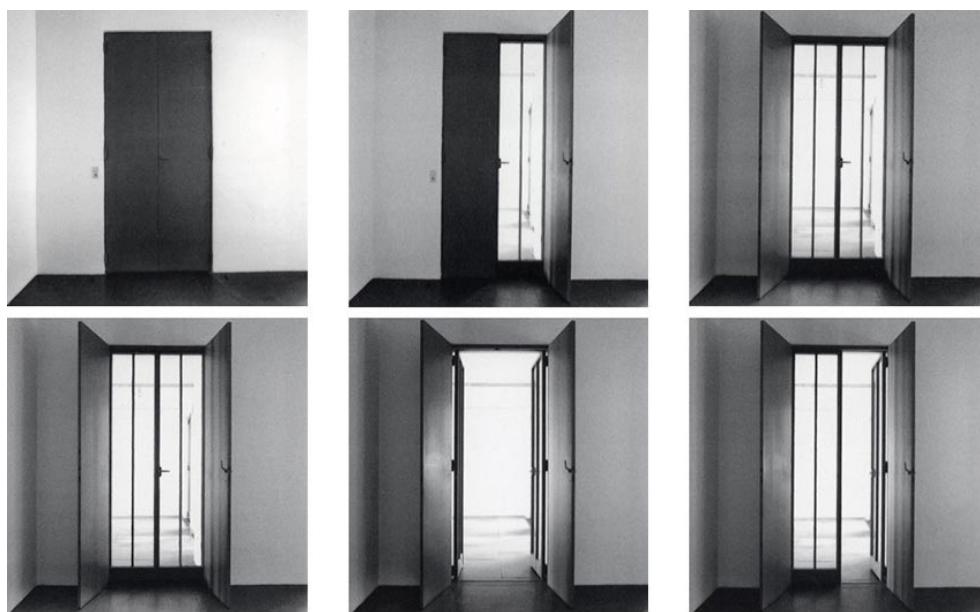
“Eu sou o espaço onde estou.”, Noel Arnaud

“Eu sou o meu mundo.”, Ludwig Wittgenstein²⁶⁹



²⁶⁸ TAVORA, Fernando, ‘Teoria geral da organização do espaço : arquitectura e urbanismo : a lição das constantes’, Porto : Faup Publicações, 1993, p. 11

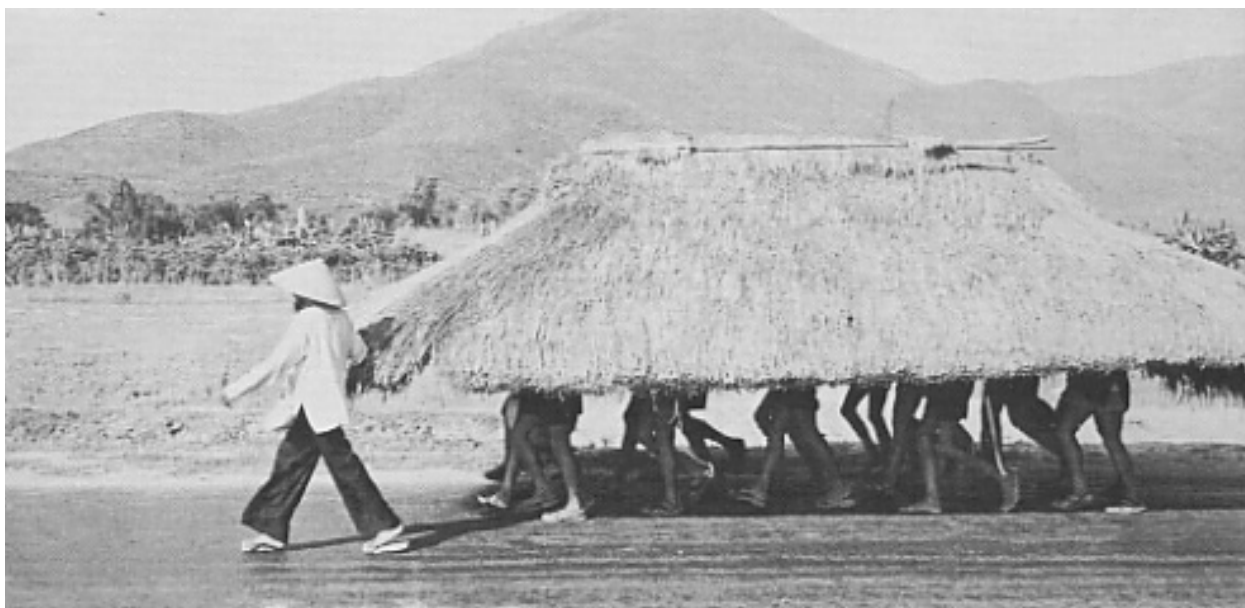
²⁶⁹ PALLASMAA, Juhani. op. cit. (1982), p.4



Assim, com este espaço de aprendizagem, ajuda-se a definir a imagem corporal dos limites sensíveis do sujeito, complementando a sua experiência emocional-racional ao se relacionar com o mundo vivido e compreendido, produzindo sobre e para ele. E, como nesta construção de incorporação técnica não se habita na *ausência*, os limites sensíveis ultrapassam as dimensões físicas, porque a consciência corporal do sujeito constrói-se pela *mimesis* em relação ao próximo, através do auto-reconhecimento nas ações do outro. Pela aproximação, ou pelo afastamento, este momento, que emerge de uma prática de comunhão, ou seja, da partilha de recursos de inter-reconhecimento, coloca novamente o sujeito no estado de presença ativa substancial para a construção comum.

Este fortalecimento das relações através da consciencialização corporal, leva-nos a recordar a experiência de Bernard Rudofsky que, através do vínculo vernacular e espontâneo dos homens com a experiência do lugar, entende “que muito falta ainda aprender com a arquitetura de antes de se tornar uma arte especializada.”²⁷⁰ A forma apaixonada e anônima como certas comunidades incorporavam para o gesto arquitetônico uma consciência corporal rizomática herdada da natureza, (por vezes de condições extremas,) partindo do próprio ato construtivo de se afirmar parte dela, é uma demonstração da unidade que respeita a presença simultânea e autônoma da comunidade e sua auto-suficiência territorial, ao mesmo tempo que partem, num determinado tempo, da tentativa de superação e domesticação da circunstância.

Tempos e espaços de míticos paraísos que, pela proximidade visual do postal ou da fotografia, enclausuram o habitante da cidade numa nostalgia periódica que o leva a descobrir felicidade nesses entornos ‘primitivos’, na ca-



bana, na aldeia do monte, ou na vila piscatória. “Apesar de sua mania por conforto mecânico, suas chances de encontrar relaxamento dependem de sua própria ausência.”²⁷¹ Esta felicidade sazonal serve de fuga à realidade hostil da vida automatizada, pela simples contemplação destes lugares herdados pela natureza, aí o habitante esquece-se do caos diário e, finalmente, vive ausentando-se dele. Porque ao regressar vai ansiar de novo pela fuga, até contar os dias, o tempo e o espaço passam por ele, e este, continua a produzir para poder viver, na vida ausente, onde produz para se ausentar.

Os construtores destas comunidades, os artesãos de ofício, ao contrário dos espectadores emancipados, conhecem bem os limites da arquitetura, porque são dependentes da atmosfera dos seus lugares, do seu sítio e de sua dimensão. Cada *presença, vocação e hospitalidade* é diferente de acordo com as condicionantes geográficas, atmosféricas, materiais, assim como todas as ferramentas são diferentes, ao criarem relações únicas com as mãos e os corpos que evoluem consoante seus usos, rituais e necessidades. Esta incorporação, dissemina orgulho e responsabilidade subjetiva pelo ofício próprio, o que constrói, objetivamente, uma cultura de auto-estima vocacional, como ligação contínua à consciência intrinsecamente conectada às intangíveis origens dos homens e da natureza.

Se existem motivos para se desconfiar do vernacular, como exemplo da superação equilibrada no processo subjetivo ferramenta-técnica na construção sustentável do *comum* nas cidades, por uma questão de impossibilidade de distanciamento ontológico, então lembre-se, como Bachelard, do pássaro e da construção de seu ninho. Dentro do ninho, recordam-se primeiro os devaneios de refúgio e intimidade, mas o pássaro não tem ferramentas externas ao seu tempo, aliás, depois de escolher meticulosamente cada galho, desenha o

²⁷¹ Ibid. p.5



ninho a partir de seu espaço interior com o próprio corpo, essa é a sua ferramenta, o dócil peito aperta os materiais e a morada fica redonda.

A hostilidade do mundo e a precariedade do ninho não amedrontam o pássaro no seu interior, porque ele conhece os limites da sua arquitetura e do seu tempo. Já a nossa memória, pode imaginar essa confiança no mundo – nosso corpo encostado no granito quente de um banco de gaveto, onde se mora e confia no mundo – ao fundo, aquele “buquê de folhas que canta”:

“O pássaro constituiria seu ninho se não tivesse seu instinto de confiança no mundo? Se escutarmos esse apelo, se fizermos desse abrigo precário que é o ninho – paradoxalmente, sem dúvida, mas sob o próprio impulso da imaginação – um refúgio absoluto, voltaremos às fontes da casa onírica. Nossa casa. Captada em seu poder de onirismo, é um ninho no mundo. Nela vivermos com a confiança nativa se de fato participarmos, em nossos sonhos, da segurança da primeira morada.”²⁷²

Lembre-se também do molusco, quanta vida se construiu da concha ao carro? Quão velho será o martelo? O prego? Há quantos anos existirão no nosso interior? Essa geometria transcendente que os poetas e os filósofos não conseguem desenhar, “as formas são tão numerosas, por vezes tão novas que, a partir do exame positivo do mundo das conchas, a imaginação é vencida pela realidade. Aqui a natureza imagina e a natureza é sábia.”²⁷³ Para se desenhar, a natureza do molusco girou sobre si, esse primeiro impulso serve de rumo para a construção de seu abrigo geométrico, ferramenta íntima que, num gesto individual, lento e contínuo, faz casa inteira e protetora. A verdadeira geometria animal emerge do insidioso impulso vital para o contínuo construir habitar. “A divisa do molusco seria então: é preciso viver para construir sua casa, e não construir sua casa para viver nela.”²⁷⁴

²⁷² BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 115

²⁷³ Ibid. p. 117

²⁷⁴ Ibid. p. 118

No fundo, é impossível rastrear a origem das ferramentas e identificar quando entram no sujeito e se transformam como parte da sua consciência. A evolução destes objetos para técnica demonstra a possibilidade de uma consciência elementar existencial, pré-existente da ontologia da linguagem, mas passível a ser apropriada pela mesma. O que não aponta, claramente, para o entendimento da criação determinista ou impositiva para a vida, mas para uma consciência ou princípio ordenador simultâneo de elemento difícil de quantificar, quer ele seja a profunda beleza matemática, geométrica e biológica, presente na vida do molusco, ou a caótica sensibilidade muscular e cognitiva partilhada, que se pode encontrar no ninho do pássaro, ou em toda a natureza, nomeadamente nos lugares de maior força situada e de colaboração transversal, onde o ato construtivo resulta da contínua atividade consciente e autónoma de apropriar, intimamente, ferramenta em técnica ao longo da vida num determinado lugar que reclama incorporação.

O usufruto do espaço tecnológico, deve elevar o homem para o espaço transversal de união e coesão, em todos as qualidades globalizantes e comunitárias. E quem habita nas sociedades privilegiadas desse processo da globalização, aqueles que desenvolveram mais rápido a técnica e que a colonizaram sobre as consciências e os ritmos de outras comunidades, têm o dever presente de reconhecer a soberania e a responsabilidade sobre a consciência profetizada em relação com a das suas ferramentas avançadas. Talvez ao desmaterializar as consciências reais com o *projeto*, ou ao distanciar-se do ser especializado com a *viagem*, para compreender-endo os modos de operar dessa consciência vocacional comum, em todos os seus usos, práticas e necessidades. Seria então possível montar, aos poucos, um modo sustentável de viver liberal, para, como o molusco, habitar construindo.

Por último, lembrar novamente que esta questão não aponta para um retorno cívico teológico ou hierático, numa vida de ritual e hábito imposto pela organização social situada, mas subscrive-se uma fuga da sociedade nihilista e individualista, que constrói as desigualdades gritantes que observamos nas cidades. Uma fuga interior que nos indique o caminho da unidade e da simultaneidade das ações subjetivas de consciencializar do mundo, para *mundificar* cada *casa*, cada mundo situado, como condição de liberdade construtora da sociedade global sustentável. Sem antes transpor esta questão do campo subjetivo da *vocação* num plano objetivo da produção artística liberal, é difícil conseguir-se avançar qualquer ideia de justiça global ou comum, e qualquer gesto de ação política nesse sentido poderá impor expectativas de uma consciência generalistas, que poderá destruir certas belezas caóticas herdadas de consciências autónomas rizomáticas e, assim, cortar impulsos sublimes de vitalidade e de presença no *mundo*.

"Assim, diante da hostilidade, com as formas animais da tempestade e da borrasca, os valores de proteção e de resistência da casa são transpostos em valores humanos. A casa adquire as energias físicas e morais de um corpo humano. Ela curva as costas sob o aguaceiro, retesa os rins. Sob as rajadas, dobra-se quando é preciso dobrar-se, segura de poder endireitar-se de novo no momento certo, desmentindo sempre as derrotas passageiras. Tal casa convida o homem a um heroísmo cósmico. É um instrumento para afrontar o cosmos. (...) Contra tudo e contra todos, a casa nos ajuda a dizer: serei um habitante do mundo, apesar do mundo. O problema não é somente um problema do ser, é um problema de energia e, consequentemente, de contra-energia.

*Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico."*²⁷⁵







["tua"]

<248. 'We don't
take their phones,
we get their hands
dirty!'

249. 'Call to ac-
tion', apelo da
subjetividade.

3.2| Laboratório de Ação III:

Casa no Mundo, FAUP, Porto, Portugal

3.2.1. Práticas de Investigação

a) “A Casa no Mundo” na Universidade Junior: “A Tua Casa no Mundo”

O projeto “Casa no Mundo” lança-se no meio do panorama de práticas emergentes disponibilizadas pelo programa da Universidade Junior. Gerido pela Reitoria da Universidade do Porto, oferece, todos os anos, uma plataforma para alunos e professores da UP desenvolverem projetos de foro educativo direcionados a grupos etários do ensino básico e secundário.

Esta plataforma trata de uma série de conteúdos de gestão de projeto que facilitam o acesso de atividades experimentais a espaços materiais e consequentes, que servem de base de exploração, tanto para o corpo de investigação proponente, como para a iniciação ao ambiente universitário por parte dos participantes. Este programa responsabiliza-se por assuntos burocráticos de organização, o que baliza e potencia produtivamente o campo de atuação dos projetos emergentes. Assim, a UP, agiliza os projetos trabalhando em cooperação com diferentes entidades que permitem a realização de experiências relevantes para a aprendizagem de qualquer jovem.

Deste modo, a plataforma da UJ permite a criação de ligações entre a prática educativa pré-universitária e as universidades, o que pode fortalecer ambas as partes no conhecimento metodológico das diferentes fases de aprendizagem. Cria-se uma oportunidade para informar, por um lado, os confrontos e as diferenças entre modelos educativos e, por outro lado, as preo-

cupações, os fetiches e os comportamentos das gerações, no sentido de uma melhor compreensão do contexto em que as propostas metodológicas se inserem. Com este fio condutor entre os agentes participantes, ambas as instituições são informadas sobre a outra, aproximando práticas burocraticamente desconexas.

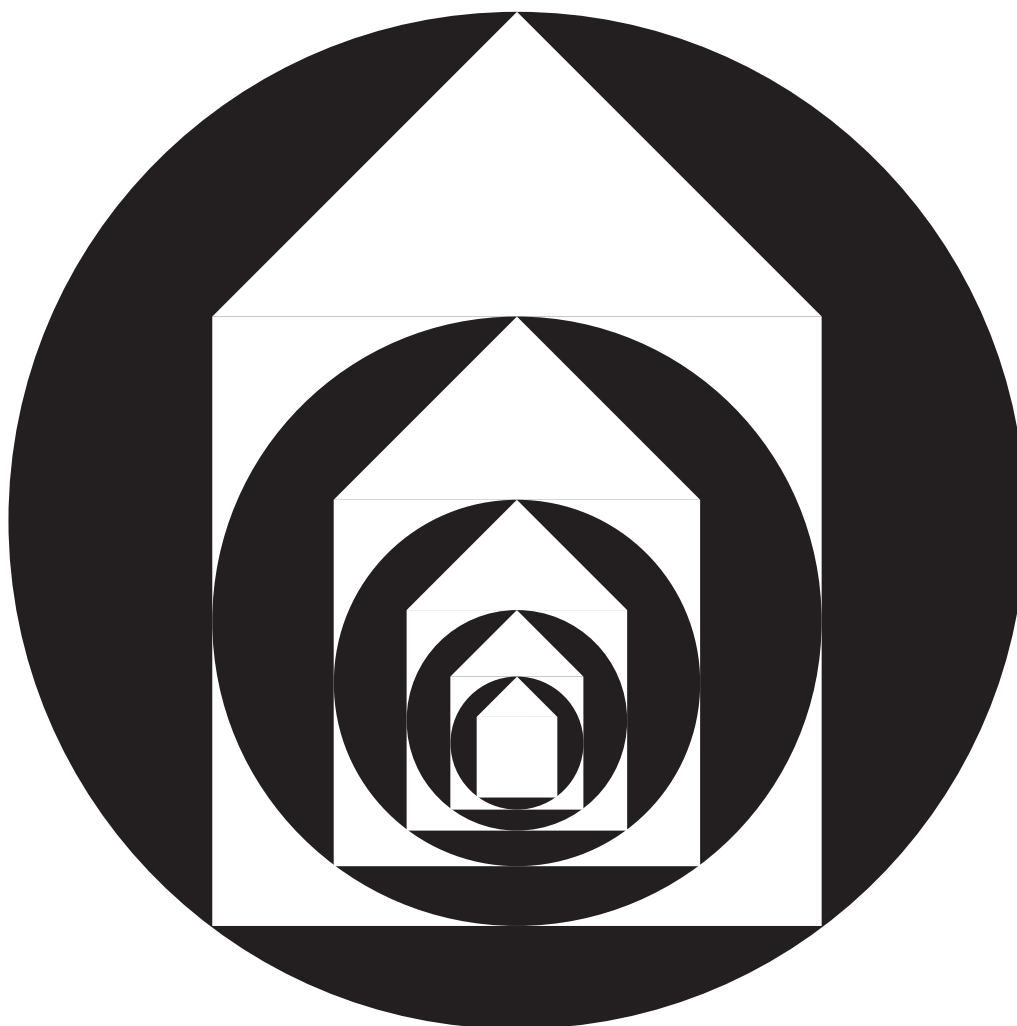
Em finais de Fevereiro de 2019, surge da reunião professor-estudante a proposta de projeto para a atividade “A Tua Casa no Mundo”, pelos estudantes Beatriz Saraiva e João Albergaria, sob orientação da docente Dra. Ana Isabel da Costa e Silva. O nome da atividade concentrava o projeto matricial da Casa no Mundo, mas direcionado ao sujeito. A adição do determinante possessivo “tua” acrescentava, por um lado, ao projeto a dimensão onírica desejada, no sentido de emancipar a imaginação subjetiva latente numa construção operativa e objetiva e, por outro lado, à proposta uma capacidade estratégica de cativar a atenção individualizada do sujeito, através de um slogan que destacasse a atividade no panorama de propostas da Faculdade de Arquitetura da UP.



Pode entender-se esta tomada de opção como o primeiro momento das práticas de investigação, visto que há uma dispersão das intenções de comunicação. A primeira, cujo objetivo é candidatar o projeto através de um dispositivo “*call to action*”, que coloca, logo no momento da leitura do título, o sujeito participante dentro do paradoxo casa-mundo. A segunda, está presente no momento real da prática, que não esquece o seu carácter onírico já presentes nos nomes “casa” e “mundo” e todas suas componentes anti-individualizadas definidas pelos espaços de aprendizagem.

Sendo, precisamente, este segundo ponto que adquire valor na nominação deste estudo, pois é a “Casa no Mundo” que representa o projeto de arquitetura adjacente à atividade. É este que cria as fundações para as práticas de investigação e de comunhão que oferecem espaço de aprendizagem aos acidentes e incidentes da experiência empírica em ação.

Deste modo, como seguimento da proposta de investigação considerar-se-á a diferença e ligação entre “Casa no Mundo” e “A Tua Casa no Mundo” com a mesma dependência que se observa um conteúdo aberto e sua forma mutável.



b) Experiências prévias

A proposta d'A Tua Casa no Mundo é também resultado de uma mutação de três experiências anteriores, que demarcam uma tendência na procura da imaginação e da subjetividade no exercício de projeto. As duas primeiras, intituladas de “A casa do Porto” trabalhavam sobre a condição urbana da arquitetura, ocupando a semana toda com um exercício sobre a cidade do Porto. No primeiro ano propôs-se uma intervenção em maquete e desenho na Ribeira do Porto e, no segundo, o desenho de uma casa de três pisos num lote tipo das casas burguesas do Porto, configurando no seu conjunto um quarteirão. Estes exercícios desenvolviam-se pela aproximação à apreensão das técnicas de desenho e representação do espaço, sendo o exercício da cidade uma abstração miniaturizada. No final, concluiu-se que uma semana era pouco tempo para a apreensão e domesticação das técnicas, sendo que estas necessitariam de um exercício mais longo para se tornarem proveitosas, para aquele que aprende e para a proposta de investigação.

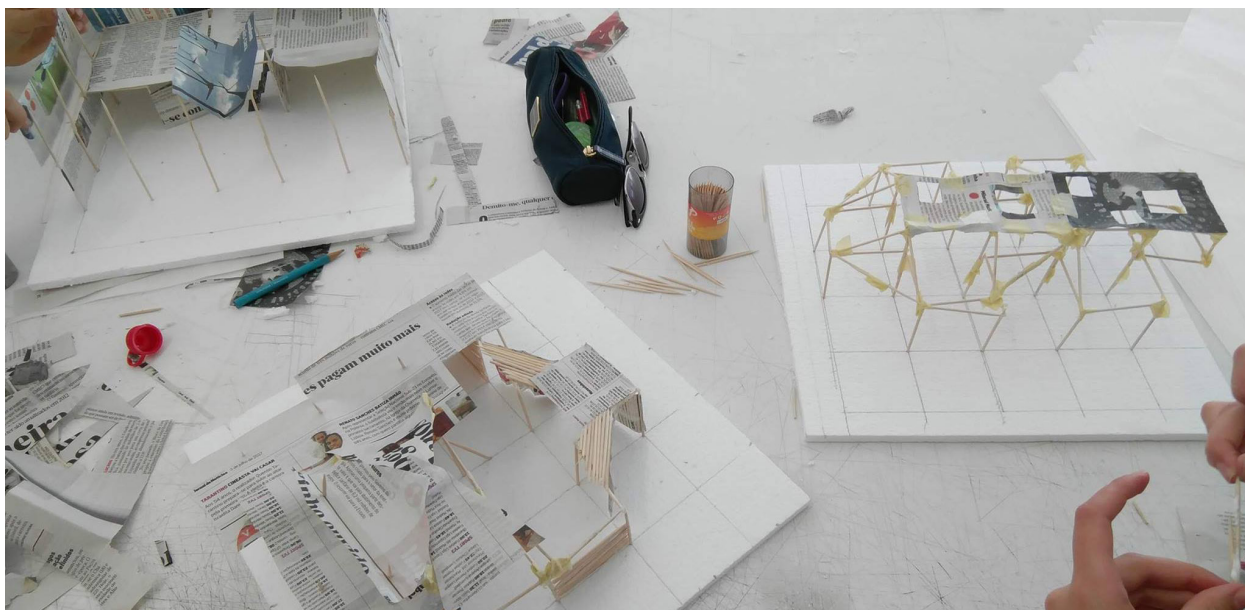
No ano seguinte, a atividade “Projeta a tua casa no Porto”, desprovida da condicionante urbana, conferiu abstração e foco ao espaço da casa, as ferramentas foram alteradas, de k-line passou-se a usar revistas, jornais e palitos como estrutura, que no seu conjunto conferiam a escala do projeto da casa. Este exercício possibilitou a construção de jogos autónomos dentro dos projetos, onde a imaginação de cada um podia ser exercitada. De seguida, apresentaram-se os

modelos das estruturas de madeira previamente construídas, com a proposta da transposição de um espaço das casas nesses módulos, que iriam ser revestidos e materializados pelos grupos com diferentes transparências, texturas e tectónicas. Estas estruturas foram colocadas no jardim Carlos Ramos, onde as condicionantes “urbanas” seriam menores e mais assertivas no momento de transição tridimensional desenho-espaço. Desta forma, os participantes dessas duas semanas, com projeto e construção, passaram do virtual ao material com uma instalação habitada, que começou pelo exercício de desenho da casa.



252. “A casa do Porto”, quarteirão final.

253. “Projeta a tua casa no Porto”, maquete de processo.



254. "Projeta a tua casa no Porto"

255. "Projeta a tua casa no Porto", instalação inserida no Jardim Carlos Ramos.



c) Componentes de organização, candidatura: “A tua Casa no Mundo”

Com o lançamento do concurso de ideias para o desenvolvimento de atividades inseridas no programa da Universidade Junior, a organização produz o formulário onde valorizava aquelas que “promovam a articulação com os núcleos museológicos, estimulem a interdisciplinaridade ou o conhecimento da realidade local”, e que “incluam trabalho laboratorial e de projeto, bem como eventuais visitas de estudo ou trabalho de campo.”²⁷⁶ Um enquadramento que oferece condições para o desenvolvimento de uma candidatura direcionada para os saberes situados de base na circunstância. Tomando o processo de trabalho por esta via de pensamento, encontrava-se uma organização similar àquela que, associada a um programa de enriquecimento interpessoal com o lugar, regia a organização de trabalho das Travessias.

Assim, sabia-se que aquele trabalho, que havia sido repartido em grupos que organizavam e geriam o habitar, o projeto, e a construção, teria de estar reunido, na atividade A Tua Casa no Mundo, numa unidade metodológica que facilitasse tanto o desenvolvimento da proposta, como a monitorização da atividade. Tal gestão, foi ainda mais favorecida pelas condições oferecidas pela Reitoria, que se responsabilizava pelos assuntos burocráticos, como o seguro de saúde, a alimentação, a estadia e o transporte, o que, por um lado, diminuía os tempos de contacto, em relação aos da Travessia e, por isso, a capacidade de observação de certos fenómenos do habitar; por outro lado, limitava a concentração do tempo para este se tornar mais operativo

como experimento autónomo, visto que o tempo comum de contacto seria de 9 horas diárias, em comparação com as 24 horas da Travessia, durante 5 dias intensivos de atividade.

