

MESTRADO
ARQUITETURA

Fragmentos de cidade
Imagens de arquitetura, do espaço e da memória
Raquel Lagoa

M
2021



Raquel Lagoa. Fragmentos de cidade



M.FAUP 2021

Fragmentos de cidade
Imagens de arquitetura, do espaço e da memória
Raquel Pelicano Teixeira Lagoa

FACULDADE DE ARQUITETURA



F R A G M E N T O S D E C I D A D E
imagens de arquitetura, do espaço e da memória

F R A G M E N T O S D E C I D A D E
imagens de arquitetura, do espaço e da memória

Raquel Pelicano Teixeira Lagoa

Orientador Pedro Leão Neto
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Maio de 2021

Ao meu pai
que
com algum grau de abstração
e sem um plano rigoroso
desenha infinitamente uma casa

AGRADECIMENTOS

Ao professor Pedro Leão Neto por confiar nos **fragmentos** que propus trazer ao mundo (real),

Ao Diogo por arriscar reuni-los em bom porto,

À Mariana por ajudar a semeá-los,

à Inês por lhes dar cor,

à Verónica, à Filipa, à Sofia e à Sara por permitirem dispersá-los,

Às irmãs pela originalidade como os questionam, à Sara pela arte e rigor de os comunicar,

À Laura por torná-los verbo na ação de sonhar,

À Margarida por aconselhar libertá-los,

À família por torná-los casa,

Aos amigos por torná-los cidade,

À avó pela coragem de os ensinar a voar,

À mãe por incentivar a apressá-los,

À Dulcineia por os resgatar da corrente serena,

E aos restantes que em silêncio, lhes dão vida sem os conhecerem.

NOTA PRÉVIA

A presente dissertação obedece ao novo acordo ortográfico.
As citações transcritas em português referentes a edições de língua não portuguesa, incluindo diálogos ou conferências presenciais ou em formato vídeo, foram traduzidas e/ou transcritas pela autora.
No corpo de texto, as expressões a *itálico* referem-se a palavras ou expressões de língua não portuguesa, a títulos de obras ou a expressões exclusivas da dissertação e do discurso da autora.
As legendas das imagens encontram-se no fundo da página respetiva, propositadamente, permitindo uma leitura autónoma das mesmas. O símbolo • presente no final de algumas legendas indica que a imagem é de autoria própria.

RESUMO

O título *Fragmentos de cidade, imagens de arquitetura, do espaço e da memória* anuncia uma investigação que, ancorada à abstração e a um conjunto de pensamentos disruptivos e insondáveis, tem em vista decodificar o enigma do real, onde arquitetura e cidade convergem. Um abandono momentâneo do mundo físico (sob a promessa de lá voltar) promove a tangência com a arte e imagem, respetivos autores e obras que conservam o melhor dos dois mundos, material e imaterial.

Fragmentos dispersos e imagens com vontade própria dominam a camada da inconsciência como vestígios e nuances da arquitetura e cidade que nunca nos permitem abandoná-las, física e espiritualmente. Concebida enquanto arquivo do presente, esta dissertação abre um espaço invisível entre o real e a ficção, denunciando que o seu fim não é sinónimo de conclusão mas de pausa, como um ponto de situação que antecede uma futura prática de arquitetura.

A dissertação aspira a uma ‘obra feita de fragmentos’ (idêntica à ambição de Walter Benjamin). Fragmentos que se alastram da forma ao conteúdo, da estrutura ao método e intenção, provisoriamente divididos em quatro momentos materializados em quatro caixas ou *boîtes*, numa analogia à organização de um arquivo. Antes do início, a *boîte 0* dedica-se à revelação de três