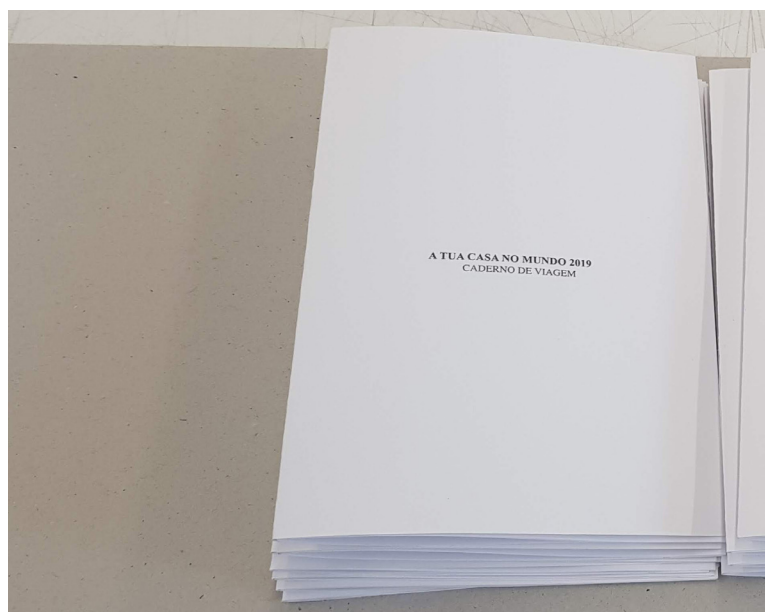
Para os proponentes, seguindo a divisão dos grupos de trabalho de Travessia, sobrava a gestão do Orçamento, da Viagem, do Âmbito e da Obra.

Prevvia-se um orçamento a rondar os 400€ para as duas semanas, sendo que 300 seria para aquisição de todos os materiais, 50 para equipamentos de proteção e o restante para impressões e produção dos cadernos de viagem. Uma estimativa que variava consoante o número de participantes. A viagem era organizada em conjunto com as outras turmas da Universidade Junior, portanto o autocarro de transporte que nos levava às obras, era garantido pela organização da Universidade Junior e, por isso, não entrava no orçamento.

O “âmbito”, da metodologia da E[AD], era o grupo de trabalho que tratava do fio condutor entre os atos poéticos e os espaços informais ao longo da Travessia. Nesta atividade, com a redução do tempo de contacto, acabava por deixar de existir tempo para acidentes poéticos, por isso, achou-se por bem, trabalhar esse fio condutor através do próprio exercício de projeto. Este teria de estar intimamente ligado a um interior que trabalhasse numa base profunda da imaginação, e o exercício da casa onírica seria esse motor de profundidade e origem. Em parceria com as práticas de comunhão, do desenho do *cadavre exquis* ao simbólico ato poético do caderno de viagem, do projeto das “coisas”, à incorporação das “coisas” em viagem, da montagem do expositor ao Show’N Tell, pretendia-se construir as bases para uma presença ativa, que formalizasse uma hospitalidade particular à atividade e aos seus lugares.

Sendo a proposta da atividade para duas semanas, a gestão do exercício de construção seria diferente da primeira para a segunda semana, pois, havendo apenas dois dias previstos para este espaço de aprendizagem, dividir-se-iam os esforços técnicos e, assim, os participantes da segunda semana poderiam dar continuidade à estrutura construída na primeira semana. Este desfasamento de objetivos semanais, significava ferramentas e estaleiros de obra distintos. Com isto, no sentido de haver mais segurança e controlo na obra, ponderava-se a possibilidade de convidar especialistas no manuseamento das ferramentas. No entanto, devido à posterior redução da atividade para uma semana, o desenho da estrutura a construir teve que ser simplificado e, com o orçamento para equipamentos de proteção, deixou-se para outra próxima atividade a possibilidade da existência de um espaço reservado para a concentração na aprendizagem técnica das ferramentas de construção.

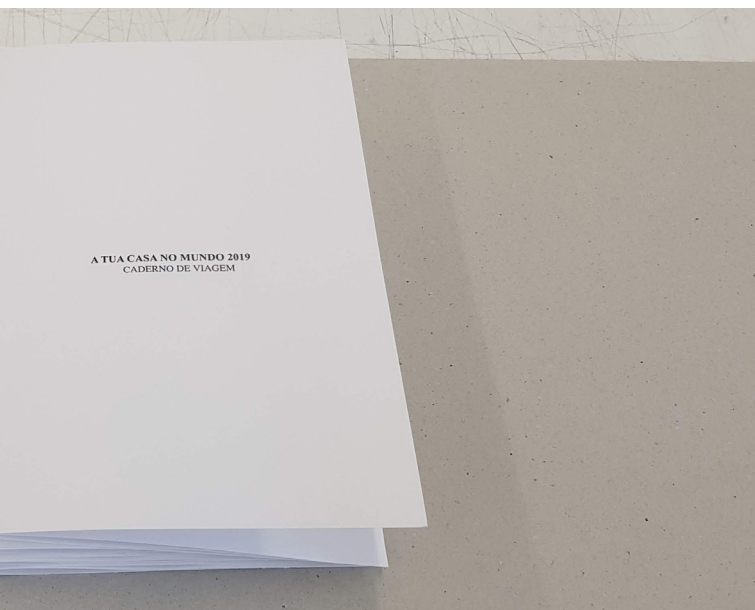
A atividade acaba por não ter participantes para as duas semanas, passando para uma semana com nove participantes, de idades entre os 14 e os 17, o que oferecia à revisão da proposta um enquadramento mais prático na definição dos diferentes espaços de aprendizagem e seus conectores teórico-práticos.



d) As idades do Caderno de Viagem

Nos acontecimentos de atravessamento entre os espaços de aprendizagem d'A Casa no Mundo - Projeto, Viagem, Construção e Celebração - repara-se no contraste gravitacional presente na transição entre os momentos. No sentido de, por um lado, tornar o atravessamento entre espaços mais líquido e fluído para a evolução do entendimento do sujeito participante e, por outro lado, estancar centros desse entendimento, para que este não seja arruinado pelo excessivo contraste gravitacional, é importante referenciar o valor do Caderno de Viagem nestas transições. Este caderno, que acompanha toda atividade, torna-se o fio condutor entre todos os espaços de aprendizagem, ele guarda as representações, que são também as nossas próprias imagens interiores e exteriores. O caderno torna-se *miniatura* desses dois mundos, pois:

*"a imagem não quer deixar-se medir. Por mais que fale de espaço, ela muda de grandeza. O menor valor amplia-a, eleva-a, multiplica-a. E o sonhador converte-se no ser da sua imagem. Absorve todo o espaço da sua imagem. Ou então se confina na miniatura das suas imagens."*²⁷⁷



Este, é capaz de miniaturizar palavra e forma observada e incorporada e, por isso, no seguimento da atividade e da investigação contínua, é o elemento essencial de representação que, mais tarde, se torna no arquivo de práticas.

Nesta atividade, o Caderno de Viagem teve um papel importante em quatro momentos distintos. Sendo o primeiro, o momento da entrega aos participantes, onde valida o vazio



inicial das folhas brancas, preparadas para ser riscadas. No interior do caderno, já era possível ser encontrado o primeiro estímulo da atividade que se seguia, a planta da FAUP. Assim, no momento da primeira visita ao edifício, esta abria a compreensão da relação entre o espaço e a sua representação em arquitetura. A planta fazia-se também acompanhar, pelo texto “A casa”, também escrito por Álvaro Siza em Março de 2006:

*“A casa é o abrigo (...) A Aventura apetece. (...) A casa é o eu de cada um (...) A casa é o eu e o nós, (...) Sou dono da casa, sou dono do mundo, ou inquilino dos dois, o que é rigorosamente o mesmo e nada. (...)”*²⁷⁸

Palavras que iniciavam os confrontos casa-mundo e interior-exterior, essenciais no primeiro exercício de memória imaginativa proposto, cujo objetivo passava por, primeiro, desenhar a planta da casa própria através do auxílio da memória, para depois compor em escrita um texto sobre o significado dessa mesma casa, identificando os seus espaços e suas atividades mais significativas. No final do texto atingia-se uma síntese/essência representativa do discurso onírico da casa do sujeito.

A segunda fase em que se deu utilidade ao Caderno de Viagem, foi nos primeiros exercícios de libertação do gesto, onde se cruzavam em desenho exercícios de observação, através do retrato do colega, com exercícios de imaginação, através do *cadavre exquis* e outros exercícios de desenho cego. Estes jogos de técnica representativa e imaginativa seguiam a estratégia geral de libertação interior através do reconhecimento inter-pessoal, que se concluiu no último momento de desenho livre com o ato poético de batismo dos cadernos, de forma a conduzir a escala do sujeito à escala objetiva do *comum*. Assim, com a disposição das capas dos cadernos, cada um desenhava o seu gesto poético, eternizando capas individualmente únicas, mas congruentes no todo que era o caderno de viagem comum.

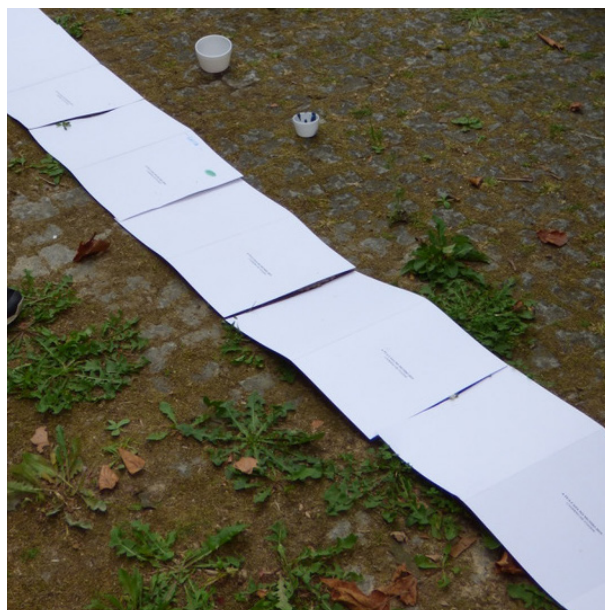
²⁷⁷ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 179

²⁷⁸ SIZA, Álvaro; ‘01 textos’ ; Porto : Civilização, 2009, p. 349

O espaço de aprendizagem da viagem inicia-se com a entrega no 2º livro do caderno, onde se encontravam as “coisas”, ou os “vazios de significação”, acompanhados de suas plantas reais, que poderiam, a partir desse momento, ser incorporadas e miniaturizadas através do registo das observações e repercussões da percepção do espaço material no espaço virtual do projeto da casa onírica. Novamente, as plantas faziam-se acompanhar por textos de Álvaro Siza relativos às obras em questão.

Pretendia-se que a última fase da experiência correspondesse ao regresso. Neste caso, um regresso à viagem subjetiva em retrospectiva pelas memórias representadas e arquivadas no *cofre* do caderno. No espaço de celebração, que se concretizava com o Show’N Tell, o caderno aparecia como demonstração do imemorial que ficou da ação constante. É neste momento que a investigação se pode valorizar pelo seu processo e o caderno torna-se a única prova viva disso.

Deste modo, o caderno de viagem demonstra-se ser um elemento essencial à coesão da atividade, pois é o amuleto que acompanha o atravessamento do sujeito pela aprendizagem. Nele estão os acidentes e os incidentes desse atravessar subjetivo, do interior ao exterior e do exterior ao interior. No final, acompanha o participante como objeto de recordação, que ativa, a cada vez, o *dever* deixado em potência pelas memórias e fantasias das *casas* e dos *mundos* por ele percorridos.



259. Cadernos de Viagem, no ato poético de entrega dos cadernos.

259. Cadernos de Viagem, no último momento, expostos na estrutura expositiva, antes do Show 'n Tell.



e) @world.at.home

A ideia para o @world.at.home surge enquanto complemento virtual do caderno de viagem. Efetivamente, da possibilidade de arquivar dimensões dos acontecimentos da atividade impossíveis de registar no caderno, como por exemplo o formato video. Assim, ao acrescentar-se uma terceira entidade ao binómio A “Tua” Casa no Mundo, encerrava-se o antagónico e paradoxal ciclo casa-mundo, sendo que, este último, serviria como plataforma pública dos outros.

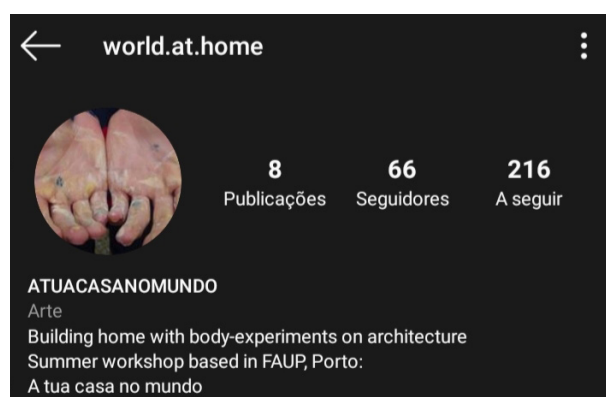
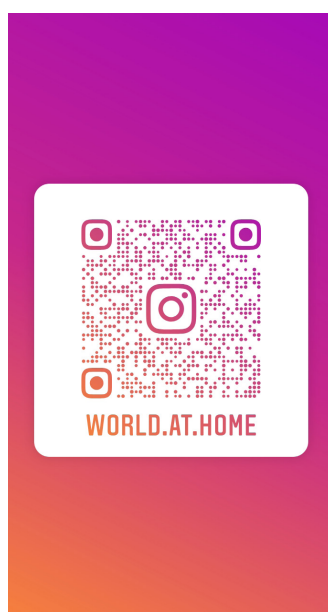
Em termos práticos, com o auxílio dos *hashtags* (#), seria possível participar em networks já consolidadas no panorama transdisciplinar da arquitetura. Estes circuitos de informação têm o poder de acelerar a exteriorização das experiências no panorama de práticas, possibilitando a extensão para novas colaborações e aprendizagens. Cruzamentos que permitem topografar saberes situados a uma escala global, sustentando e estimulando o encontro entre novos e velhos patrimónios culturais.

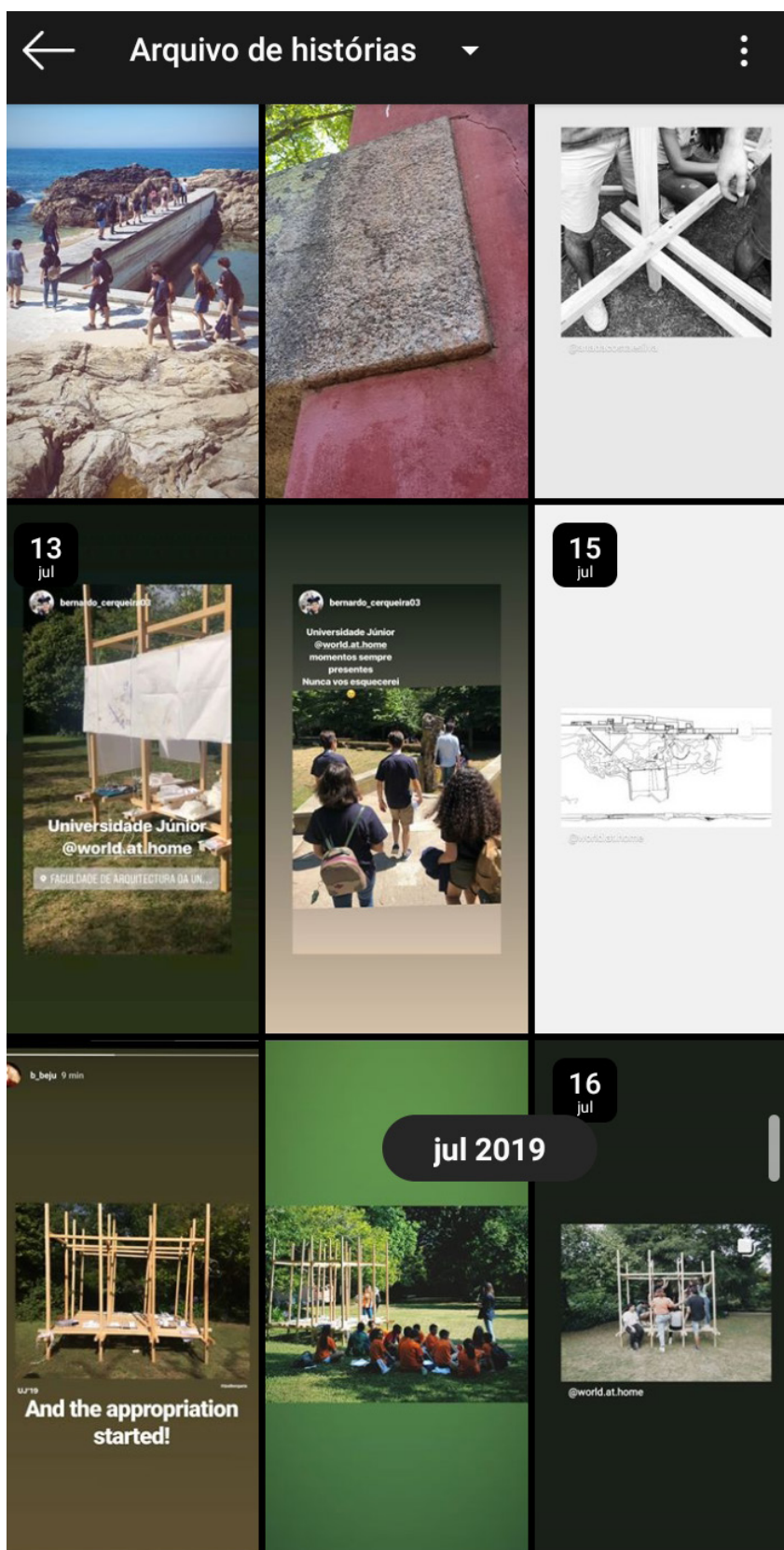
Mesmo que oficialmente, o património arquitetónico produzido durante a semana per-

tencesse aos participantes, este passaria a residir na nuvem de informação que transportaria seus resquícios dissipados. Funcionaria como um último estado dos espaços de aprendizagem, em processo de metamorfose para investigação satélite, porque fende os significados de sítio e localidade, comunidade e sujeito, e, por conseguinte, de ferramenta e técnica. O património fica suspenso em *aberto*.

A velocidade não-linear, a que as colaborações entre laboratórios de ação e as construções de saberes situados vão evoluindo, tornam-nas difíceis de agarrar pelos livros da teoria geral da arquitetura e, por isso se perdem pelo caminho muitos patrimónios autónomos que poderiam representar uma alternativa sustentável às práticas especializadas que se verificam hoje, para tal, revela-se, cada vez mais preponderante, identificar estas contingências práticas situadas e diferenciar aquelas que apresentam um futuro de ofício e vocação por e para a alma do homem de hoje.

Assim, com o @world.at.home, seria possível dar *casa*, no *mundo* que é a plataforma do Instagram. Dessa reunião imaterial resulta outro *mundo*, que se materializa numa rede infinita que não cabe num caderno, acompanhando, no bolso das calças, qualquer seguidor da página.





f) Projeto para o dispositivo móbil de ação: andor/expositor

Nesta fase preliminar da atividade, que passava por fazer transitar componentes projetuais para espaços de aprendizagem particulares d'A Tua Casa no Mundo, seria também preponderante definir o tempo-espaço do *ato construtivo*, que, por sua vez, iria lançar o suporte do *ato celebrativo*, com um projeto de um dispositivo que permitisse essa transição física entre espaços de aprendizagem. A justificação do desenho de um *dispositivo móbil de ação* passava pelas diferentes fases que a construção de lugar teria que passar. Assim, no seguimento da atividade, o espaço de prazer causal da harmonia, surpresa e abrigo que o jardim do Pavilhão Carlos Ramos oferece, torna-se, primeiro: a circunstância para o desenho do dispositivo móbil; em segundo: fundo de aprendizagem, do reconhecimento e ocupação do espaço de estaleiro de obra, à construção do lugar da 'sala de aula móbil'; em terceiro: construído o lugar, sua profanação limite pela realização do último espaço de aprendizagem que é a Celebração das *casas e mundos* produzidos ao longo da atividade.

Um dos objetivos da atividade era a construção de uma estrutura que permanecesse instalada no jardim, como monumento débil de uma vitalidade, o que obrigava a uma robustez e rigor construtivo básico. No entanto, esse carácter de permanência depois da movimentação, nunca poderia colocar em causa a experiência de uso e rejeição das ferramentas, que leva à vasta apreensão das técnicas corporais e sociais pelos participantes, essas sim permanentes e de alto potencial subconscientemente ativo. Por isso, a atenção por uma aproximação gradual à construção com uma escala ponderada e tangível, sem grandiosas orientações babilónicas, a obra resultante deveria ir ao encontro com a aprendizagem situada, com todas as suas condicionantes temporais, partindo das ferramentas do lugar, tangíveis a serem experimentadas pela



maioria dos participantes. Apenas com esta possibilidade de método espontâneo, no *ato construtivo*, o sujeito poderá fazer parte do objeto que constrói, da casa ou da cidade que ajuda a construir. Uma possibilidade de aprendizagem, que pela construção, dá ofício, vocação e presença, antes de dar edifício, monumento e futuro.

Os motivos do desenho para o dispositivo móbil de exposição dos trabalhos, surgem da conjugação heurística de fazer e receber *casa* vivida, tanto ao longo do processo construtivo, como depois no habitar do *ato celebrativo* entre os participantes e as suas casas. Com o ato construtivo compreendido pela razão artificial de tempo de um dia e meio e o ato celebrativo de meio dia, o desenho não poderia comprometer, como se referiu, o tempo indispensável para a incorporação das ferramentas e, por isso, a atenção sobre a contingência do número de mãos disponíveis. Para tal, a *hospitalidade* do desenho revelou a possibilidade de dois objetos simples, ortogonais e modulares, onde as técnicas poderiam ser repetidas e mimetizadas várias vezes por todos os participantes. Essa racionalização do desenho revelar-se-ia preponderante na gestão eficaz das redes de trabalho, ao orientar certos des-



vios emotivos e naturais à ativação dos sentidos. Assim, permitir-se-ia depois, que esses dois objetos compactuassem atempadamente, ao ritmo prazeroso dos agentes, suas maquetes, seus desenhos de projeto e seus cadernos de viagem.

Já no *ato celebrativo*, através da movimentação no espaço pelos próprios construtores, expressa-se a ação subjetiva do exercício da casa, em sincronia com o conhecimento situado das sinestesias interiores e exteriores da organização social produzida ao longo da construção e da exposição, juntamente com a circunstância material e física, onde a incorporação se deu.

A compreensão prática da mobilidade, no entendimento desta atividade, foi desenhada a partir de um modelo estrutural similar ao dos andores ou charolas e das liteiras ou padio-las, transpondo os usos do vernáculo para suportar o movimento e o repouso dos discursos e testemunhos dos participantes e, no fundo, da atividade. Este desenho, que se poderia consagrar com o nome de ‘dispositivo móbil de ação’ materializa as condições do acontecimento que abre à experimentação, dos seus ritmos de ofício e vocação e não a experiência em si. Ele está disposto a tornar-se do outro, seu modo de ser

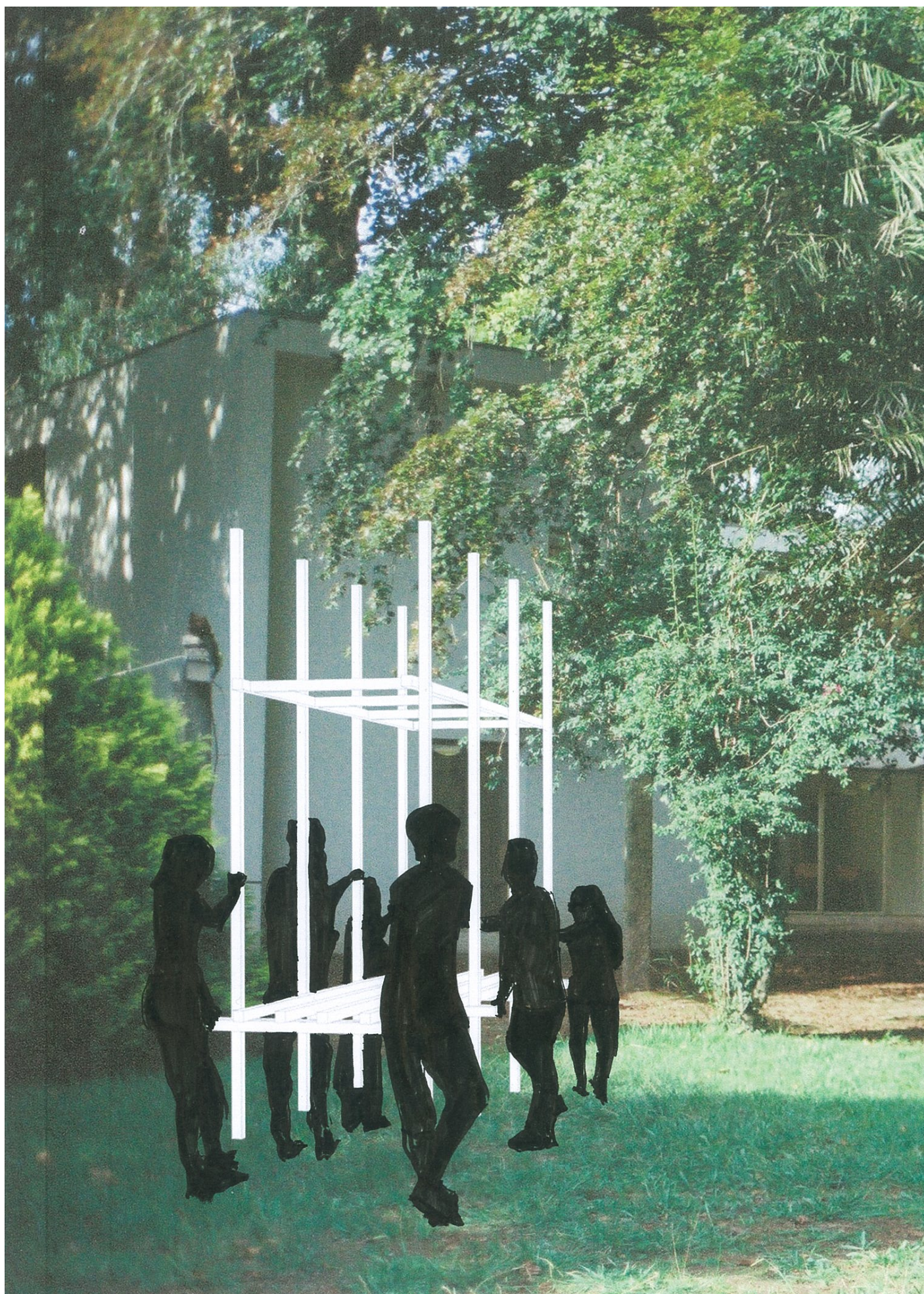
é o de seu fazer e, por isso, dá continuidade ao estado de *ato* poético pleno que se experimentou ao longo da atividade, do estado *aberto* que se torna acontecimento. Esta possibilidade poderá ser a sua verdade, pelo encontro entre o sujeito e o objeto, “mais que um eco vindo do exterior, mais que um apelo íntimo da imensidão”,²⁷⁹ como um brinde entre os *mundos* da casa onírica e as *casas* do mundo comum.



264. Esposende. S. Bartolomeu. A procissão juntop ao mar.

265. Atlas, o titan da mitologia Grega, condenado a segurar os céus.

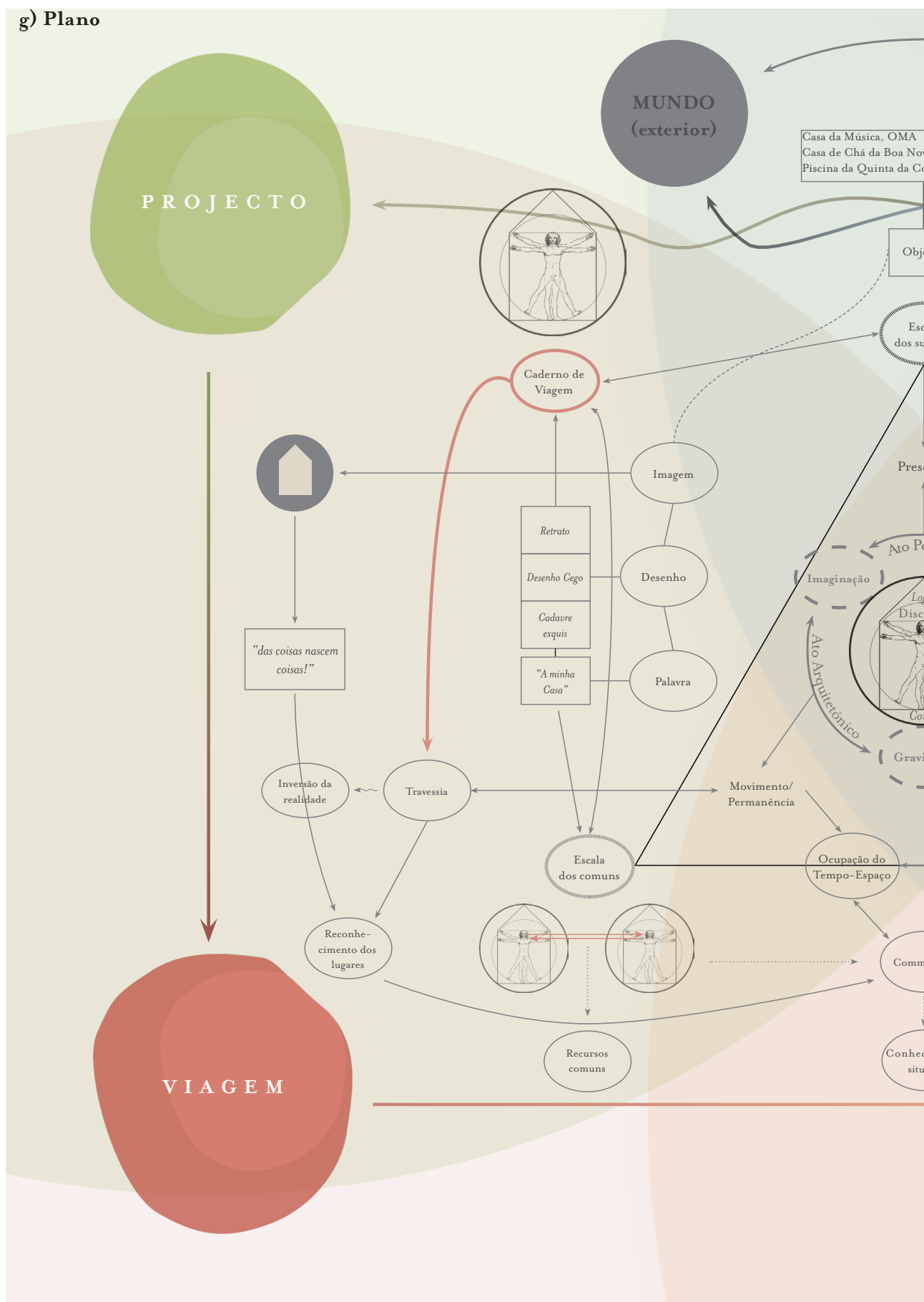
²⁷⁹ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 203

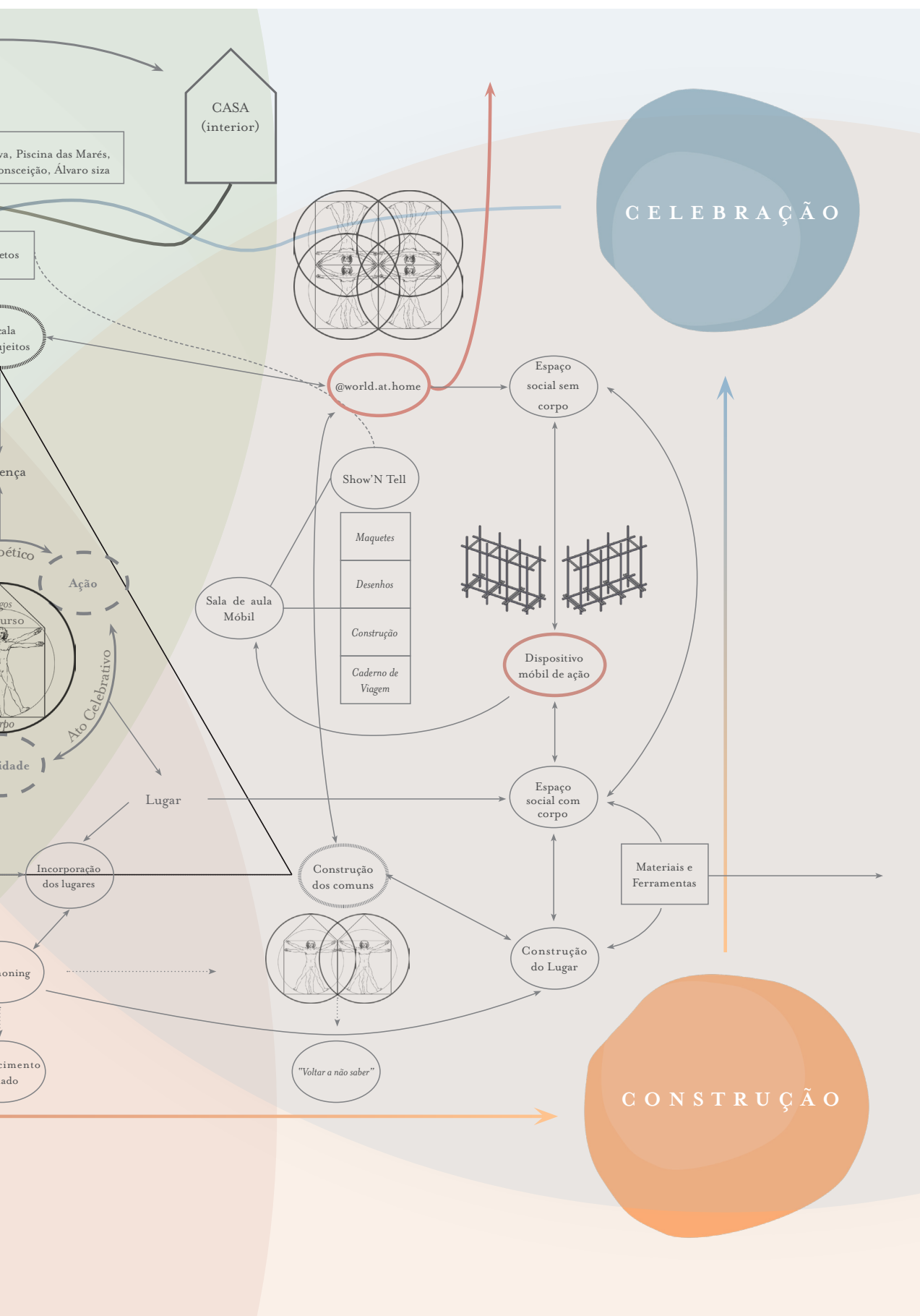




266. Dispositivo móvel de ação no Jardim Carlos Ramos.

g) Plano





267. Plano das componentes e a rede de interligação entre elas. (processo)

ESPAÇOS DE APRENDIZAGEM

PROJETO

DIA 1

9h-10h
i) apresentações

10h-11h
ii) Entrega do Caderno de Viagem, visita orientada pela faculdade

11h-13h
iii) Desenho de Observação e de Imaginação: Retrato e Cadaire Exquis

- almoço -

14h - 16h
iv) Exercício "A Minha casa": Desenho e Palavra.

16h-17h
v) Lançamento "A Tua Casa no Mundo" - Casa Onírica: "Das coisas nascem coisas"

17h-18h
vi) Ato Poético dos Cadernos de Viagem

DIA 2

9h-13h

i) Casa Onírica: "Das coisas nascem coisas"

- almoço -

14h 18h

ii) Continuação

DIA 3

9h 13h

i) Casa de Chá, Álvaro Siza
ii) Piscina das Marés, Álvaro Siza
iii) Casa da Arquitectura, Guilherme Vaz

- almoço -

14h - 18h

iv) Quinta da Conceição, Fernando Távora
v) Piscina da Conceição, Álvaro Siza
vi) Casa da Música, OMA

VIAGEM

DIA 4

9h- 13h

i) Conclusão do Projeto

ii) Lançamento da Construção do Dispositivo Móbil de Ação

CONSTRUÇÃO

DIA 4

i) Organização do Estaleiro de obra, no Jardim Carlos Ramos

ii) Conhecer os Materiais e as Ferramentas

iii) Construção dos Módulos

DIA 5

i) Montagem dos dispositivos

ii) Preparação da exposição e experimentação do andar

iii) Arrumação do estaleiro de obra.

CELEBRAÇÃO

DIA 5 (tarde)

i) Incorporação dos dispositivos

ii) Show'N Tell

iii) Momento de Convívio

ato poético: Escala dos Sujeitos

2 8

logos: palavra + imagem

"voltar a não saber"

habitar as casas

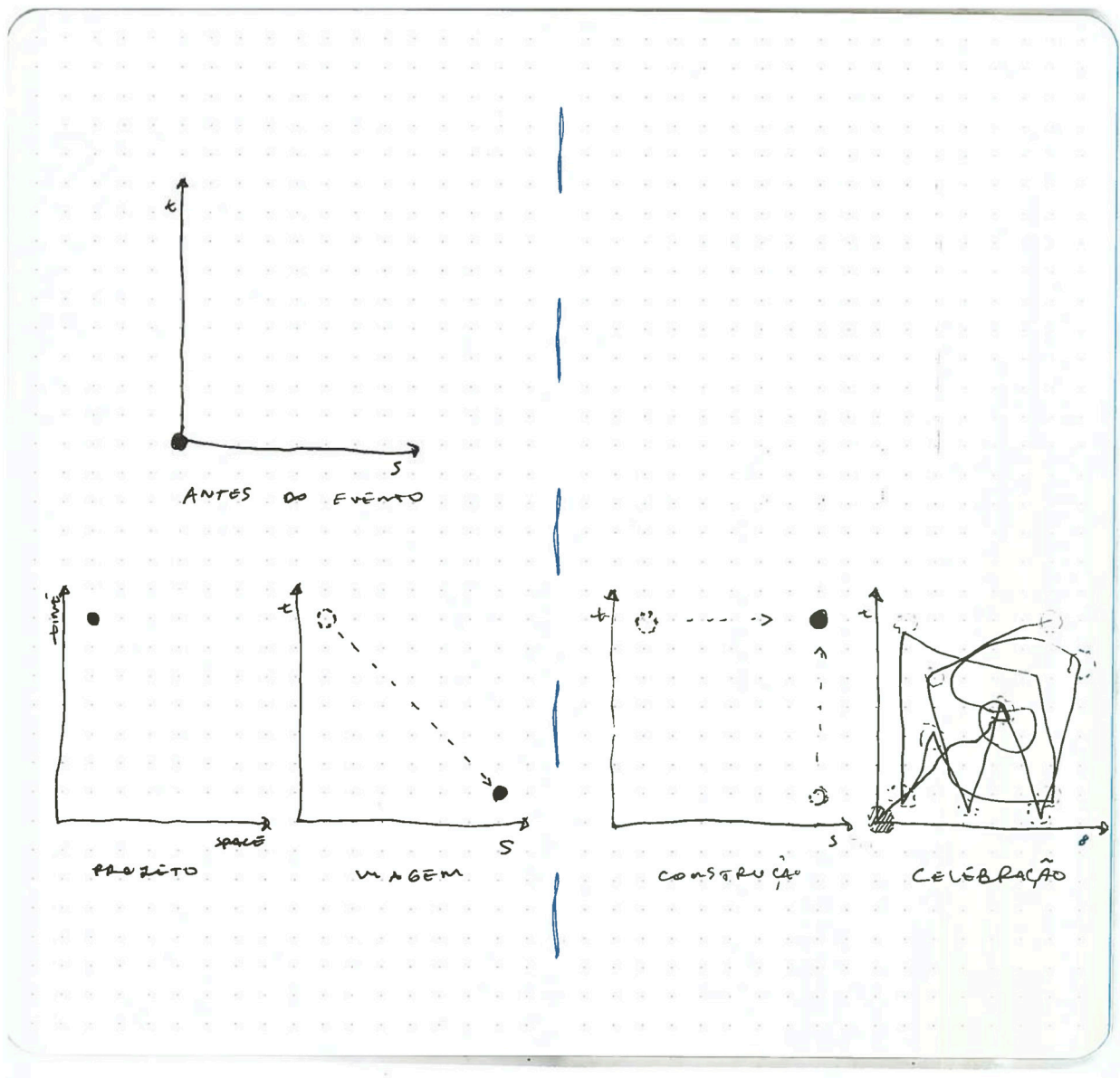
lugar em potência

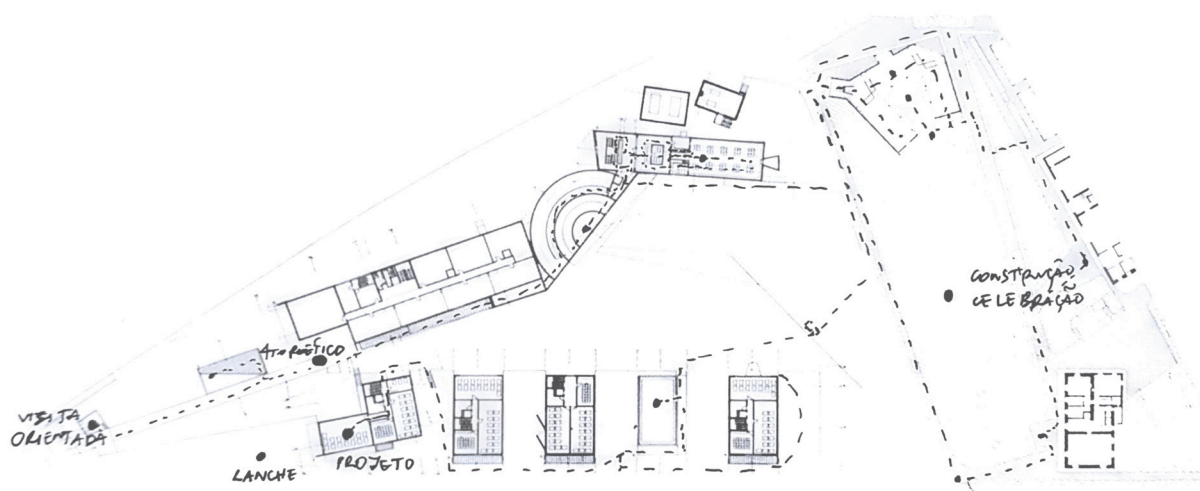
Conhecimento situado

sala de aula móbil

Práticas de Comunhão

268. Plano da atividade cronológico: Espaços de aprendizagem e seus condutores. (processo)





3.2.2. Práticas de Comunhão

a) Recepção e visita orientada à FAUP

A atividade começa com a recepção dos participantes junto ao banco 'L', à frente do bar da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. De manhã, à medida que estes vão chegando tenta-se começar a árdua tarefa de harmonização do expectante nervosismo que alguns poderão apresentar. Com o começo do convívio, orientam-se os participantes para a sala de projeto para proceder à apresentação formal dos participantes.

A apresentação é procedida da entrega dos, ainda brancos, Cadernos de Viagem onde se encontra a planta da FAUP, que de seguida se iria atravessar numa breve visita orientada, para dar a conhecer os espaços onde se desenrolaria grande parte da atividade.

Durante a visita, à medida que a lição de Álvaro Siza se vai desdobrando sobre a nossa percepção, são percorridos vários temas com os quais os participantes se irão debruçar ao longo do espaço de aprendizagem de Projeto. Desde logo, começando no “cubo”, inicia-se o debate poético entre o interior-exterior e as correspondentes relações formais de abertura perante a cidade e a paisagem. Desse ponto, é possível demonstrar os contrastes provocados pela implantação do edificado entre a obstrução, o ruído das vias a norte e a aceitação da paisagem da Arrábida a sul. Ao percorrer o pátio central entre edifícios conversa-se sobre as noções escultóricas do cheio-vazio e suas repercussões no espaço, no que toca ao sombriamente dos acessos e à percepção confortável e variável da paisagem, com os seus objetos permanentes e as ações pro-



visórias das pessoas; aí, demonstram-se as diferentes materialidades que revestem os espaços e harmonizam a percepção espacial. Com a chegada ao Pavilhão Carlos Ramos, a matéria mais importante a transmitir é a ideia de circunstância, desde o ponto de vista das relações de proporção do projeto com a pré-existência, como na construção da nova realidade, o que pode provocar uma descrição dos processos de repetição e excessão presentes no desenho do edifício em relação com o resultado habitado dentro e fora do mesmo. Nesta fase, uma questão muito interessante a colocar poderá ser - “Onde começa e acaba o pavilhão?”

Ao entrar no edifício principal da faculdade, encontram-se motivos para introduzir o tema moderno da *promenade architecturale*, à medida que se confrontam as dinâmicas espaciais desenhadas por Siza através dos artifícios de simetria, perspetiva e de controlo da luz natural. No final, retorna-se à sala de aula com noções espaciais de tal contraste que valorizam a ideia imaginativa do espaço e do tempo, não como um problema técnico, mas como uma possibilidade latente atingível pelo sonho do arquiteto. Depois desta primeira viagem entre o mundo da representação arquitetónica e a sua incorporação habitada, cria-se a oportunidade, para os próximos exercícios de memória da casa própria e dos seus objetos, e também para os antagónicos exercícios de observação e imaginação, que por sua vez, dão início à comunhão do grupo pelo gesto artístico que ativa, em presença, o sujeito no espaço comum do exercício.



b) Desenho: Observação e o Retrato, a Imaginação e o Cadáver Esquisito

Com o recurso ao *branco* do Caderno de Viagem, que serve como fundo, e às ferramentas de desenho, que servem a forma, propôs-se, como primeiro exercício analítico de observação o retrato do colega. Nesta primeira interação, em que o sujeito desenha o outro, pretende-se que este encontre na análise das proporções e detalhes a *repetição* e a *diferença* entre ambos. Ao incutir a experiência da observação através do retrato do próximo, oferece-se ao observador o auto-conhecimento. Deste modo, dá-se a possibilidade de um reconhecimento através do outro, que é tanto afirmação do sujeito, pela es-

cala do seu próprio gesto artístico ligado à sua presença perceptiva diferenciada (*poiesis*), como afirmação do comum, num sentido de pertença a uma repetição (*techné*), que nos dirige para uma ligação concordante com o nosso próprio reconhecimento no espaço e no tempo em que nos inserimos. Nesta observação de retrato, o reconhecimento é, também, aprendizagem estética empírica, preponderante para o entendimento da *experiência geral de arquitetura*. Estes jogos de técnica representativa, seguem, partindo dum registo da interação, do pensar, sentir, perceber e intuir sobre o exterior do outro, uma estratégia holonómica que posiciona o sujeito em relação ao outro, pela aproximação ou pelo afastamento. No fim, esta ligação, ou fio condutor, construído através do gesto artístico, eleva o sujeito para um campo fenomenológico da comunicação artística, o campo do sublime, que é exterior à narrativa linear da beleza.

No seguimento deste exercício de prática de comunhão, dá-se início a outro que, colocando de parte o restrito da observação, liga, numa mesma obra artística, os sujeitos no holismo da imaginação e do sonho, onde o gesto artístico pode trabalhar livremente o subconsciente, construindo, de cada vez, a nova forma. Este jogo da imaginação, a que os surrealistas chamaram de *Cadáver Esquisito*, contém no seu todo, o ato poético que consagra a comunhão das partes. Com esta aventura, os sujeitos vinculam-se a uma realidade comum feita das interdependências mutáveis desenhadas por ambos, que, como se viu, ressaltam o poder subjetivo no campo objetivo da construção de significados e conhecimentos. Por isso, é já uma proto-construção dos comuns, pois a sua integridade surge de uma viagem entre os subconscientes e os conscientes comuns e unitários dos sujeitos participantes.





c) Ato poético dos Cadernos de Viagem

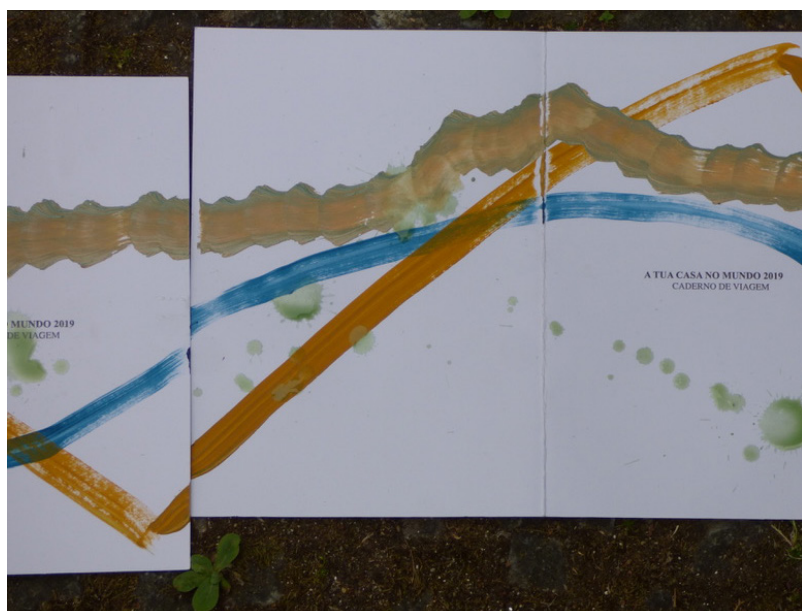
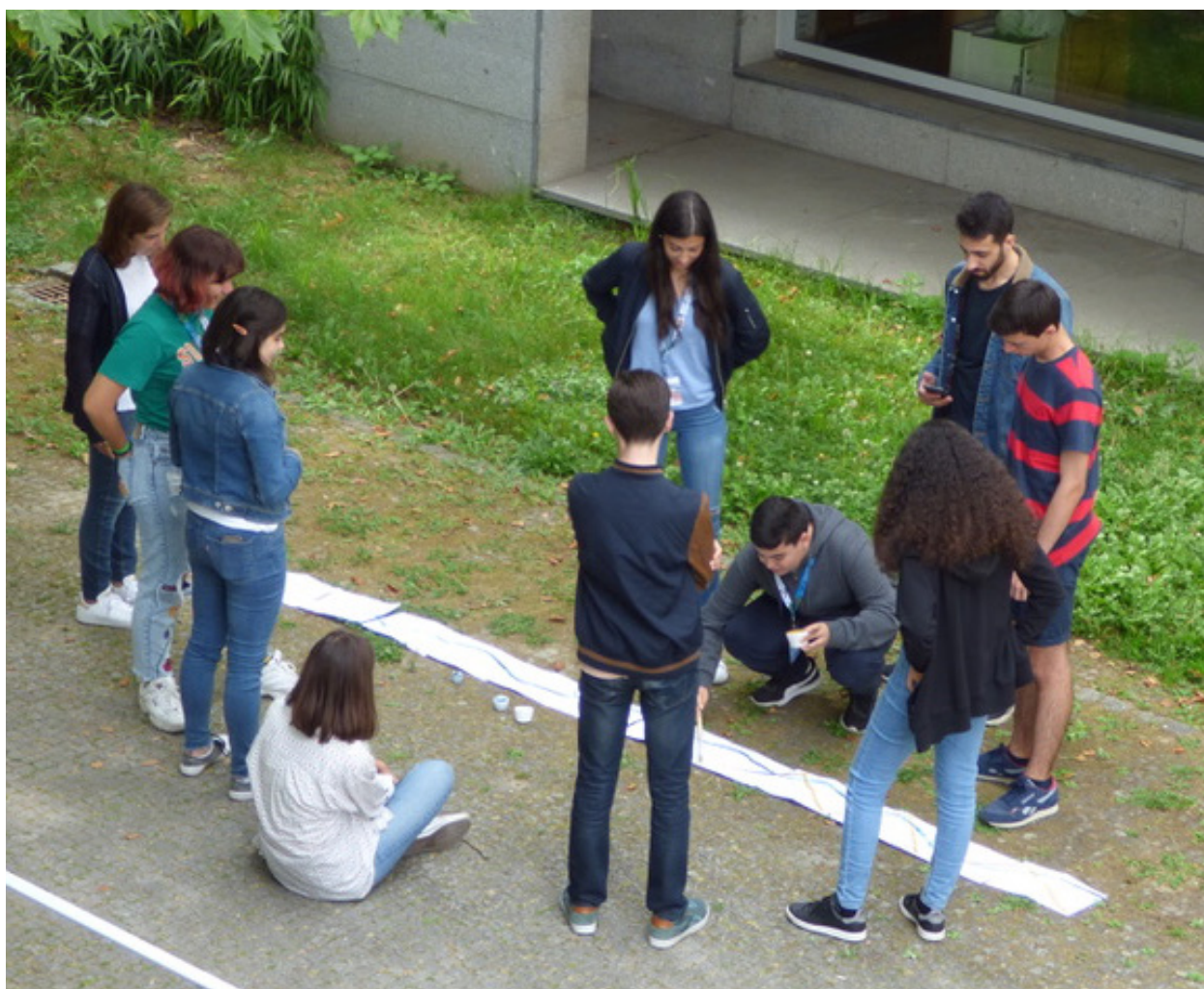
Da escala do sujeito, com o desenho de retrato, à escala do comum, com o desenho surrealista, atravessa-se uma prática de libertação do gesto que aproxima os corpos e os discursos num encontro aberto à aprendizagem. Antes de se construir algo, tem de se conhecer a escala das matérias com as quais se vai construir e, por isso, o encontro serve, precisamente, segundo a holonómica, para situar o sujeito como matéria dentro dessa escala. Mesmo que os exercícios tenham sido desenvolvidos de uma maneira unicamente bilateral, estes, situam os sujeitos numa rede social que se começa a desenvolver autonomamente para o grupo.

Colocadas as condições base para a construção comum, parte-se para a viagem que vincula os participantes à aprendizagem em arquitetura. Neste primeiro dia, depois deste atravessar pelo fio condutor, experimentou-se o ato poético de Godofredo Iommi, para culminar os exercícios realizados ao longo do dia. Mais especificamente, sobre o branco das capas dos Cadernos de Viagem, que se encontravam estendidos linearmente no chão, prontos para receber o gesto de cada participante e transformá-lo num recurso comum que



274. Cadernos de viagem são colocados em fila.

275. Primeiro gesto do ato poético.



276. Cadernos de-
pois de alguns ges-
tos artísticos.

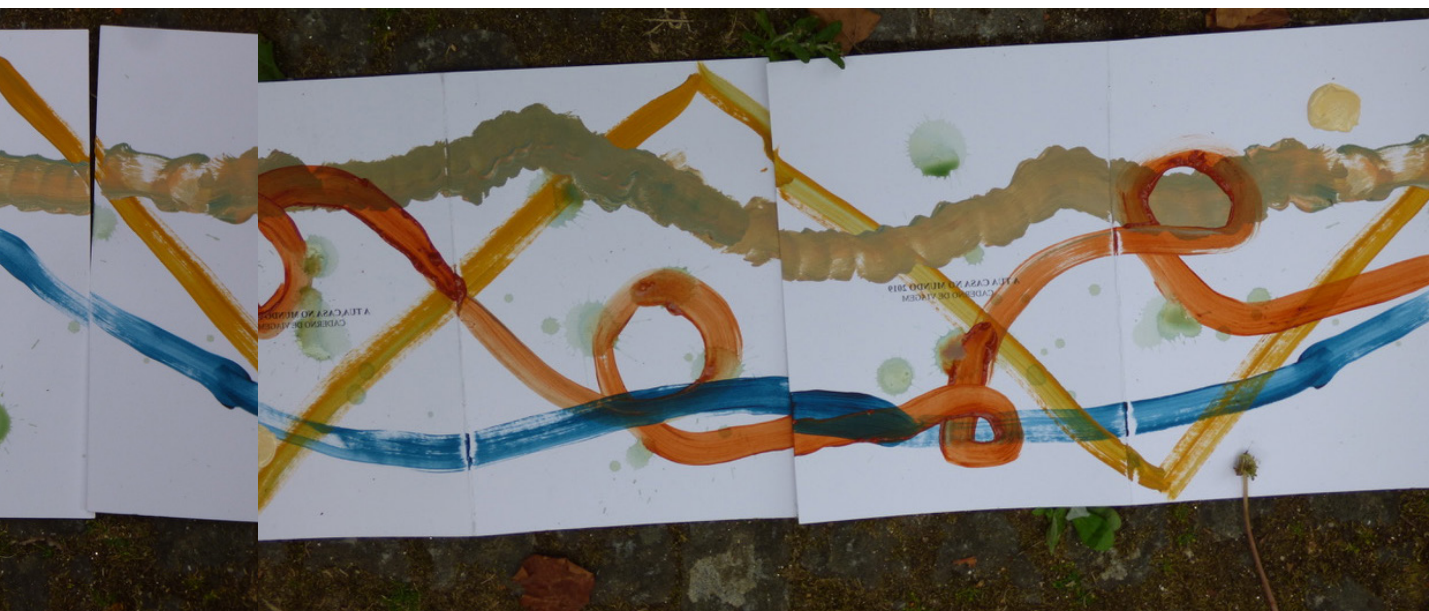
277. Escala dos
sujeitos.



acompanharia as derivações individuais e coletivas ao longo e pós a atividade. Em ronda, ia cada um gravar, com tinta acrílica sobre a totalidade dos cadernos, o gesto que demonstrasse a essência da primeira percepção do espaço da faculdade, o que, no final, resultou num objeto heterogêneo representativo das interações entre as individualidades neste primeiro dia. Assim, cada participante levaria no bolso consigo uma pequena parte dos restantes.

Como não se desenha a experiência, mas apenas as condições para esta se dar, nada é previsível nesta prática. O jogo começa e a “aventura apetece”. Com a emoção das cores e das texturas, a tinta começa a vaguear pelas mãos e faces dos participantes, os telemóveis desaparecem das preocupações e a cor ilumina os risos destes povos originários da Casa no Mundo.

Do ato poético, resulta uma construção de comuns que ganha corpo de *celebração*. Neste primeiro dia, os participantes incorporavam a poesia do ato e as pinturas nos rostos e nos cadernos de viagem representavam, precisamente, essa prática de comunhão. Deste modo, o *comum* estava construído e pronto para iniciar a viagem pelos espaços de aprendizagem que se avizinhavam.



278. Cadernos de viagem durante o Ato Poético.

279. A mão também serve para pintar.



"Nós não lhes tiramos os telemóveis , sujamos-lhes as mãos!"



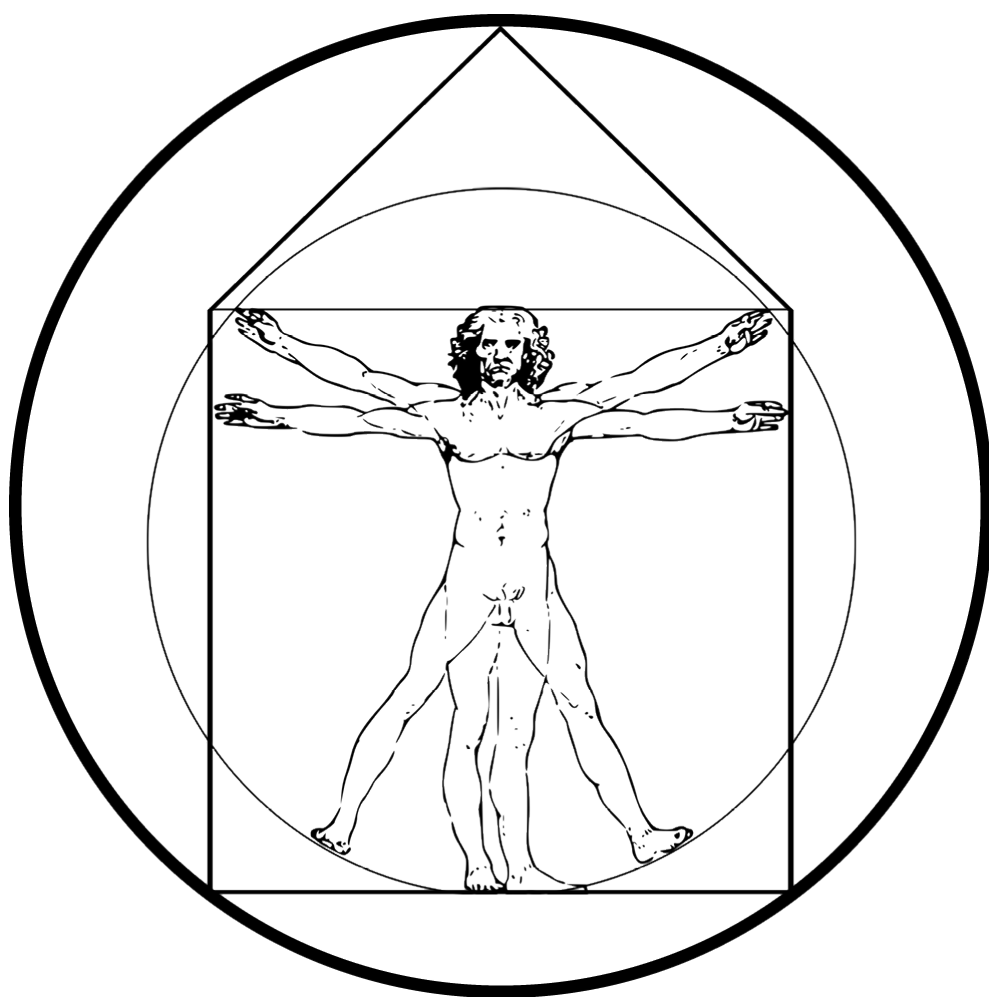
280. Entregajuda
para desenhar.

281. Mãos depois
do Ato Poético.

282. Rosto depois
do Ato Poético.

283. Cadernos
no final do Ato
Poético.

qr code
Video do Ato poé-
tico da entrega dos
Cadernos.



3.2.3. Espaços de aprendizagem

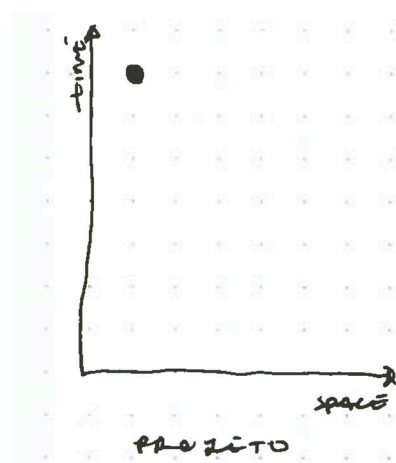
3.2.3.1. Projeto

O primeiro espaço de aprendizagem é aquele que constrói o enquadramento para a atividade. Como tal, pela condição onírica inerente à compreensão de *Casa* e *Mundo* presente em qualquer exercício de projeto de arquitetura, o primeiro momento teria de ser, inevitavelmente, o de Projeto. Assim, esta inquietação subjetiva seria harmonizada pelo jogo à escala do sujeito, onde, precisamente, a imaginação acontece, no mundo que cada um carrega ou abandona. No fundo – qual é a casa que queremos ser?

Cada participante inicia a atividade como uma entidade individual que advém de contingências e circunstâncias distintas, mas que se cruzam aqui e ali na linguagem, na educação, etc., como *casas* isoladas que ainda não descobriram os seus vizinhos. Em boa verdade, a chegada à atividade provoca um começo que é o fim do que está para trás. Esse poder que abre para o acontecimento é o mesmo que potencia a ação que faz os sujeitos atravessarem pelo espaço-tempo da atividade, sempre de maneiras diferentes até esta se esgotar. São os Espaços de Aprendizagem, como momentos cuja gravidade é definida pelo exercício, que caracterizam uma tendência comum do atravessar pelo espaço-tempo da atividade por parte dos sujeitos, construindo, assim, uma relocalização da escala dos sujeitos, que, por sua vez, resulta na emancipação do interior e do exterior do conhecimento subjetivo e do conhecimento situado comum.

Este espaço de aprendizagem de projeto é aquele que, reunindo a imagem, a palavra e o desenho, faz nascer uma prática imagina-

tiva que coloca o ser dentro dos problemas do exercício. As dimensões psicológicas do sujeito, ou seja, aquelas pelas quais o ser se movimenta e permanece, deixam de ser materiais e físicas no espaço e passam a residir, essencialmente, no tempo. Essa é a força gravitacional deste espaço de aprendizagem, de tender o *logos* e o corpo a movimentar-se ou a permanecer nas recordações e nas projeções dos atravessamentos imaginados no próprio espaço do projeto, neste caso, no espaço da casa. Assim se cinde o tempo-espaço da atividade e se demarca um poder gravitacional de aprendizagem, porque se lança o encontro com um desafio subjetivo que é, ao mesmo tempo, uma competição pessoal contra os tempos, contra aquele que nos limita fisicamente e que nos prende ao estirador (*Chronos*), contra aquele absoluto que nos conduz entre as recordações passadas e as premonições futuras (*Aión*) e contra aquele que consagra e conclui, que se não é, nunca vai ser (*Kairós*).



a) **Lugar: Sala 3.4, Torre E, FAUP**

O lugar elegido para trabalhar neste espaço de aprendizagem foi a sala 3.4, da Torre E, no edifício da FAUP. O vão horizontal que atravessa a sala, virado a norte, apresentava as condições luminosas essenciais para a delicada compreensão deste exercício e desta fase da atividade. Sem contrastes abruptos que distraíam o desenho *dos ecos vindo do exterior e dos apelos íntimos da imensidão*, o sujeito, pode atingir o estado de *vastidão* no espaço, para, assim, conseguir derivar no tempo.

Os objetos presentes nesta sala de aula não foram retirados da mesma, nem alterados de lugar, talvez pela falta de tempo ou pela crença nas apropriações prévias da sala. Compunha-se de três mesas grandes que, posicionadas perpendicularmente à fachada, ocupavam grande parte da sala, sobrando na periferia espaço para as mesas de apoio (“porquinhos”) onde se guardavam os materiais e as ferramentas para o desenvolvimento dos desenhos e dos modelos do projeto. No canto da sala, organizou-se um lugar para os monitores, onde estavam guardadas as ferramentas de construção, os documentos da atividade e o computador, onde cada participante colocou, à vez, músicas a seu gosto. A sala acomodava também uma guilhotina e um quadro branco no fundo da sala, que acabou por não se usar, pois preferiu-se colocar papel de parede ao lado do canto dos monitores por ser mais prático.

As paredes da sala permitiram a exposição dos desenhos de retrato, dos desenhos cegos e dos cadáveres esquisitos à entrada da sala e, depois, ao fundo, as maquetes e os desenhos que se iam desenvolvendo e avaliando ao longo dos primeiros dias. Assim, o espaço começa a ser intensivamente apropriado e alterado consoante os usos técnicos dos participantes.

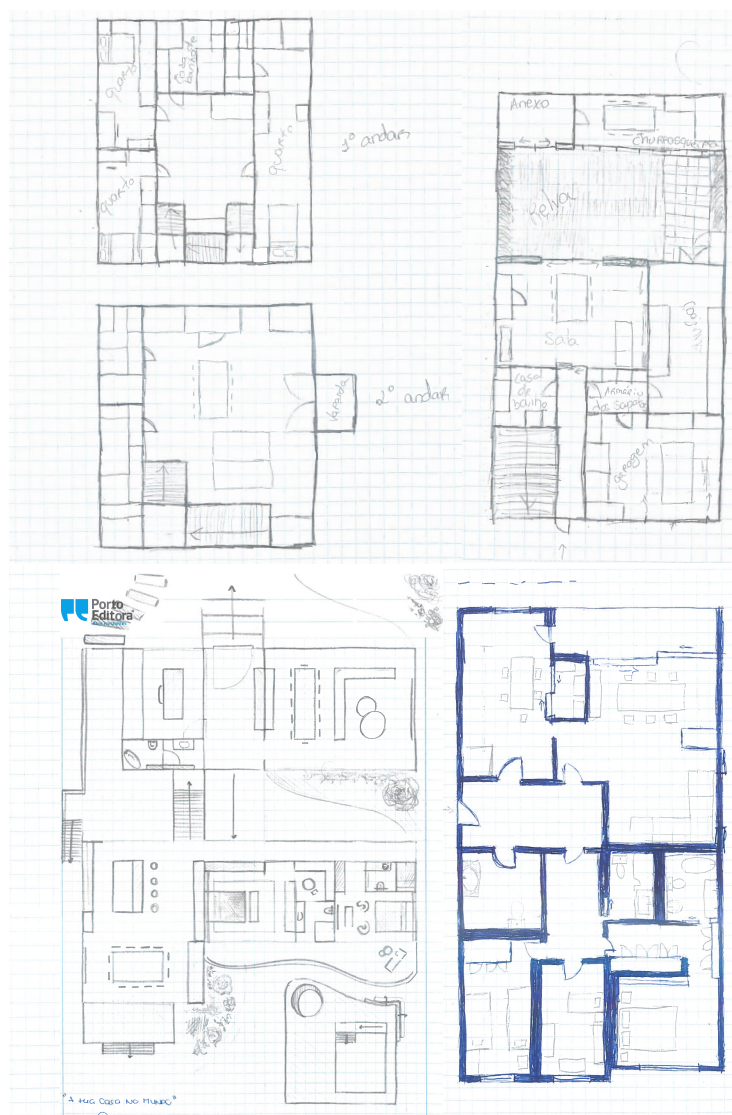
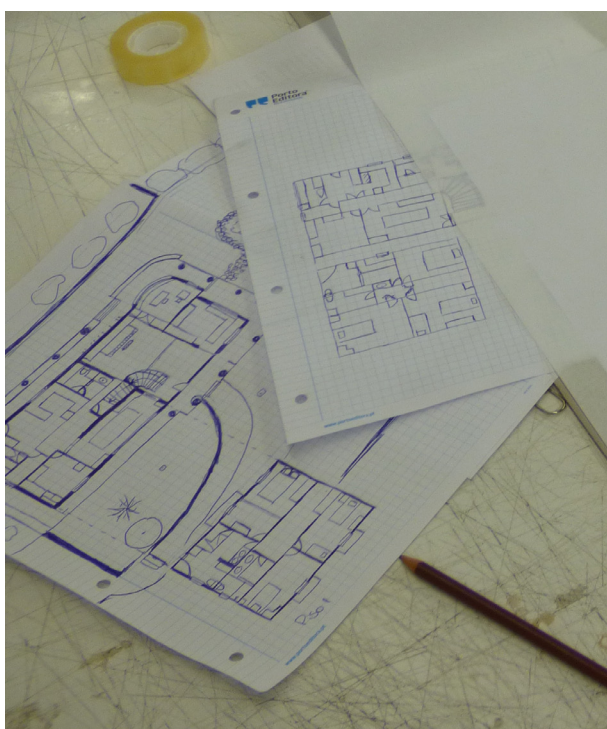
Com o lançamento dos primeiros exercícios de projeto, no seguimento lógico de não ditar a experiência em si, foi dada a possibilidade de escolha dos lugares de trabalho. Assim, seria possível avaliar os movimentos no lugar da sala consoante as aproximações e afastamentos dos sujeitos, à medida que estes se confrontavam com o (auto-)reconhecimento que compõe as diferentes escalas em jogo na atividade. Deste modo, chegando apenas duas mesas para os participantes se distribuírem, sobrou a última mesa onde se desenvolveram as maquetes que não cabiam nos lugares. O constante encontro com as ferramentas e os materiais, resultou em configurações sociais verificáveis no espaço.



b) "A minha casa"

O primeiro exercício que aproximava o imaginário da casa aos métodos de representação de arquitetura chamou-se de "A minha casa". Com ele, foi proposto aos participantes que representassem, com base na sua memória, a casa onde vivem e que escrevessem um pequeno texto sobre a mesma, onde identificassem os lugares, as atividades praticadas e os significados mais importantes na casa.

Com este exercício pretendia-se canalizar a imaginação pelo real, ou seja, com base no conhecimento da memória de cada sujeito era possível identificar no desenho dos espaços os significados mais notáveis para cada um. Com a ajuda da palavra, esses significados seriam clarificados como discurso e, desta forma, construída a relação palavra-imagem/desenho criava-se o vínculo técnico base, que possibilitava transportar as ideias pensadas e desenhadas, como componentes de projeto para o exercício da casa onírica.



A casa é como um mundo alternativo. Assim que lá entramos desligamo-nos completamente do resto, podemos relaxar, descontraí-lo e fazer o que mais gostamos e que quisermos. A casa também é o nosso pequeno reino em que cada um dita as regras e faz o que lhe apetece.

A casa é acolhedora;

A casa é o meu abrigo... não só fisicamente mas também psicologicamente. Nela consigo fugir da correria do dia-a-dia.

É a minha fuga à realidade.

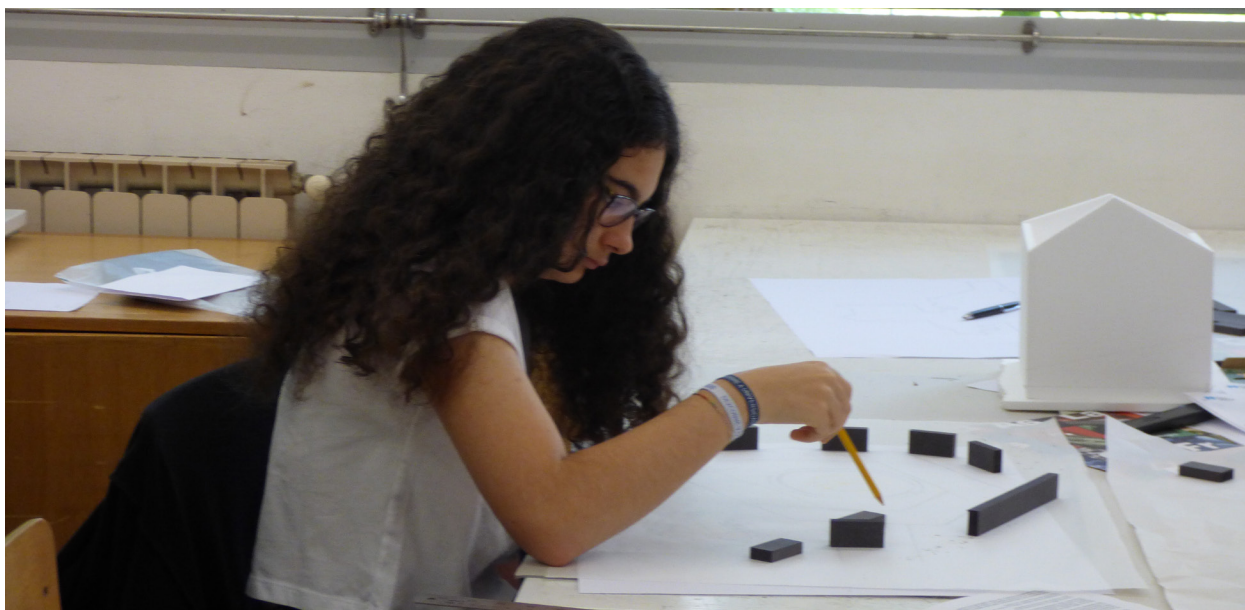
289. Exercício "A Minha Casa"

290. Plantas e textos do exercício "A Minha Casa"



Materiais e ferramentas

folhas quadriculadas e lisas, grafite, lápis de cor,
caneta, tinta acrílica,
régua, esquadro, aristo,
esferóvite, cartão, k-line, cartolina
cola, palitos, fita-cola, revistas, jornais, linha,
papel vegetal, acetato,



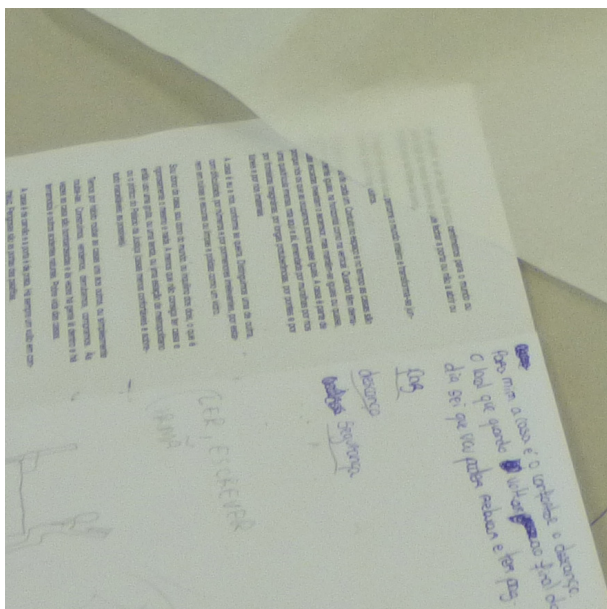
c) Casa Onírica: "Das coisas nascem coisas"

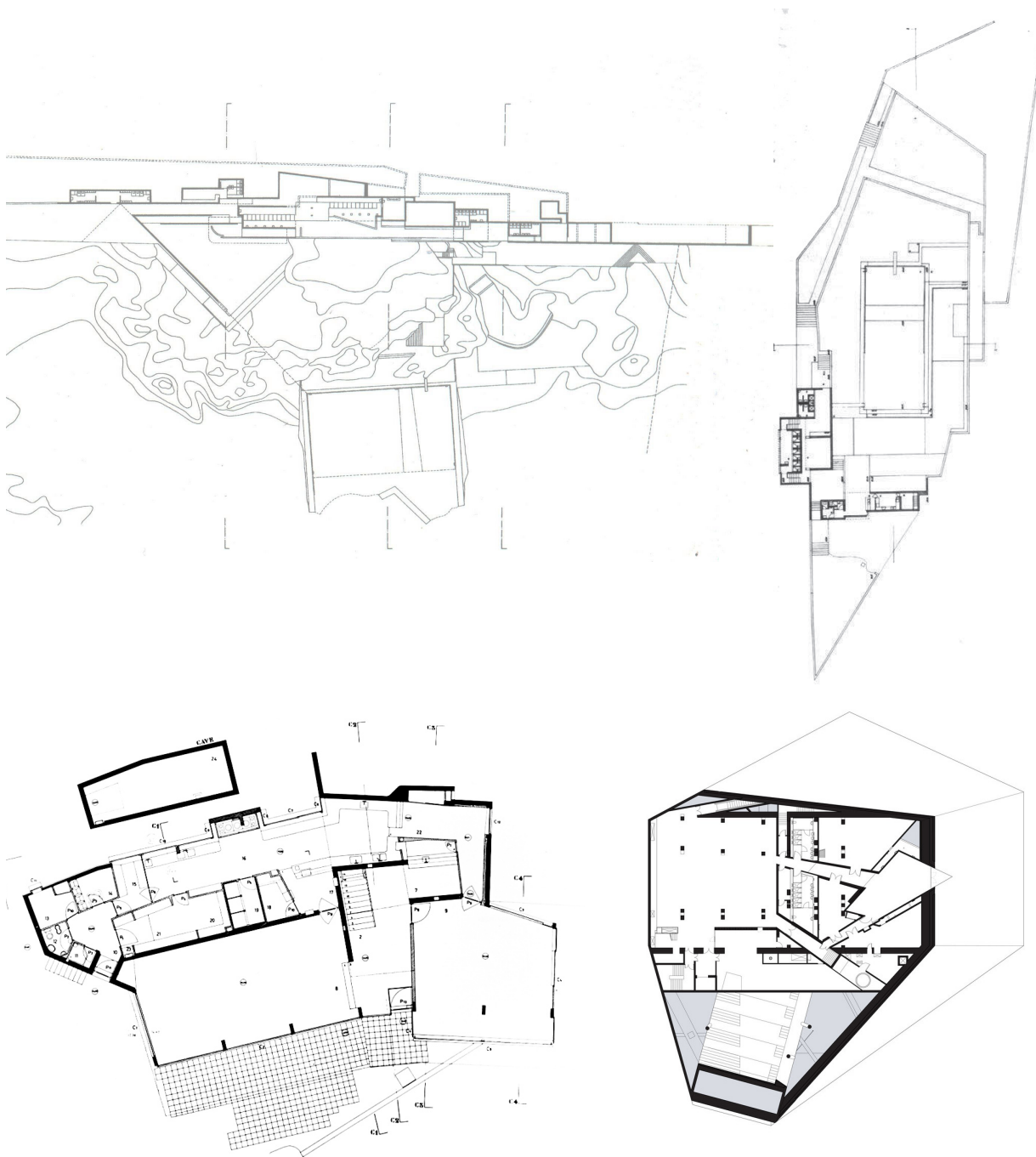
Com a limitação temporal presente nas condições definidas para o espaço de aprendizagem de projeto e, tendo em conta a lei de Hick-Hyman, no sentido de aproximar os participantes às técnicas e métodos de representação do desenho de arquitetura com a casa onírica, entendeu-se que se poderia facilitar a imaginação com uma administração das formas limitadoras de um exte-

rior-interior que orientasse para uma significação dessas formas. Efetivamente, a figuração dos vazios de significação poderia enquadrar a experiência seguinte, que iria acontecer em viagem, depois das primeiras profanações da alma desenhadora sobre a dialética em jogo interior-exterior, casa-mundo.

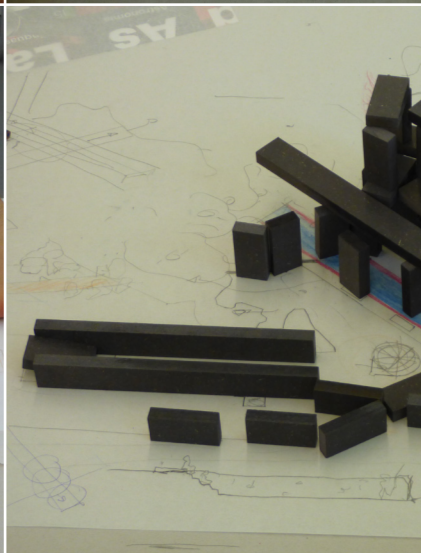
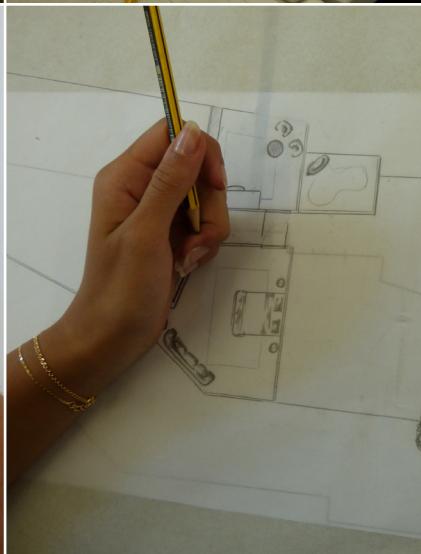
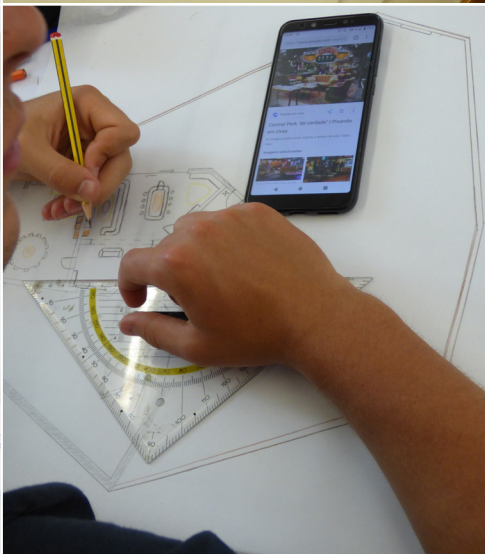
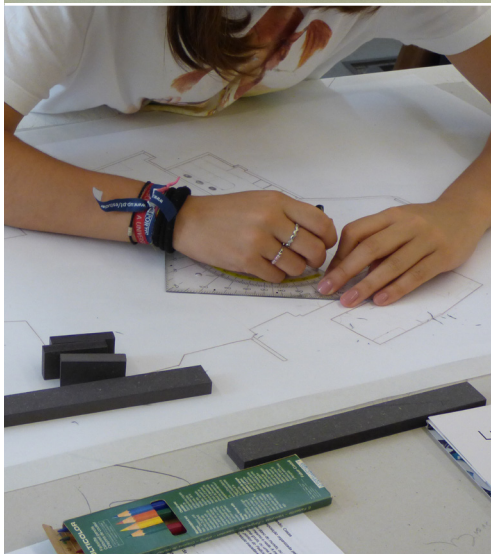
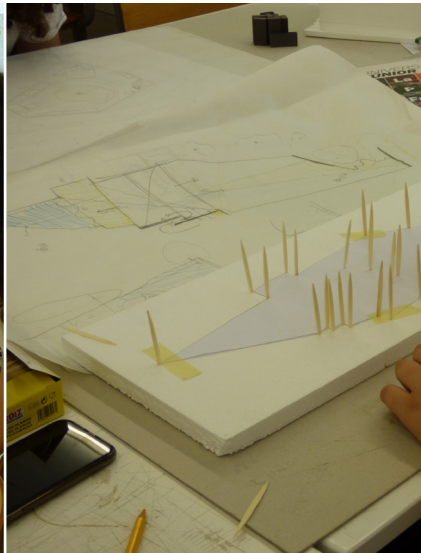
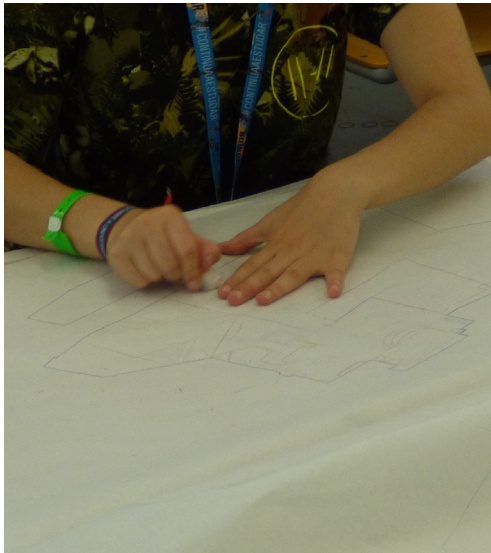
Essas formas, conhecidas pelos proponentes como o contorno das obras a visitar transformam-se, assim, em objetos de estudo, apresentadas naquele momento, como "coisas" que enquadram o limite entre a casa interior e o mundo exterior, disposto a ser profanado em desenho e, mais tarde, vivido, incorporado e sentido-pensado no lugar, com o corpo, alma e espírito dos participantes. Este confronto objetivo com o mundo da experiência geral de arquitetura, torna-se num estímulo fulcral para a relocalização do projeto e da subjetividade trabalhada interiormente, levando os participantes a criar relações entre os cantos das suas casas e mundos, com os dos arquitetos das obras, a apreender noções de escala e proporção inerentes à materialidade das obras e dos lugares, a perceber as complexidades e dinâmicas urbanas presentes no projeto de arquitetura e, no fim, compreender os limites da lei do jogo proposto.

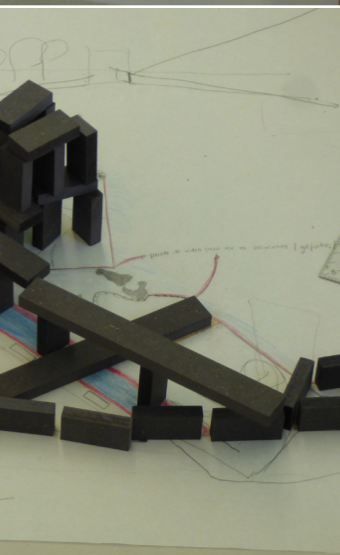
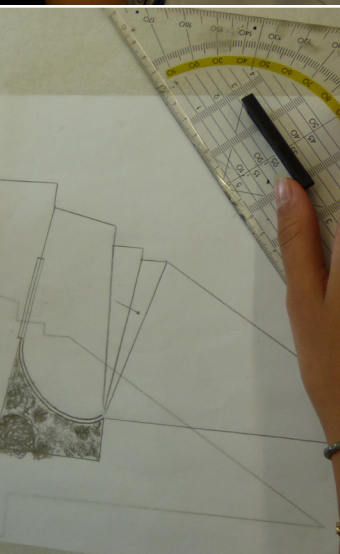
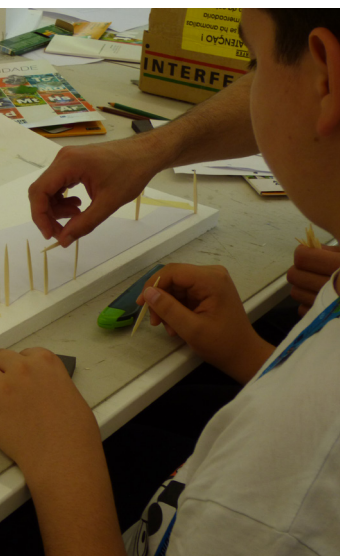
Para nós, praticantes da investigação e proponentes da aprendizagem, esta experiência é reveladora de um exercício de interioridade e enquadramento poético, pois, exercita especifica-





293. Obras a visitar
que serviram de re-
ferência para as for-
mas das “coisas”.





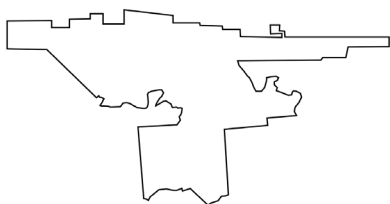
mente uma forma sobre um fundo vazio em contraste, ou seja, a lei limitadora deste jogo subjetivo da imaginação é proposta pelo limite que dá forma a um vazio de significação exterior. Com este exercício, o interior torna-se o espaço da forma e, por isso, atingível. Afinal, se “A poesia é uma alma inaugurando uma forma”,²⁸⁰ ela pode, lançar da significação interior, atos que se expandem para o exterior, que o determinam como parte inacabada e aberta. Assim, coloca-se em prática arquitetônica a dialética poética interior-exterior, onde se explora em desenho os *ecos vindo do exterior e os apelos íntimos da imensidão*, para estes, sem regras impostas pela experiência geral de arquitetura, senão aquela incorporada em viagem, proporem desenho de casa.

O sonho e a fantasia vagueiam pelo tempo desse pequeno lugar que é o imenso mundo interior que está dentro do vazio de significação da “coisa”. O participante enfrentaria, assim, a imensidão do vazio acrescido pela limitação da forma desconhecida circundante, de forma a discipliná-lo e a transformá-lo naquela que seria a sua casa. Aí, o sujeito encontra o seu lugar, pelos tempos percorridos, dos ritmos imaginados os espaços começam a nascer da coisa.

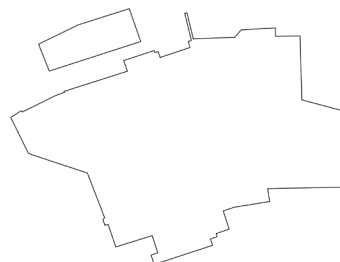
Poucos foram os participantes que levaram a fundo o exercício através do desenho, pois o desenho do modelo é mais claro para a leitura espacial, seria necessário mais tempo para a compreensão total da potencialidade do desenho rigoroso. Não sendo o objetivo da semana, o desenho em planta é rapidamente substituído pelo modelo e, com a ajuda da tridimensionalidade do objeto, o lugar da casa começa a compreender-se. Depois são as cores, acrescentadas livremente por cada sujeito, que soma significados aos vazios. Partindo de uma mesma “coisa” base, a casa onírica e as suas relações interior-exterior nascem sempre novas, quando germinam da alma: “alternativa”, “relaxar”, “descontrair”, “acolhedora”, “abrigo”, “segurança”, ou “fuga”, são palavras definidas pelos subscientes dos participantes para caracterizar os seus lugares que, embora sejam de discursos parecidos, constroem relações formais singulares, demonstrativas da escala subjetiva que este exercício pretendia alcançar.

²⁸⁰ JOUVE, Pierre-Jan, ‘En miroir’, p.11, *apud*. BACHELARD, Gaston (1957) p. 6

Piscina de Leça da Palmeira, 1966,
arq. Álvaro Siza



Casa de Chá da Boa Nova, 1963,
arq. Álvaro Siza



"Casa da Pintura e do Teatro" - Laura, 16 anos



"Casa da Dança e das Texturas" - Francisca, 17 anos



"Casa do Contraste" - Ricardo, 15 anos



"Casa Refúgio" - Afonso, 15 anos



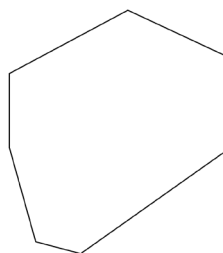
"Casa da cidade" - Cecília, 15 anos



Piscina da Quinta da Conceição, 1965,
arq. Álvaro Siza



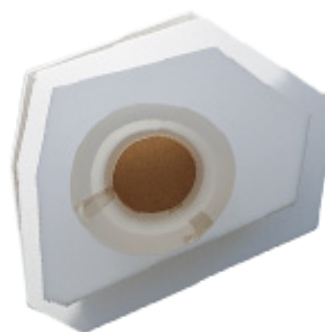
Casa da Música, 2005,
arq. Rem Koolhaas, OMA



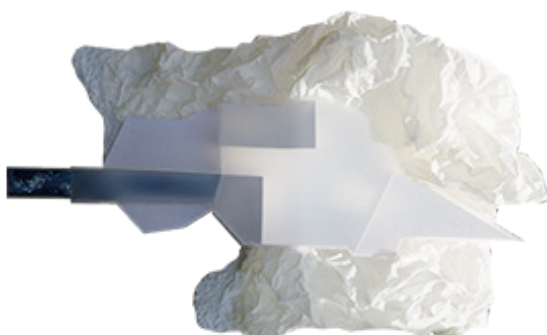
"Casa com praia" - Bernardo, 14 anos



"Casa no céu" - Catarina, 15 anos

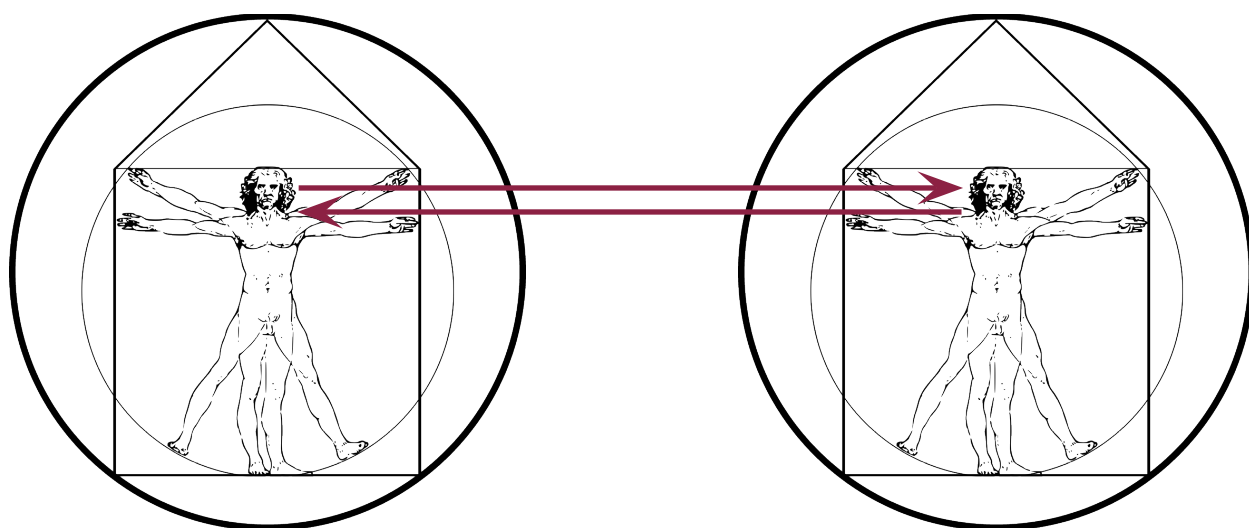


"Casa da fuga" - Rita, 17 anos



"Cabana elevada" - Miguel, 16 anos





3.2.3.2. Viagem

Ao dar-se o atravessamento do espaço de aprendizagem da Viagem pelo de Projeto, dá-se também o apelo à presença no espaço. Um apelo para a apreensão da circunstância e suas relações interior-exterior. Com base no exercício “Das Coisas nascem Coisas” de Projeto, onde, numa primeira fase, a referência que conduzia o sujeito pelo espaço imaginado do projeto da casa, aquele que ativava a presença na aprendizagem, era o tempo, nesta fase do exercício, com uma nova força gravitacional, o condutor do sujeito pelo tempo experienciado das “coisas” construídas passaria a ser o espaço.

Nesta inversão dos ritmos de aprendizagem, dá-se não só, o salto da *casa* para o *mundo*, onde o espaço passa a ser o campo que recebe e organiza os reconhecimentos entre sujeitos e objetos, com efeitos na organização social, como também, pela ligação ao exercício prático de Projeto, acontece um salto mais profundo, que, tendo como referência o tempo imaginado, se dá do interior para o exterior poético, porque neste espaço confronta-se com um real, que é forma dos limites da casa onírica dos participantes, que são, no fundo, também os seus limites.

As transições interior-exterior e casa-mundo, e, posteriormente, com o regresso exterior-interior e mundo-casa, são a base essencial para o argumento desta atividade que existe para dar corpo ao discurso do sujeito. Um corpo que emerge tanto do sonho e da fantasia interior, como do reconhecimento dos *atos arquitetônicos* presentes na *experiência geral de arquitetura* que, pelo movimento e pela permanência a que o es-

paço convida a observar e habitar, coloca a escala do sujeito, de acordo com cada lugar, numa ocupação do tempo-espaço que é recurso comum aos participantes/habitantes. Esta relocalização dos sujeitos acontece naturalmente, tanto pelo reconhecimento entre sujeitos, como pelo reconhecimento do comum da circunstância.

Esta incorporação dos lugares no interior poético de cada sujeito é a mesma ligação que, com o *cadáver esquisito* e com o *derive* situacionista, se constrói o fio condutor que liga os subconscientes do absoluto. Assim, neste entendimento, a viagem permite, através do espaço, uma instrução da compreensão temporal, possibilitando um regresso ao Projeto subjetivo mais enriquecido, pelo *voltar a não saber* de Godofredo Iommi, que ganha efeitos distintos



em cada participante. É através desta ocupação do tempo-espaço, em viagem pelo *mundo*, que se pode redefinir os recursos comuns essenciais na construção da cultura e conhecimento situados. Através das práticas de comunhão, com a *escala dos comuns* definida pela viagem e com a *escala dos sujeitos* definida pelo projeto com a casa, que se podem reunir os recursos situados para a *construção do(s) comum(ns)*.

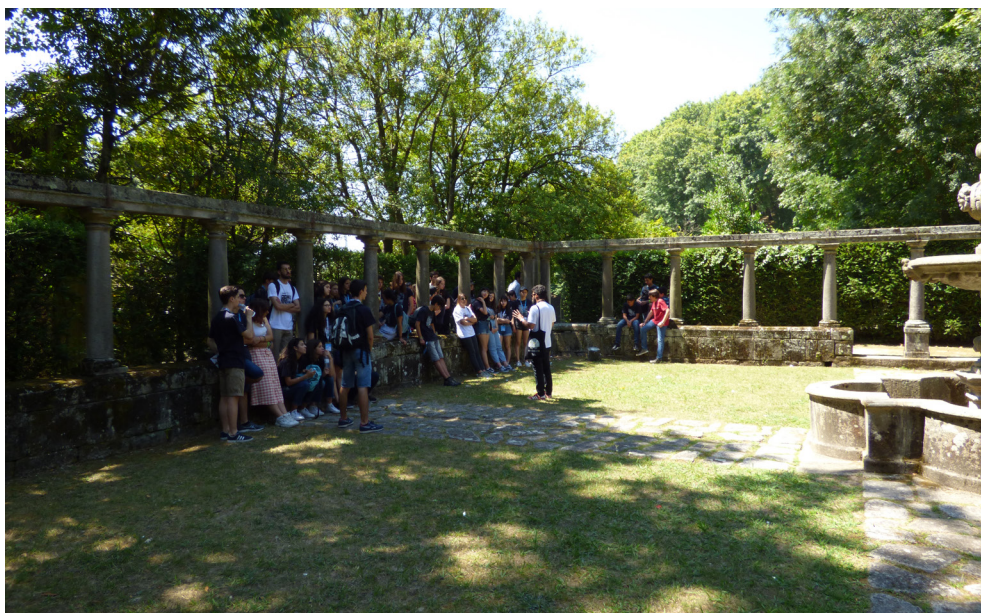
Neste caso, a Viagem é mais um dos espaços de aprendizagem que participam no trabalho da organização social e coletiva do grupo, talvez o mais descontraído. Serve para o projeto através da ligação da materialidade à abstração em prática, enfatizando a unidade de ofício presente entre o habitar e produzir habitar. Em viagem, a experiência vivida dissipa-se em tempos de acontecimentos subjetivos e objetivos, passíveis de projeção no ser que ao observar compreende. Este ser, dono da técnica poética de mundificar, será capaz de expressar a unidade de forma concreta em desenho e em projeto de arquitetura.



Sabe-se que “o método não é garantia nem condição”, por isso confere-se a existência de um companheiro de bolso, o caderno de viagem, aquele que acompanha e incentiva ao registo e arquivo das observações dos acontecimentos e fenómenos, derivantes e contaminantes da ação do sujeito e dos comuns nos lugares.

Depois da entrega do primeiro livro do caderno, no primeiro dia da atividade, neste terceiro dia da atividade, entrega-se o segundo livro, que se faz acompanhar da revelação sobre o significado das “coisas”. Nesse momento, os participantes ficavam a conhecer a realidade motivadora das formas que transformaram como suas casas e que haviam vindo a percorrer pela mão da imaginação.

As obras que serviram de objetos para as “coisas” e neste espaço de aprendizagem visitadas foram: a Casa de Chá da Boa Nova, a Piscina de Leça, a Piscina da Quinta da Conceição, de Álvaro Siza e a Casa da Música, de Rem Koolhaas, OMA; sendo que, mesmo não tendo sido objeto para projeto, acrescentar-se-ia a estas, por fazer parte do plano da viagem, a Casa de Arquitetura, cujo projeto de reabilitação da Real Vinícola foi de Guilherme Machado Vaz, em 2017.



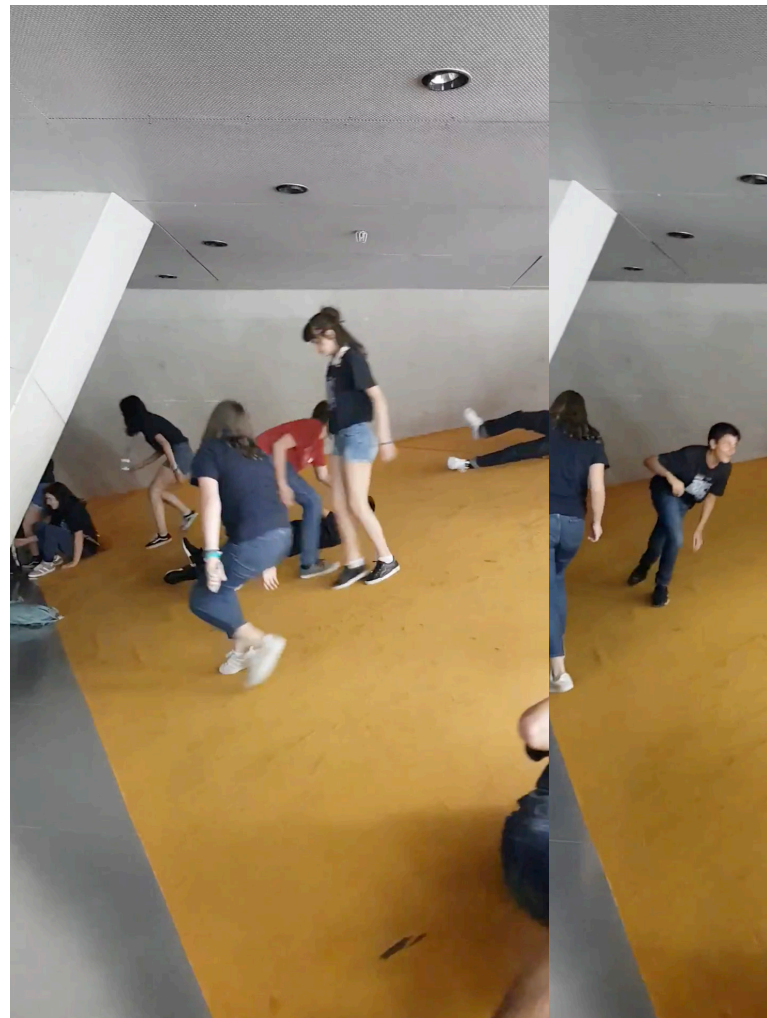
Assim, referente a estas obras, este segundo livro transportava consigo as “coisas” em papel vegetal, que se sobrepunham às plantas reais, agora ocupadas pelo desenho dos arquitetos. Acompanhando os desenhos da obra, viajavam também imagens fotográficas das obras, juntamente com textos de Álvaro Siza, sobre cada uma das obras, retirados do livro “01 Textos”.



300. Piscina de Leça da Palmeira, Álvaro Siza, 1966

301. Parque Municipal Quinta da Conceição, Fernando Távora, 1956-1960

302. Piscina da Quinta da Conceição, Álvaro Siza, 1965



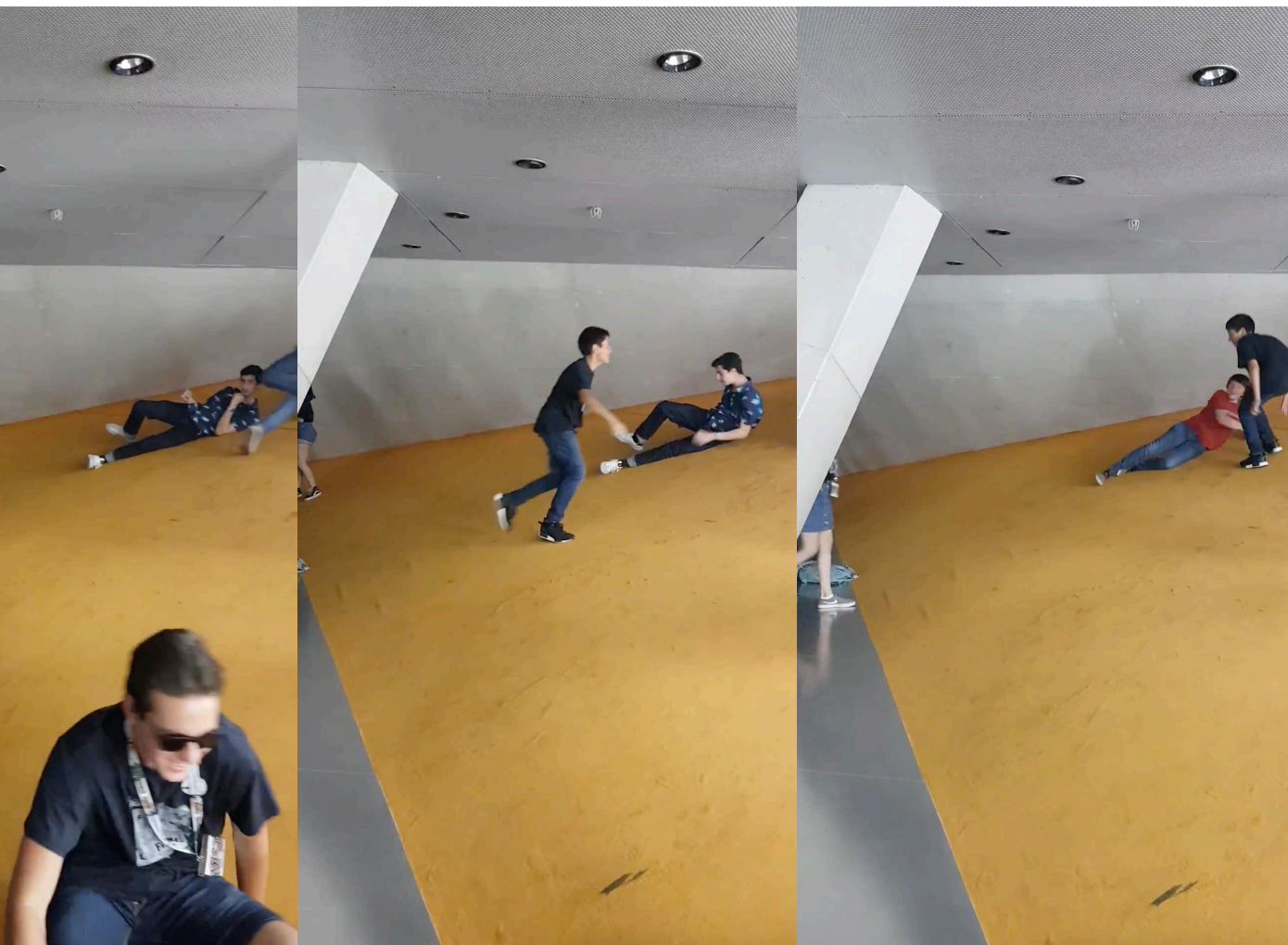
qr code
Video das interações na Casa da Música.

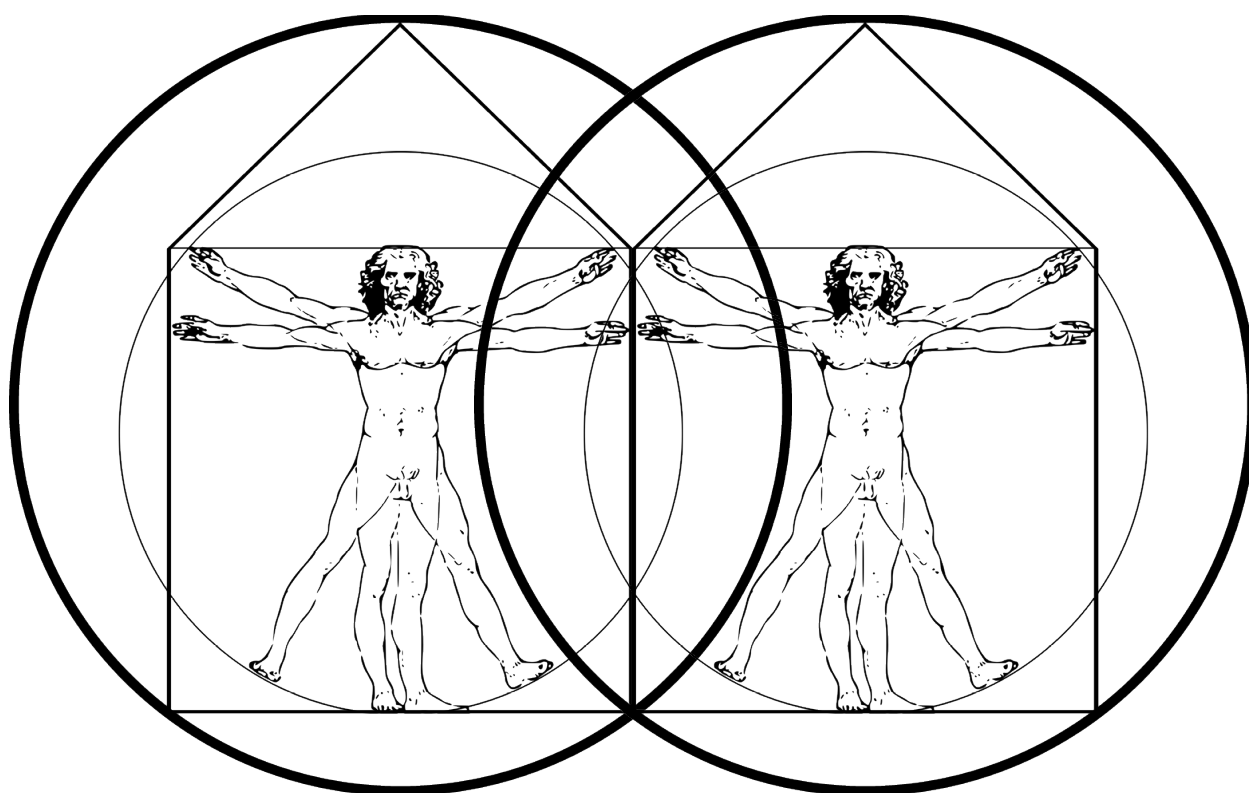
303. Piscina de Leça da Palmeira, Álvaro Siza, 1966

304, 305. Casa da Música, Rem Koolhaas, OMA, 1999-2005

As tensões interior-exterior presentes nas casas imaginadas e desenhadas, passavam para pano de fundo enquanto surgiam outras, onde se poderia observar e sentir essas mesmas tensões, sem necessidade de as ficcionar ou falsificar. Nesta visita às obras, tornava-se possível incorporar esses lugares de tensão: as texturas que se soltavam em maquete ganhavam matéria no betão e na madeira da Piscina de Leça, os rochedos de papel que acomodavam as casas numa paisagem imaginária suavizavam-se pelo olfato da rocha molhada da Casa de Chá, o verde sobre o cartão emergia com a melodia dos pássaros da Quinta da Conceição, o papel celofane e o acetato eram substituídos pelos revestimentos da Sala Sugia e seus vidros arredondados.

O registo no Caderno de Viagem das reflexões subjetivas repercutiu de tal forma sobre alguns participantes que estes não permitiram a cópia e o arquivo do mesmo. Trata-se do poder mundificador do poeta e tem de se respeitar esse espaço pessoal, pois é papel do caderno de viagem oferecer esse espaço ao sujeito. Sobrando para a prática de investigação apenas arquivos vazios que demonstram outro tipo de incorporação que não passa pelo desenho, mas talvez pela fotografia, ou pelo próprio corpo e ação, pela ocupação e submersão no tempo-espaço das obras, que capacita conversas e vivências, que, consoante as fases de aprendizagem dos sujeitos, coordena a relevância do caderno como produto.





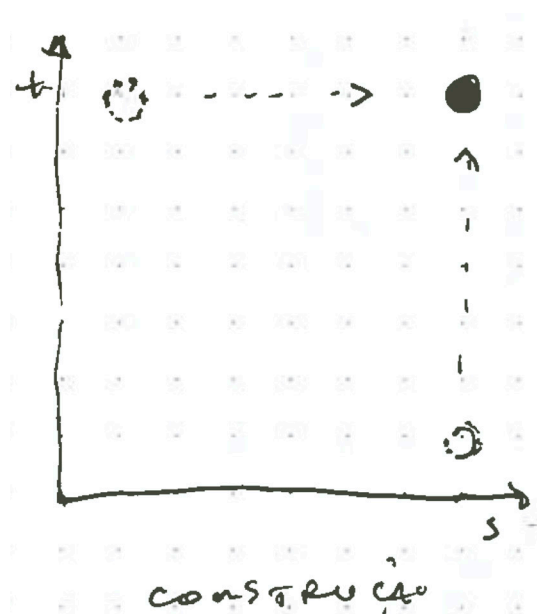
3.2.3.3. Construção

Depois de completos os projetos chega-se ao terceiro espaço de aprendizagem da atividade, talvez aquele mais comum nos laboratórios de ação de arquitetura, por ser aquele que realiza a produção, o da Construção. N'A Tua Casa no Mundo, este espaço de aprendizagem aparece com a proposta de construção de um dispositivo, que service de expositor dos trabalhos de projeto e do caderno de viagem, e ritmasse um tempo-espaço para a Celebração final.

É possível acrescentar este ponto no seguimento linear dos espaços de aprendizagem pela ação, uma vez que existiu uma preparação da rede de ações que interliga as aprendizagens, que faz transitar a escala dos sujeitos para a dos comuns, elevando-as numa construção. Essa rede serve de alicerce da organização social transversal e motivadora da robustez necessária para materializar a obra que se propõe neste espaço. Assim, este espaço de aprendizagem vem consagrar essa rede robusta de ações a que chamamos de Práticas de Comunhão, com uma construção comum, que define os recursos comuns incorporados da circunstância. Permite-se a materialização do conhecimento situado que é espaço comum para o encontro multidisciplinar das incorporações subjetivas. Só a ação e a mobilidade pode abarcar essa incorporação e, por isso a necessidade de um dispositivo que desse continuidade gravitacional a essa compreensão da ação pelo tempo-espaço que é a circunstância do habitar. Aqui, o tempo e o espaço não estão cindidos, porque o habitar e o produzir habitar ocupam o mesmo centro. A ima-

ginação e a observação, as ferramentas e as técnicas colocam o sujeito e o comum num mesmo ponto de equilíbrio de condução da ação, onde a presença ultrapassa o espaço interior do sujeito, visto que, este, precisa do outro para construir sobre a gravidade inerente, primeiro a ocupação do tempo-espaço do exercício e, depois, a construção do lugar.

Para o entendimento deste momento da ação e toda a sua metodologia de preparação com o desenho do dispositivo móbil, é importante: compreender a superação subjetiva existente no desenvolvimento técnico das ferramentas de representação que vai do desenho em planta, à maquete e, posteriormente, à construção. A progressão não-linear da ação, que trabalha, através das Práticas de Comunhão, a diferentes



escalas do espectro perceptivo interior-exterior do sujeito. Esse aumento de percepção é acompanhado pela brusca ativação dos sentidos, pelo desconforto animal-natural ou pela adaptação-invenção do corpo a novos artifícios. A expansão do entendimento de ofício pela transposição das técnicas experimentadas anteriormente para as novas, que exigem uma presença de todos os sentidos, quase obrigando a uma regressão cognitiva animal, para que o corpo e a mente, a racionalidade e os hábitos, necessidades ou emoções se equilibrem, situem e conformem habitar de aprendizagem pela ocupação do espaço, dos objetos, das ferramentas e da produção do lugar que essa incorporação materializar. O exercício de corporalidade comporta em si um exercício sensorial, que recoloca a gravidade e a atração no centro das qualidades materiais, físicas e racionais de mundificar.

Depois do apelo de presença pela aprendizagem contínua de projeto em viagem, o espaço de aprendizagem de construção abre um novo capítulo de produção na atividade, que fende a narrativa linear do exercício de projeto e viagem onde “das coisas nascem coisas”, evidenciando um presságio accidental para os próximos momentos da atividade. Esse mistério ou procura de acontecimento, transpõe, logo de imediato, a intuição, a razão e a imaginação, para um espaço onde o jogo da observação e do conhecimento se ativa sobre novos objetos e lugares que preparam a componente artística do desenho para uma formalidade do imprevisto.



a) Lugar: Jardim Carlos Ramos

O edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto oferece dos melhores fundos sobre o qual reconhecer e construir conhecimento arquitetónico, como por exemplo o jardim do Pavilhão Carlos Ramos, que se apresenta como um abrigo verde, com todas as suas tensões, recolhimentos e sonhos. Acolhido pela

abundância natural é em si um mundo capaz de receber casas e mundos de vários tempos, espaços e gravidades. Um espaço na faculdade que representa a mutabilidade e a autonomia presentes na ação, ao mesmo tempo que permanece na memória dos seus habitantes que por aí fizeram casa.

Neste espaço de aprendizagem de Construção, a aprendizagem inicia-se com a ação, no ato de transporte dos materiais para o espaço do jardim elegido como estaleiro de obra. O transporte e a sua correspondente componente física vão ditar, pela improvisação e intuição, as primeiras transformações da organização social a acontecer neste novo capítulo da atividade. Os sujeitos começam a identificar os recursos comuns, os seus pesos, as suas dimensões e as suas texturas, à medida que estabelecem, consequentemente, as imperativas colaborações e protocolos inerentes à manipulação dessas matérias. A gestão integrada dos sujeitos com os recursos comuns, é a relação significativa para a organização social que gere a ocupação do espaço de estaleiro, onde, materialmente, cada sujeito tem aptidões e interesses distintos de participação. É importante identificar es-



sas valências individuais para que cada um tenha espaço de envolvimento na aprendizagem das ferramentas de construção, que vão conferir uma consciencialização corporal de agenciamento e potenciar a percepção sensível e háptica da circunstância mutável sobre a qual a ‘sala de aula’ que o sujeito e o comum estão a construir se viria a movimentar.

Assim, há medida que os participantes terminavam os projetos da casa, subiam para o jardim onde se começava a organizar o estaleiro de obra. Primeiro, o transporte dos prumos de madeira, desde a carrinha ao jardim e, depois, as cadeiras e as mesas que se emprestaram do Pavilhão Carlos Ramos. As ferramentas de construção, que estavam na sala da torre E, foram transportadas para o jardim e a eletricidade que as alimentava emprestava-se das Cavaliças e da Casa Cor de Rosa. Muitos dos materiais auxiliares imprescindíveis ao desenvolvimento da atividade, como a serra tico-tico, ou os holofotes, foram emprestados pela Associação de Estudantes ou por outros particulares. Depois de uma pequena disposição inicial do estaleiro de obra: “- Mãos à obra!” O tempo era pouco e o espaço iria ser intensivamente modificado consoante as apropriações.

Deste modo, o jardim transformava-se na nova casa comum. Um mundo onde, como em casa, se poderia andar descalço pela informalidade das camadas naturais texturizadas. Desta forma, a aprendizagem ganhava a circunstância ideal para a leveza contingente do ser, pelo encontro, no mesmo ritmo gravitacional comum, entre o espaço-tempo da circunstância e o espaço-tempo das ferramentas e técnicas de desenho e construção.



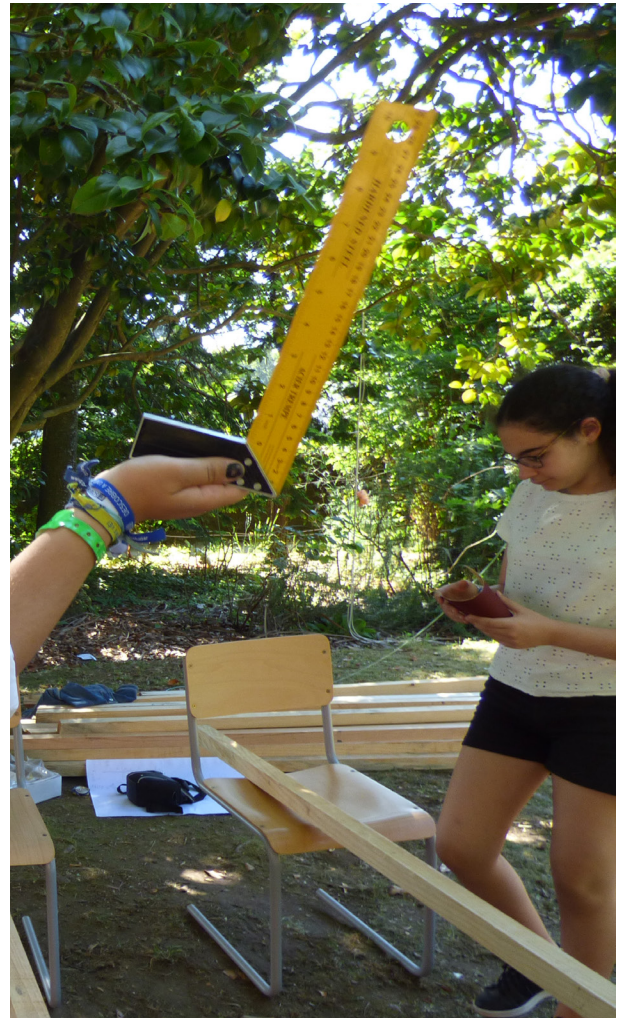


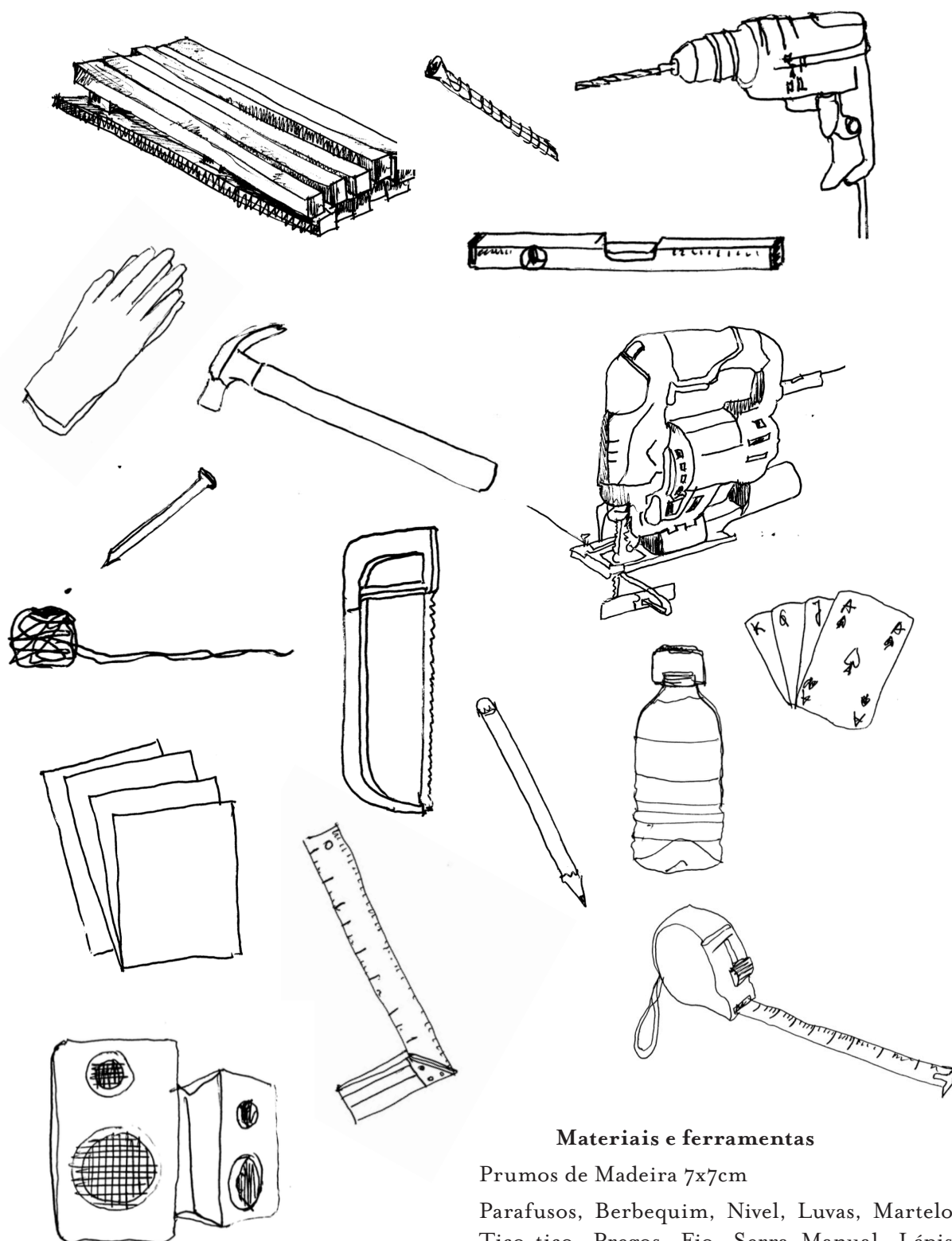
b) Conhecer os materiais e incorporar as ferramentas

As mãos dos participantes ocupam-se com novas extensões, mais cruas, que obrigam à camada de proteção com luvas de trabalho, que garantem a proteção das mãos mais sensíveis e asseguram a inação da imprópria utilização do telemóvel, cada vez mais presente nos jovens como compactador de todas as suas ferramentas e técnicas. Com esta proposta, sem qualquer pretensão moralista, o participante não é isolado da sua ferramenta predileta, mas deixa-se ser disciplinado pelas ferramentas corporais, para um uso mais consciente e ritmado, aliás, com o @world.at.home, havia desde início um incentivo ao registo e partilha das experiências da atividade, num espaço complementar ao Caderno de Viagem, unicamente acessível através das tecnologias da informação.

Este é o momento em que todos exercitam as técnicas de ato construtivo, pela mimética e pela repetição, constrói-se um circuito de montagem onde cada participante reivindica tempo e espaço para experimentar as ferramentas. Organizado o circuito pelo acesso à base de trabalho e às ferramentas de construção, o participante é capaz de identificar os objetos-ferramentas fundamentais para o desenvolvimento do exercício e, atempadamente, transformá-los em sujeitos-técnicas. Neste exercício, onde o desenho do *dispositivo móbil de ação* fazia parte das práticas de investigação e não dos espaços de aprendizagem, apenas se exercita a incorporação das ferramentas, sendo que, os materiais servem de meio para tal, não sendo incorporados como uma extensão técnica.

O equilíbrio entre o cru e o cirúrgico, necessário para o desenvolvimento das técnicas, demonstra aos participantes, não só o valor do ofício construtivo, mas também a inerente capacidade de fazer nascer os projetos da imaginação.





Materiais e ferramentas

Prumos de Madeira 7x7cm

Parafusos, Berbequim, Nivel, Luvas, Martelo, Tico-tico, Pregos, Fio, Serra Manual, Lápis, Água, Cartas, Esquadro metálico, Fita Métrica, Colunas, Cartas, Mesas, Cadeiras,

c) Hospitalidade

Conseguiu-se montar uma rede de trabalho bastante estável, onde cada participante experimentou a seu tempo as ferramentas em questão, gerando-se uma construção por rondas. Com este método, foi possível formar um respeito pelo gesto do próximo, que aos poucos se formalizava com a construção do *dispositivo móbil de ação*, como uma *construção comum*.

A partir do momento em que o comum se traslada para o jardim, todas as componentes de habitabilidade da atividade são também transportadas com ele. São estes, a música que acompanhava a meditação do desenho, ou o lanche que se tomava no bar da faculdade, passam a ser vividos no Jardim. Este, que presentearia os participantes com uma atmosfera capaz de estabilizar estas componentes sociais de lazer, num equilíbrio com as componentes sociais de trabalho. Assim, as dimensões da circunstância foram, também, fulcrais para o enraizamento dos objetos construídos ao lugar habitado, cuja composição emergia de ambas as componentes do exercício.

Este espaço social, que suporta a construção, usufrui tanto do corpo material crescente,



318. Primeiros módulos.

319. Participantes relaxam enquanto tomam o lanche.

320. Maquetes já estão no jardim.



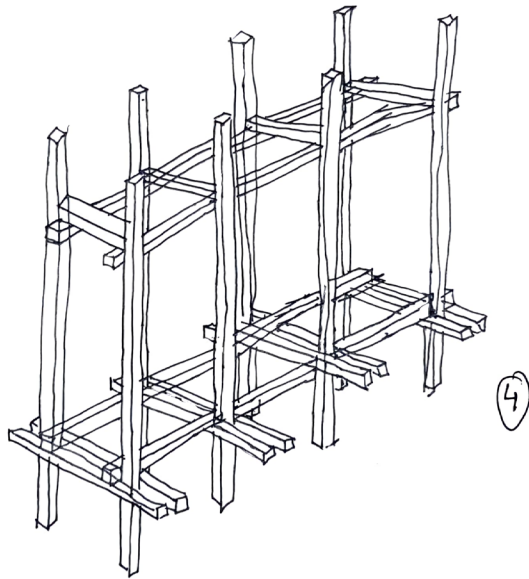
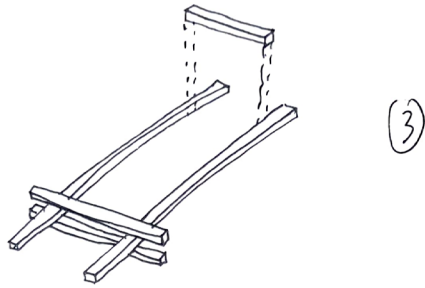
desde a entrega do Caderno de Viagem, da *escala do sujeito à construção do comum*, como do corpo imaterial, com o @world.at.home, da escala do mundo à escala da *casa*. Desta experiência revela-se que, no sentido de reunir os corpos para a celebração como fim, é essencial a reunião destes dois vetores do ser: um que trabalha do interior para o exterior, e outro que trabalha do exterior para o interior. É a partir desta estruturação, que se entende a *hospitalidade* desta atividade, pois, como se referiu no início, não existe uma ocupação contínua do tempo-espaço em uníssono, mas um esforço nesse sentido: desde os exercícios de desenho, pela observação e pela imaginação, do exercício da casa onírica, ao confronto com o espaço-tempo da “coisa”, da construção do mundo, à sua posterior ocupação pelas *casas*; são tudo componentes da atividade que, trabalhando a diferentes escalas do ser, o aproximam do entendimento das técnicas de arquitetura a par de uma prática de *hospitalidade* que se procura exteriorizar em construção, mas que, dada a escala desta atividade, vai ter repercussões efetivas no interior *aberto* dos sujeitos, e, hipoteticamente, nos seus projetos subsequentes.



e) Montagem do Dispositivo Móbil de Ação

Inicialmente, de improviso, começou-se por trabalhar as madeiras sobre um espaço organizado por cadeiras, que embora não oferecessem a melhor estabilidade para martelar ou aparafusar, apresentavam a possibilidade de trabalhar a 360° sobre a madeira, facilitando a anotação das medidas com a fita-métrica e esquadro metálico. Esta estratégia, que surgiu da experimentação, estabeleceu-se como a primeira Zona de Montagem do circuito, que era onde estariam 3 a 4 participantes a passar as medidas exatas do desenho para a madeira.

Depois de anotados os sítios onde cortar e aparafusar, as madeiras passavam para a segunda zona de montagem, que, sendo já sobre dois estiradores, era onde se cortava. Nesta zona de montagem são apenas necessários dois participantes, sendo que, pelo menos um destes, teria de ser o monitor da atividade, ou preferen-



323. Desenho esquemático usado em obra dos módulos e do dispositivo final.

322. Os exercícios são repetidos várias vezes até serem incorporados.

324. Participantes estudam a proporção da obra.

cialmente um mestre especialista, para este certificar o bom manuseamento das ferramentas. Após a madeira ser cortada, esta seguia diretamente para os estiradores ao lado, onde se pregavam ou aparafusavam as madeiras segundo o desenho, nos sítios anotados pela primeira zona de montagem. Desta fase de assemblagem resultavam os módulos transversais, que perfaziam um total de oito.

Depois de todos os módulos transversais estarem construídos, colocavam-se na vertical 4 dos mesmos e, com a ajuda de todos, uniam-se através de 4 vigas longitudinais aparafusadas às transversais dos módulos.

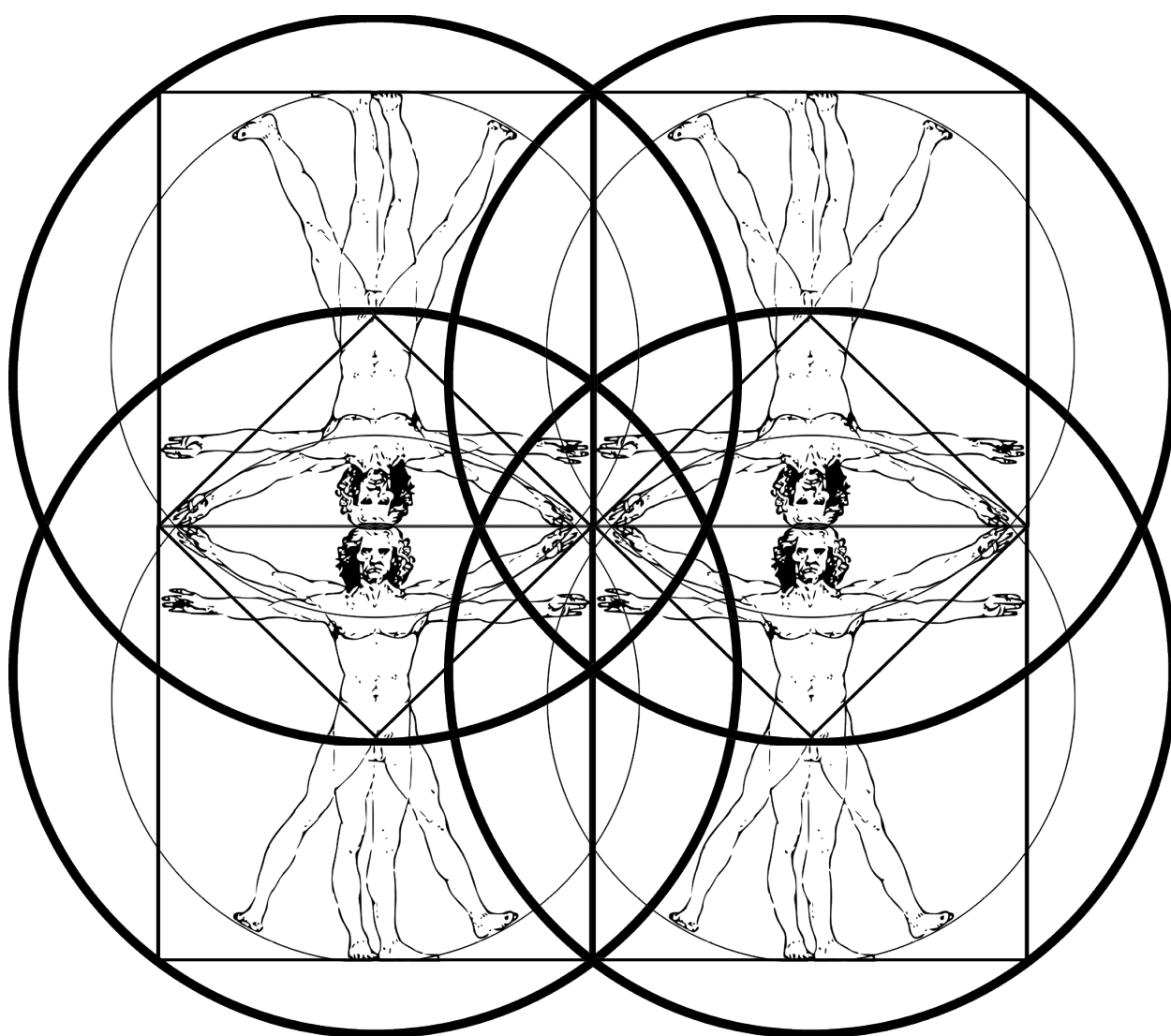
Ao longo deste processo, todos os participantes tinham espaço para ajudar. Estando resolvida a primeira zona de montagem começava-se a pensar na exposição. Nesta atividade, não houve o tempo necessário para este momento como se havia definido, mas a questão mantinha-se: Como expor as maquetes e os desenhos no dispositivo móbil que servia de expositor. Rapidamente se começaram a juntar as *casas*, e o *mundo*, que era o *dispositivo móbil de ação*, começava a ganhar vida.



325. Os desenhos de processo são expostos em painéis.

326. Um dos dispositivos finalizado.

327. Experimenta-se prender os painéis com cordas ao expositor.



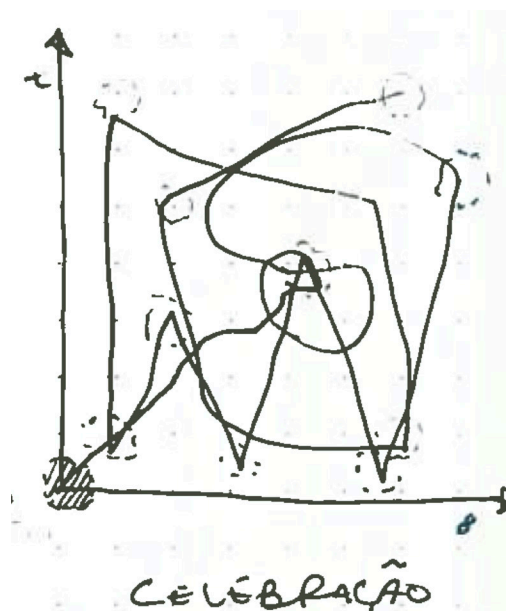
3.2.3.4. Celebração

O espaço de aprendizagem de Celebração é, precisamente, o espaço da reflexão culminante da presença contínua num zénite de ação. É o instante onde a força gravitacional potenciada pelo *comum* construído, o *dispositivo móbil de ação*, mais aproxima os sujeitos para a reunião, ao mesmo tempo que os *abre* um a um. As práticas de comunhão vêm auxiliar a arquitetura nesta tarefa, pois é neste momento que se verifica a sua operatividade. É a abertura subjetiva que, com o dispositivo, se materializa num modelo de apresentação Show’N Tell, com a comunicação do testemunho e discurso da *casa* que tem lugar situado na heterodoxia dos *mundos*.

A celebração, pode ser também, o espaço da libertação emocional, do riso e do choro, por saudades antecipadas em honra das estruturas sociais consolidadas e, por isso a imprevisibilidade das festividades, pelos ludismos poéticos de cantares e dançares à volta dos dispositivos arquitetónicos, como nas Romarias e nas suas procissões, que diminuem a distância entre os homens pela definição de parâmetros ideológicos, hábitos cerimoniais, regras e jogos sobre os usos do(s) recurso(s) comum(ns).

A Celebração termina tão rápido como se inicia e a resiliência gravitacional dos três espaços de aprendizagem anteriores encontra, neste espaço-tempo aberto ao acontecimento, o lugar ideal para se encontrar com o caos e com a imprevisibilidade. As cisões fendidas por estes espaços de aprendizagem misturam-se na Celebração a distintas escalas pelos variados

objetos de laboratório: as maquetes e os desenhos, que servem de referência aos dois primeiros espaços de aprendizagem, conduzindo o *comum* entre a abertura do exercício das casas em Projeto e a incorporação das obras visitadas em Viagem; o Caderno de Viagem, que recolhe os acontecimentos da atividade, serve de instrumento crítico e poético de e para a produção de atualização do conhecimento. Neste objeto estão registadas as práticas do laboratório, nele deverá constar o primeiro e o último ato poético, em boa verdade, nele poderá residir a perpetuação da ação, no fundo, a suma dos tempos-espacos do ponto de vista subjetivo e individual, que é diferente do @world.at.home, que culmina neste momento, com a transmissão ao vivo do Show’N Tell para uma audiência global. A imagem que é transmitida comporta, em oposição



à do caderno, a do conhecimento comum, este, que vincula o laboratório a um espaço social sem corpo, que servirá de monumento às práticas de investigação. A Construção é o espaço de aprendizagem que mais participa nesta celebração, porque é ela que consagra o dispositivo arquitetónico que aproxima. É o *dispositivo móbil de ação*, ou o *expositor-andor*, que recolhe a ação e a informação no objeto que transmite o peso do mundo para o comum, este que se consoma e confirma pela afirmação da ação presente.

Neste contexto, as estruturas são desmontadas com a mesma fugacidade com que foram construídas, sobra o material produzido pelos participantes que aguarda pacientemente ordem de ação. No caso das romarias existe uma ciclicidade que garante a continuidade das tradições, com pequenas progressões de alguns hábitos. Já neste laboratório de ação, a ciclicidade fica vinculada à rede de práticas de investigação, que tem de gerir o esforço de arquivo das experiências para, durante a atividade, ou mais tarde, se proporcionar investigação e dar continuidade através da exposição e disseminação dos processos do laboratório, de forma a que esta não se deixe esmagar pelas monoculturas, ou se deixe esgotar no caos de experiências.

Apesar do perigo de escalonamento progressivo da dimensão da atividade pelo espetáculo das práticas arquitectónicas, cujo método perpétua o consumo imediato dos objetos de prazer e a mercantilização dos saberes situados para usufruto do empreendedor, o grande poder da construção destas networks é servirem de extensão do sítio desenvolvido pelo laboratório, com todos os seus processos arquitetónicos. É neste espaço de Celebração que se consagra a *abertura* em continuidade dos espaços de aprendizagem para um virtual, para o espaço da imagem poética, essa que se mantém aberta às repercussões e ressonâncias no sujeito e na disciplina de arquitetura.

Deste modo, ao mesmo tempo que se celebra entre a razão e a emoção, do sujeito ao comum, entre tempos e espaços notavelmente contrastantes na forma como tendem a aprendizagem da circunstância e da arquitetura pela ação, o Laboratório cristaliza-se pelas redes de ação, que se deixaram em aberto, até que apareça outra nova circunstância, pronta a ser incorporada e transformada.





a) Mundo na Casa

O desenho do dispositivo móbil de ação previa uma interação entre o *comum* e as estruturas construídas, de maneira que os dois dispositivos fossem interagindo, também, uma com a outra, para que essa ocupação conformasse um ritmo de acordo com a gravidade deste espaço de aprendizagem, apresentando uma nova perspectiva sobre o lugar e a circunstância. Pela ausência de participantes que suportassem a movimentação dos dois mundos de forma equalitária, decidiu-se hierarquizar os dois objetos construídos, sendo que, um dos dispositivos ficaria fixo em estadia como expositor das mundificações do laboratório, usando como fundo da apresentação do discurso do sujeito os objetos de Projeto e o Caderno de Viagem. Deste modo, o outro dispositivo seria o lugar pivotante que, apropriado pelo *comum* em ação, movimento e, depois, permanência, tratava de enquadrar o espectador emancipado que, com a força de Atlas, preparava o seu discurso de arquitetura.

Assim, para ambos os dispositivos servir o seu propósito, entendia-se uma apropriação de ambos. O primeiro dispositivo foi revestido com os desenhos das plantas, colocados sobre uma camada de cartão afixado à estrutura vertical



330. Enquanto se colocam as Casas no dispositivo, a Celebração começa.

331. Colocam-se os painéis no dispositivo expositor.

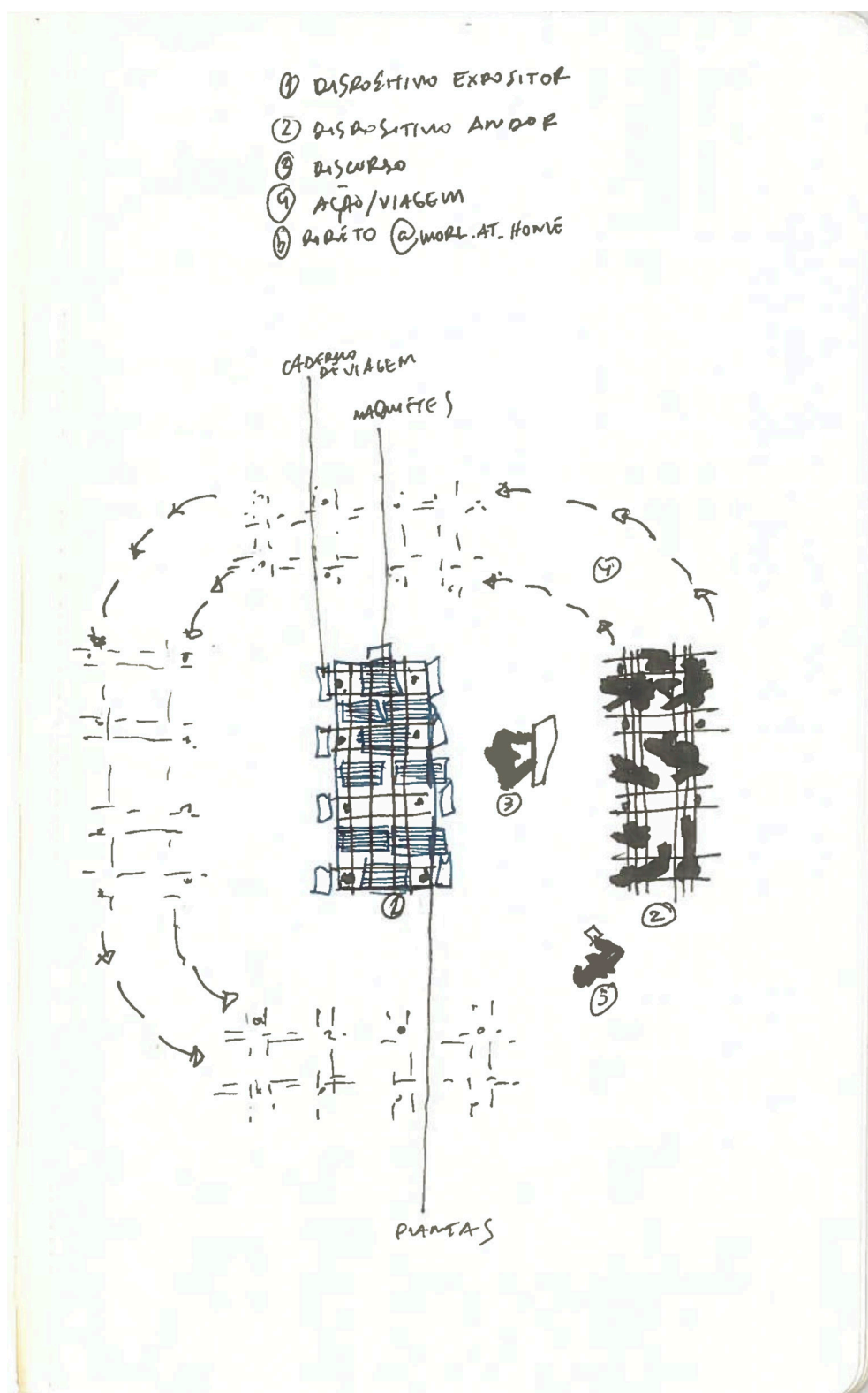
do dispositivo. Ao abrigo das plantas, no interior do dispositivo, estavam os respectivos modelos da casa. Relativamente ao outro dispositivo, este demonstrava uma ocupação imediata, desde a sua construção, talvez pela sua robustez ou posição ocasional no espaço foi incorporado imediatamente com *hospitalidade* pelos corpos do *comum*. E desta forma, tomando o ritmo da ocupação como ditado do lugar, com os mundos subjetivos construídos ao longo da atividade no interior de cada dispositivo, como sua casa própria, inicia-se a Celebração deste Laboratório de Ação. Com toda a imaginação, ação e gravidade presentes desde o Ato Poético, ao Ato Arquitetónico, estão constituídas as condições para iniciar o último ato, o Ato Celebrativo, aquele que abre a vocação do sujeito pela unidade entre o discurso de *logos* e o corpo que organiza espaço.



332. Interior do expositor.

333. Dispositivos prontos a serem usados.

334. *Comum* apropriou-se do dispositivo móbil de ação.



335. Desenho da ação no espaço de aprendizagem da Celebração.

b) Show'N Tell

Este momento de apresentação, como o nome indica, é aquele em que cada participante demonstra e explica ao grupo o processo de desenho e os discursos retirados do mesmo, desde as ideias principais identificadas na casa onírica, ao resultado do modelo. Assim, consoante a vontade do orador, o sujeito ganha o poder de conduzir o imaginário comum pelo seu subjetivo.

Em termos gerais, o Show'N Tell pode ser entendido como o momento da auto e hetero avaliação, pois é o exercício que, ao mesmo tempo que é defesa e auto-creditação, é também de afirmação de meio, identidade e circunstância, dentro de um saber comum de consciência simultânea ao qual os sujeitos pertencem, porque foram estes que o construíram. Obviamente esquecendo a parte da avaliação, porque em ação a verdade só existe como acontecimento, o comum é envolto no fio condutor que liga à interioridade poética do sujeito, onde, com sentido de vocação, poderá subconscientemente avaliar a aprendizagem subjetiva.

É por isso, para conseguir alcançar a profundidade do sujeito, que este instante do Ato Celebrativo está associado ao momento de interação entre o comum e a permanência do dispositivo móbil de ação, esta argumenta a mobilidade do dispositivo, porque apenas parte para fecundar. Fecundar vocação, que é encontrar a estabilidade e a permanência do espaço-tempo particular do discurso do lugar que se ocupa com a construção de aprendizagem e conhecimento.





c) Casa no Mundo

A partida para o novo estado de Celebração surge após a apresentação dos participantes. Assim que uma das faces do dispositivo expositor se completa parte-se para a seguinte e o que parte para ela já não é um grupo de sujeitos, mas o lugar construído pelo comum, capaz de viajar *ad eternum* por espaços e tempos distintos.

Para movimentar este dispositivo pelo espaço-tempo, é necessária a participação de todos, como num andor, se um sujeito não estiver disponível, o santo cai e o mundo desaba. O que, por um lado, intima o sujeito para uma constante atenção interna, quase devota como Atlas, o portador do mundo, mas por outro lado, de ofício objetivo e comum, que fortalece a contínua comunicação entre os agentes que, para além de verbal e linguística, é também corporal. Esta participação simultânea define e absorve, em cada ação, os recursos e as técnicas comuns presentes aos homens na circunstância, porque eventualmente, “se não soubermos onde vamos, já não saberemos onde estamos.”²⁸¹ Facilmente se pode entender o dispositivo móbil como ferramenta de aprendizagem e manipula-

ção do espaço e do tempo que, quando apropriada, se transforma numa técnica comum, metamorfoseando, também, as consciências noutras novas. Deste modo, entende-se que, como na “Proposta Celebrativa do Desenho” de Ricardo Lang, o desenho deste dispositivo provoca uma ação de presença simultânea, através de uma *casa comum* que se curva e repousa em sincronia com os corpos e os discursos que a habitam.



grcode
Video do transporte do Dispositivo móbil de ação-Andor.

337. Dispositivo móbil de ação andor em movimento.

²⁸¹ BACHELARD, Gaston, op. cit., p. 147







338. Dispositivo móbil de ação no Jardim Carlos Ramos.

3.2.4. Lugar em potência

A celebração termina. Depois do simpósio, os presentes regressam a outro estado inicial, certamente sempre diferentes do anterior. Mas o dispositivo permanece como uma memória de lugar. Ele não tem um antes a que regressar, pois aguarda de forma latente e adormecida que a potência do lugar o incorpore nos habitares da circunstância. Sabemos que as repercussões e as ressonâncias da aprendizagem poética no sujeito são imensas, mas não conhecemos os efeitos materiais dessa mesma atividade aberta sobre os objetos desenvolvidos, por isso fica em suspenso a questão: será que este dispositivo, construído pelos participantes d'A Tua Casa no Mundo, terá repercussões na construção de novos lugares, novas circunstâncias, novas perspectivas arquitetónicas, ou novas aprendizagens?

Este lugar, instalado como parasita no Jardim Carlos Ramos, é deixado, assim, em potência, num tédio profundo, à espera que a sua existência produza contingência e acontecimento nas vidas, nos discursos e nos corpos dos homens que a ele se aproximarem.

a) Apropriações

Imediatamente no término da atividade o dispositivo recebe uma solicitação vinda de outra atividade da Universidade Junior, que conseguiu continuidade para mais de uma semana. O exercício dessa outra atividade previa o desenho de uma cidade com elementos que, curiosamente, conseguiram trabalhar o conteúdo no interior da forma estrutural de uma maneira similar àquela que guiava o desenho do dispositivo numa fase inicial, trabalhando o seu interior a três dimensões.

Depois desta reapropriação do dispositivo, (agora sim,) passa por um capítulo de tédio profundo, onde já apenas o material aguarda reconstrução. A estrutura degrada e a madeira escurece. Passavam a ser um grupo de gatos os principais habitantes do dispositivo.





0'. Abertura II - considerações

Os Laboratórios de Ação enunciados apresentam dinâmicas que encontram diálogo entre a produção de lugar e a aprendizagem de arquitetura. Desse diálogo propõem-se metodologias realizadoras que oferecem à produção de lugar componentes de investigação e, à aprendizagem de arquitetura, contextos reais sobre os quais se pode recolher e produzir conhecimento.

Para estes Laboratórios, seria através da ação poética que as práticas ganhariam formas adaptadas ao desafio identificado no encontro com as dinâmicas do lugar, “com o que está e com o que há”²⁸² em cada sítio, com os seus recursos e com os seus agentes. Desta forma, podem resultar processos arquitetónicos que consigam equilibrar a diferença e a revelação da *poiesis*, a repetição e a transmissão da *techne*, num campo prático de ofício. Da liberdade metodológica conferida pela *poiesis* vem a responsabilidade realizadora que é *dar a lugar a*. As leituras da organização do espaço e do discurso da ação que conduz a produção de lugar poderão oferecer argumentos práticos ao consequente debate que aproxima a arquitetura das crises globais, nomeadamente no debate sobre práticas sustentáveis, com base nas dinâmicas em relação com os seus recursos. Assim, agregada à leitura da complexidade dos protocolos do lugar, está a questão da conciliação formal da consciencialização, no contexto da atualidade tecnológica e móbil, caracterizada pelo estado perceptivo *ausente* e *cindido*. Isto significa uma adaptação dos ofícios aos ritmos de produção da técnica e, agindo sobre ela, nas *permanências* e nos *movimentos* da ação, polinizar práticas com equilíbrio situado.

Reconhece-se que os Laboratórios de Ação apresentam diversas limitações quanto à sua operatividade. Começando pela escala, estas práticas apresentam dificuldades no momento de se expandirem para escalas urbanas. À medida que as redes se tornam mais complexas, também se torna mais difícil a definição das potencialidades dos lugares, podendo-se cair em discursos de ocupação falsificados e generalistas. Portanto, esta prática está diretamente ligada a um pensamento descentralizado e distribuído, cuja potencialidade reside no reconhecimento de identidades culturais situadas, que servem de estímulo à reflexão sobre o planeamento do território e do seu papel na estruturação das sociedades informatizadas que permitem o trabalho à distância física, remetendo para a reflexão sobre o desenvolvimento económico local, onde a comunidade ganha agenciamento e equilíbrio para gerir os protocolos entre as entidades privadas e públicas que exploram e governam os recursos dos lugares.

²⁸² A este propósito ter presente, RODRIGUES, Maria López, ‘Com o que está, com o que há : dinâmicas de revalorização do lugar, através da prática do colectivo RE em Valparaíso’, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto sob a orientação de Ana Silva Fernandes, 2020

O facto das experiências enunciadas no presente trabalho serem de curta duração, mostra-nos, também que o tempo é o desafio principal dos Laboratórios de Ação. A cidade está em constante mutação e o que hoje pode ser verdade amanhã pode já não o ser. Para a ação operar com eficácia são necessários momentos de permanência prolongados nos lugares, para os ler, desenhar, projetar e construir envolvimento na obra. Ao longo deste processo acontece uma exploração dos recursos e das matérias que poderá demorar demasiado tempo, tanto para a rede de parceiros que produz o lugar, como para quem o vai habitar, podendo resultar em projetos já desatualizados ou desintegrados para a cidade.

De acordo com estes desafios, no processo de reordenação de pensamento das experiências retratadas no presente trabalho, colocou-se em paralelo duas estratégias distintas que se complementam na escala e na duração da ação: a Cidade Aberta e a Travessia.

A Cidade Aberta, apresenta-se como um centro físico de encontro. Foi construindo uma heterotopia poética de condição permanente no tempo e no espaço, onde a arquitetura pode investigar sobre processos de curta e longa duração a diferentes escalas. A autonomia perante os processos urbanos permite a este Laboratório a criação de um espaço aberto e mutável que, de acordo com a evolução do *logos* na sociedade, afasta as políticas do seu índice de inquietações e motivos, deixando-as confiadas à *libertação do eu sobre o eu*, do sujeito que observa, imagina, incorpora e alcança determinado modo de ser arquiteto de vocação. A orientação da metodologia para uma arquitetura que reúne ofícios já suportaria em si, uma posição política suficiente para a abertura do diálogo interior, que se vê mais eficiente que atitudes impositivas perante a circunstância, de bases na crença que os problemas sociais se conseguem resolver de forma rápida e brusca através do desenho.

A Travessia, apresenta-se como a componente metodológica que não tem centro físico. Constrói um mapa de práticas descentralizadas de curta duração, onde a arquitetura investe na procura de um reconhecimento identitário das dinâmicas dos lugares e dos seus correspondentes modos de habitar. A condição nómada da viagem, acrescenta camadas de conhecimento que ficam marcadas nos lugares e na memória do gesto dos arquitetos, que regressam à Cidade Aberta com experiências onde o desenho reflete o habitar em comunidade. Pela produção de arquitetura através da ação poética e da ação técnica observam-se modelos de trabalho que reúnem fenómenos do habitar, que se transformam em componentes de projeto, como a *hospitalidade* ou a *celebração*. A Travessia, ao encontrar modos de agir de acordo com o desafio proposto pelo confronto com o lugar, ganha espaço-tempo em projetos para eventos. Como se viu com a experiência do Puescofest, os eventos participam cada vez mais na *realidade comum dos seres*, conseguindo construir permanências conscientes da carência de gestão sobre os recursos comuns e da inerente capacidade da arquitetura de desenhar monumentos que conformem a identidade de um *comum*.

Esta reunião entre a vida, a investigação, o trabalho e a poesia, constrói uma metodologia de ação aberta à evolução dos modos de habitar, com base na linguagem que é aquilo que nos liga. Esta abertura demonstra uma proposta autónoma de aprendizagem que deve estar presente nos processos de projeto de arquitetura. Da reordenação do pensamento surgiu *como ofício (d)e aprendizagem propositiva e realizadora* a proposta da Casa no Mundo.

A Casa no Mundo pretendia encontrar o equilíbrio das metodologias de ação reordenadas numa circunstância distinta e, por isso, ponderava-se uma construção teórica adaptada ao seu contexto. A *aventura apetecia* e a ação conduzia para uma experiência que entendia ela também vir a ser a primeira de muitas. Nesse sentido, colocaram-se os orientadores do índice ético da poética, as Práticas de Investigação, as Práticas de Comunhão e os Espaços de Aprendizagem, no horizonte do projeto, que, adaptados ao contexto real d'A Tua Casa no Mundo, se desenrolaram ao longo dos exercícios práticos de Projeto, Viagem, Construção e Celebração, deixando-se em potência para próximas experiências.

Esta atividade piloto, direcionada a participantes sem qualquer conhecimento de arquitetura, com idades entre os 14 e os 17 anos de idade, que se realizou em 5 dias, revelou-se de acordo com as ambições do projeto. Os sujeitos fizeram casa e entraram no mundo imaginário que nela existe. As práticas de comunhão, com a ajuda da força gravitacional dos espaços de aprendizagem, orientaram a construção de um comum, que, naturalmente, tomou presença no lugar apoderando-se da circunstância e da obra por ele construída. Como projeto experimental de iniciação, A Tua Casa no Mundo propôs uma aprendizagem que agia livremente sobre as dinâmicas da percepção do sujeito, no sentido de aproximar a sua *casa* interior ao *mundo* dos objeto e da circunstância. Esta aproximação pode criar conhecimentos subjetivos de sublimação com a realidade, que oferecem sentimentos e pensamentos de pertença ao lugar, o *ser-o-mundo*. Esta é a base para a construção de lugar que produz conhecimento situado, como na Travessia, e que sobre outras circunstâncias continuará a produzir.

Sabia-se das limitações da atividade e, por isso, a aprendizagem deu-se sobre um modelo que atravessava, tangencialmente, os significados disciplinares sobre os quais os Laboratórios de Ação se debruçam. Ao contrário dos outros Laboratórios de Ação, em que se pode debater se participam ou não na construção da cidade e dos espaços habitados, esta atividade não pretendia de forma nenhuma uma integração nessa discussão. Apenas era pretendido encontrar *os passos, os equívocos, as derivações e as contaminações* essenciais para uma manutenção com base na pergunta. Esta é a base para a estruturação de uma metodologia com tanto de abertura como de produção, como na Cidade Aberta, também com a Casa no Mundo, se ganha ímpeto de fundação e mutação, pela mão das práticas de investigação.

Em 5 dias, enquanto se construiu lugar comum, aprendeu-se recantos de arquitetura. Coloca-se agora a questão do que se poderia fazer se o exercício fosse com adultos providos de desenho? E se fosse durante 1 mês? Ou 6 meses? Ou, no caso da permanência alongada da Cidade Aberta ou do Hooke Park, o que se poderia fazer durante 10 anos?

Lista de origem e/ ou crédito de imagens

Nota:

Os desenhos e as fotografias não mencionados nesta lista são da responsabilidade do autor.

3. Anthony Hamboussi, <https://www.anthonymboussi.net/ciudad-abierta?pgid=j8317zvj-8eb62443-7c6b-47ca-bf4a-d472cb820ac2>
4. Archivo Histórico José Vial Armstrong (AHJVA) - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/sets/72157608282591275/>
6. 7. 8. 9. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/collections/72157622416629921/>
10. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/2965351332/in/album-72157608281953663/>
11. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/41995952322/in/album-72157696055815494/>
14. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/40058949750/in/album-72157693263952182/>
15. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/40058953550/in/album-72157693263952182/>
16. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4554581373/in/album-72157623936704480/>
17. 18. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/26999088027/in/album-72157608284679467/>
19. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/41052097965/in/album-7215769077765540/>
20. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4669367476/in/album-72157624202505662/>
21. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4669368234/in/album-72157624202505662/>
22. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3468892484/in/album-72157617224464732/>
23. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/6437548555/in/album-72157628236728901/>
24. LÉON, Ana María, 'Prisioneiros de Ritoque: La Ciudad Abierta y el campo de detencion', ARQ (Santiago) no.92, 2016
25. <https://gramho.com/explore-hashtag/Paolosoleri>
26. <https://reader017.dokumen.tips/reader017/html5/js20200118/5e2239c746a92/5e2239ce902d2.jpg>
27. 28. LÉON, Ana María, 'Prisioneiros de Ritoque: La Ciudad Abierta y el campo de detencion', ARQ (Santiago) no.92, 2016
29. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/7046181253/in/album-72157629377364712/>
30. 31. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/sets/7215769077765540/>
32. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/2966118793/in/album-72157608294258596/>
33. https://lh3.googleusercontent.com/proxy/q4iRkELIBxQNxc38SnP37NvIkA-C-3R-zoEjqj9ACKmTqECHy-pLSUfB3Ub49r7BMhLoLgpFvU9sAWaGsg63eV7tTbChuhFt_7USd7QsndmErw2Vdjjv-dnv_vxXADd72bD1Hg
34. https://4.bp.blogspot.com/_BdrQGmfThwA/TCiGuikKu9I/AAAAAAAAAVA/yG9vkoJl7Ok/s1600/hoch.jpg
35. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f6/Duchamp_Fontaine.jpg
36. <http://www.avante.pt/pt/2270/memoria/145496/1920-Berlim---1ª-Feira-Dada-Internacional.htm>
37. https://64.media.tumblr.com/39b1e45a3dcd4e94d0441e3a88f33705/tumblr_ndesxjlpGIs8uwk1oI_1280.jpg
38. <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5061&sysLanguage=en-en&itemPos=44&itemCount=78&sysParentId=64>
39. <https://www.moma.org/collection/works/79312>
40. <https://www.pinterest.com/pin/15340454956349117/>
41. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/archive/6/69/20141229102839%21Costume_design_by_Pablo_Picasso_for_Serge_Diaghilev%27s_Ballets_Russes_performance_of_Parade_at_Théâtre_du_Châtelet_in_Paris_18_May%2C_1917.jpg
42. https://media.mutualart.com/Images/2014_12/05/12/120320913/9bf97763-b98d-4280-87b-9-63687372ce8b_570.Jpeg
43. https://1.bp.blogspot.com/-sFAjPMsvMvI/XqX9jDYa98I/AAAAAABwyw/iXcgfGZrjOwta_aZqz9YiYshu5iyd-G4kQCLcBGAsYHQ/s280/X_2105_v01_M.jpg
44. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guillaume_Apollinaire,_Poème_Calligramme.jpg
45. <https://www.artic.edu/artworks/119116/exquisite-corpse>
46. [https://artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A-7T7P5L/\\$FILE/Rene-magritte-personal-values.Jpg](https://artsdot.com/ADC/Art-ImgScreen-1.nsf/O/A-7T7P5L/$FILE/Rene-magritte-personal-values.Jpg)
47. <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/7172866288/sizes/h/>
48. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/7346682164/in/album-72157630007225639/>
49. <https://helene-jutel-gestalt-therapie.fr/un-lieu-contre-soi-quand-le-rapport-a-lespace-individuel-est-bouleverse/>
50. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/41602941094/in/album-72157696604081444/>
53. Fotografia cedida por Luciano Farias.
55. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3482696865/in/album-72157617340579307/>
57. 59. 60. 67. 68. Luciano Farias

70. LANG, Ricardo, 'Propuesta Celebrativa Del Diseño', Ediciones e[ad], 2018
71. <https://www.ead.pucv.cl/2017/celebracion-acto-de-san-francisco-en-ciudad-abierta/>
72. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-departure-of-the-fleet-n00554>
73. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/44613605892/in/album-72157701021970244/>
75. AHJVA - https://en.wikipedia.org/wiki/Artiller%C3%ADa_funicular_railway#/media/File:Ascensor_Artilleria_in_Valpara%C3%ADso.jpg
76. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/7348432502/in/album-72157630011333769/77>
78. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/42148401665/sizes/z/>
79. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/41240202250/sizes/z/>
80. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/29178670088/sizes/z/>
81. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/29178674758/sizes/z/>
82. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/42148401665/sizes/z/>
84. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/42629563785/in/album-72157669320325937/>
85. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4016612086/in/album-72157622471822349/>
86. https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Henri_Rousseau_-_Il_sogno.jpg
87. 88. 89. IOMMI, Godofredo, CRUZ, Alberto, CRUZ, Fabio, EYQUEM, Miguel, DEGUY, Michel, SIMONS, Edison, 'Amereida', Volumen Primero, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura PUCV, 1986
90. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4015845093/in/album-72157622471822349/>
91. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4015844861/in/album-72157622471822349/>
92. <https://i.pinimg.com/originals/ae/97/63/ae9763d6fd856d28f808985d6718827c.jpg>
93. IOMMI, Godofredo, CRUZ, Alberto, CRUZ, Fabio, EYQUEM, Miguel, DEGUY, Michel, SIMONS, Edison, 'Amereida', Volumen Primero, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura PUCV, 1986
94. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4015846993/in/album-72157622471822349/>
95. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4015838475/in/album-72157622471822349/>
96. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/40385335923/sizes/h/>
97. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3918660295/in/album-72157622365774982/>
98. <https://wiki.ead.pucv.cl/Categor%C3%ADa:Traves%C3%ADa>
99. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3468389233/in/album-72157617228697320/>
100. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3707661639/in/album-72157617132818905/>
101. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3467965843/in/album-72157617132818905/>
102. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4686186433/in/album-72157624117062983/>
103. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3970597945/in/album-72157622368110799/>
104. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3909202096/in/album-72157622335990434/>
105. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3918660295/in/album-72157622365774982/>
106. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4004105271/in/album-72157622568696928/>
107. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/7171472470/in/album-72157629666149540/>
108. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4690406461/in/album-72157624127617693/>
109. 110. 111. 113. 114. 115.
116. 117. 118. 119. 120. 121. LANG, Ricardo, Propuesta Celebrativa Del Diseño, Ediciones e[ad], 2018
124. Luciano Farias.
128. Fotografia cedida por Beatriz Saraiva.
129. 130. Luciano Farias.
131. Autor desconhecido
133. 134. 135. 137. 138. 139. 140. 141.
142. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. Luciano Farias.
158. Autor desconhecido
160. Autor desconhecido
167. Colega de trabalho
175. 177. 180. 181. 182. 184. 185. Luciano Farias
186. <https://www.mnhn.gob.cl/613/w3-article-72450.html?noredirect=1>
191. 192. 193. 194. 195. 196.
197. 198. 199. 200. 202. 205. Luciano Farias

208. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/4016594564/in/album-72157622471822349/>
210. <http://hookepark.aaschool.ac.uk>
211. <https://www.aaschool.ac.uk/academicprogrammes/visittingschool>
212. <https://raumlabor.net/urban-school-ruhr/>
213. 214. <https://raumlabor.net/usr-session-03-practices-of-commoning/>
215. 216. <https://www.aaschool.ac.uk/academicprogrammes/visittingschool>
217. <https://raumlabor.net/usr-field-trip-02-marseille/>
218. <https://raumlabor.net/usr-field-trip-03-athens/>
219. 220. <https://raumlabor.net/usr-session-03-practices-of-commoning/>
221. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Caravaggio_-_The_Incredulity_of_Saint_Thomas.jpg
222. <http://fundacionalbertocruz.com/wp-content/uploads/2020/06/Bitacora-Amereida.pdf>
223. TÁVORA, Fernando, 'Diário de Bordo', : Associação casa da arquitetura, 2012
224. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Pannini%2C_Giovanni_Paolo_-_Gallery_of_Views_of_Ancient_Rome_-_1758.JPG
225. <https://mabrycampbell.files.wordpress.com/2016/01/into-the-heart-i-the-light-inside-james-turrell-mabry-campbell-lr.jpg>
226. https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Criação_de_Adão#/media/Ficheiro:God2-Sistine_Chapel.png
227. [https://thumbs-prod.si-cdn.com/Rgre_3ea59rlkgvR6kLF19zcf4E=/800x600/filters:no_upscale\(\)/https://public-media.si-cdn.com/filer/d9/c5/d9c55db6-8b22-4e72-9c69-056f77263100/file-20180102-26163-8mp710.jpg](https://thumbs-prod.si-cdn.com/Rgre_3ea59rlkgvR6kLF19zcf4E=/800x600/filters:no_upscale()/https://public-media.si-cdn.com/filer/d9/c5/d9c55db6-8b22-4e72-9c69-056f77263100/file-20180102-26163-8mp710.jpg)
228. 229. MATEUS, Manuel Aires, SANTOS, Vasco, Musa Paradisiaca, 'A Casa e o Mundo', Lata Edições, 2017
230. MUNARI, Bruno., Fantasia, Arte e comunicação, Edições 70, Ld., Março., 2015
232. https://artlogic-res.cloudinary.com/w_2560,h_1800,c_limit,f_auto,f_lossy,q_60/artlogicstorage/jacksonfi-neart/images/view/3e3da2433e13be38511cc9b9e7fcafdbj.jpg
233. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3905976823/in/album-72157622203503227/>
234. AHJVA - <https://www.flickr.com/photos/archivo-escuela/3970706539/in/album-72157622368110799/>
235. [https://en.wikipedia.org/wiki/Dymaxion_car#/media/File:Dynamixion_car_by_Buckminster_Fuller_1933_\(side_views\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Dymaxion_car#/media/File:Dynamixion_car_by_Buckminster_Fuller_1933_(side_views).jpg)
236. https://images.adsttc.com/media/images/58e7/f5a4/e58e/cebb/9300/014d/large_jpg/003193image.jpg?1491596704
237. <http://socks-studio.com/2011/10/31/francois-dallegret-and-reyner-banham-a-home-is-not-a-house-1965/>
238. https://lh3.googleusercontent.com/proxy/OFXyJtdGjZiJkWa033nhYhYMBvv4zyB9oeOVARYMxOgHOg-CJLMQQGoKJzYvY6kbDaapehyI9BYyc9_e9goULaj2qn-8DMu7Mqd1RTFXMI47AEusmejOI9Z9
239. <http://socks-studio.com/2018/06/15/the-search-for-the-open-form-the-extension-of-the-zacheta-art-gallery-by-oskar-and-zofia-hansen-1958/>
240. <https://i.pining.com/originals/93/4b/f6/934bf6d0f5f0f4298db3e6224e99b748.jpg>
241. <https://i.pining.com/originals/c1/dc/b3/c1dcb34420c39e01fb4de6f1cc23bab5.jpg>
242. https://images.adsttc.com/media/images/56a8/a505/e58e/cee7/e100/0034/newsletter/IMG_1052.jpg?1453892860
243. <https://onpolishmusic.files.wordpress.com/2013/11/a-sea-concert1.jpg>
244. HEGEL, The phenomenology of the mind
245. https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5c51c563cef37295db55ea0f/1553623317292-CoU-3VCKP2P7Q4XYHPRHPR/ke17ZwdGBToddI8pDm48kl2ppQoblHCUKMuUtlpzzBZw-zPPgdn4jUwVc-JEiZvWQUxwkmYExglNqGpOIvTJZamWLI2zvYWH8K3-s_4yszcp2ryTlOHqTOaaUohrI8PIvzvsefKDKQKYzzLYQz-LzadOrRPF_ZWfVsVciNg31aIZ8KMshLAGzx4R3EDF0m1kBS/Wittgenstein%2B1.jpg
246. Rudofsky, Bernard, 'Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture', Albuquerque : University of New Mexico, 1995
247. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/0/Ob/Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg/1200px-Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg
263. 264. OLIVEIRA, Ernesto Veiga, 'Festividades Cíclicas em Portugal', Portugal de Prto, Biblioteca de Et-nografia e Antropologia, 1984
265. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/393412>
266. Montagem feita pelo autor, sob fotografia cedida por Margarida Avelar.

Referências e Fontes Bibliográficas

- ABMANN, Katja, BADER, Markus, SHIPWRIGHT, Fiona, TALEVO, Rosario, *'Explorations in Urban Practice'*, Urban School RUHR Series, Raumlabor Berlin, 2017
- ARTAUD, Antonin, *'Le Théâtre et son Double'*, GALLIMARD, 1938
- BACHELARD, Gaston. 'A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria', São Paulo: Martins Fontes, 1998
- BACHELARD, Gaston, 'A poética do espaço', trad. António de Pádua Danesi, 3ªed., São Paulo : Martins Fontes, 1998
- BATCHELOR, David, FER, Briony, WOOD, Paul, 'Realismo, Racionalismo, Surrealismo. A arte no entre-guerras', Cosac & Naify Edições Ltda., 1998
- BONITO, Mário, "Tarefas do Arquitecto", 1o Congresso Nacional de Arquitectura. Relatório da Comissão Executiva, Teses, Conclusões e Votos do Congresso, Sindicato Nacional dos Arquitectos, Lisboa, 1948
- CALDER, Rebecca, *'Rhyming Architecture with Poetry'*, 2011
- CALVINO, Italo, 'Seis propostas para o novo milénio'. Lisboa: Editorial Teorema, 1988
- CÁRAVES SILVA, Patrício. *'La Ciudad Abierta de Amereida: Arquitectura desde la Hospitalidad'*, Tese de Doutoramento, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona Universidad Politécnica de Cataluña, 2007
- C.-E. Jeanneret e A. Ozenfant, "Purism",
- CORBUSIER, Le, "Por uma arquitectura", 5ª ed. - São Paulo : Perspectiva, 1998
- COVARRUBIAS, Alberto Cruz, *'El Acto Arquitectónico'*, EDICIONES e[ad], Taller de Investigaciones Gráficas, 2005
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, 'Mil platôs, vol. 1 e 2 ,Capitalismo e esquizofrenia 2'; Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa; Coleção Trans; 1995 - 2ª edição - 2011
- FIENNES, Sophie (producer), ZIZEK, Slavoj (writer), *'The Pervert's Guide to Ideology'*, 2012
- FIGUEIRA, Jorge, 'O arquitecto azul', Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010
- FOUCAULT, M. 'As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas', Martins Fontes, São Paulo, 2000
- FOUCAULT, M, "De outros espaços" Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967
- FREIRE, Paulo, 'Pedagogia do Oprimido', Edições Afrontamento, 1972
- GANDOLFO, Pedro, *Impressiones Acerca de El Acto Arquitectónico*, in *'Ha-lugar de un encuentro, en torno al libro El Acto Arquitectónico de Alberto Cruz C.'*, 2010
- GARCIA-GERMAN, Jacobo, Cedric Price, The Architectural Association and others, Ei8, Radical pedagogies, <https://radical-pedagogies.com/search-cases/ei8-architectural-association/>
- GONZÁLEZ, Antonio, in Presentaciones, in LANG, Ricardo, Propuesta Celebrativa Del Diseño, Ediciones e[ad], 2018
- HEIDEGGER, Martin, 'Construir, habitar, pensar.' conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", 1951, publicada em Vortäge und Aufsätze, G. Neske, Pfullingen, 1954
- HEIDEGGER, Martin, *'Poetry, Language, Thought'*. New York: HarperCollins Publishers, 1971

- HUIZINGA, Johan. 'Homo Ludens. Um estudo sobre o elemento lúdico da cultura', Edições 70, 2003
- IOMMI, Godofredo. 'Apertura de los Terrenos', 1971
- IOMMI, Godofredo, 'Eneida-Amereida', Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura, UCV. Viña del Mar, 1982
- IOMMI, Godofredo, 'La Ciudad Abierta: de la Utopía al Espejismo', 1983
- IOMMI, Godofredo, CRUZ, Alberto, CRUZ, Fabio, EYQUEM, Miguel, DEGUY, Michel, SIMONS, Edison, 'Amereida', Volumen Primero, Taller de Investigaciones Gráficas, Escuela de Arquitectura PUCV, 1986
- IOMMI, Godofredo, 'Manifiesto del 15 de Junio de 1967', Santiago de Chile, EAD PUCV, 1971
- IOMMI, Godofredo, 'Hay que ser absolutamente moderno', Escuela de Arquitectura UCV, Valparaíso, 1981
- LANG, Ricardo, 'Propuesta Celebrativa Del Diseño', Ediciones e[ad], 2018
- LÉON, Ana María, 'Prisioneiros de Ritoque: La Ciudad Abierta y el campo de detencion', ARQ (Santiago) no.92, 2016
- LOMBARDERO, Nuria, CANALES, Francisco, 'Politics and Digital Fabrication. An Ongoing Debate' Seville, Vibok Works, 2016
- MANSILLA, Luis M., TUÑON, Emilio, 'Conversaciones de viaje', INMERSIONES, ASIMETRICAS, 2011
- MATEUS, Manuel Aires, SANTOS, Vasco, Musa Paradisiaca, 'A Casa e o Mundo', Lata Edições, 2017
- MENDES, Manuel, 'Fernando Távora, "O meu caso", Parte I: Convivências, Afloramentos, Afagamentos', in BANDEIRINHA, José, 'Fernando Távora : Modernidade Aparente'. Associação Casa da Arquitectura, 2012
- MUNARI, Bruno, 'Fantasia', Arte e comunicação, Edições 70, Ld., Março., 2015
- MUNARI, Bruno, 'Das coisas nascem coisas', Arte e comunicação, Edições 70, Ld., Março., 2015
- NERUDA, Pablo, "Ode a Valparaíso"
- NUNO, Portas, MENDES, Manuel, 'Arquitectura Portuguesa Contemporânea', Porto, Fundação de Serralves, 1991
- O'GORMAN, Edmundo, 'La invención de América', lecturas 63 mexicanas, 1976
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga, 'Festividades Cíclicas em Portugal', Portugal de Prto, Biblioteca de Etnografia e Antropologia, 1984
- PALLASMAA, Juhani. 'The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture'. London: John Wiley and Sons. 1982
- PENDLETON-JULIAN, Ann M., 'The Road That Is Not a Road and the Open City, Ritoque, Chile', Cambridge, Mass / The MIT Press, 1996
- RICOEUR, Paul, 'O Discurso da ação', Edições 70, 2013
- RODRÍGUEZ, Osvaldo, "Valparaíso", in "Tiempo de Vivir", 1972
- RODRIGUES LOPES, Silvina, 'Literatura Defesa do Atrito', Língua Morta, 2018
- ROSFORT, René, 'The Oxford Handbook of Phenomenological Psychopathology', 2018, DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198803157.001.0001

- Rudofsky, Bernard, *'Architecture without architects : a short introduction to non-pedigreed architecture'*, Albuquerque : University of New Mexico, 1995
- ROWE, Colin, *'Collage city'*: In Folio, 2003
- SANFUENTES, Andrés, VILLARZÚ, Juan, PONCE, José, El Ladrillo, *'Bases de la Política Económica Del Gobierno Militar Chileno'*, 1972
- SOARES, B. *'Livro do Desassossego'*. Vol.II. Lisboa: Ática. 1982
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *'Diferencias : topografía de la arquitectura contemporánea'*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003
- TAFURI, Manfredo, *'Projecto e Utopia : arquitectura e desenvolvimento do capitalismo'*, Lisboa : Presença, 1985
- TAVORA, Fernando, *'Da Organização do Espaço'*, 8a ed. 2008
- TÁVORA, Fernando, *'Diário de Bordo'*, : Associação casa da arquitetura, 2012
- TÁVORA, Fernando, *'DO PORTO E DO SEU ESPAÇO'*, em Comércio do Porto, 26 de janeiro de 1954
- TAVORA, Fernando, *'Teoria geral da organização do espaço: arquitetura e urbanismo : a lição das constantes'*, 1993
- TORRENT, Horacio; CRISPIANI, Alejandro; MOYA, Rafael. *'La Escuela de Valparaíso y sus Inicios: Una Mirada a Través de Testimonios Orales'*. Santiago: dipuc, 2002
- VATTIMO, Gianni, *'O Fim da Modernidade: Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna'*, Martins Fontes, São Paulo, 1996
- VATTIMO, Gianni, ROVATTI, Pier Aldo, (eds.), *'Il pensiero debole'*, Feltrinelli, Milano, 1983
- VENEGAS, Rodrigo Saavedra, *As travessias pela América: aprender arquitetura e design através de uma experiência poética. Ensino para arquitetura; revista PRUMO no2, Rio de Janeiro, dez 2016*
- WALTER, Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa : Relógio d'Água, 2012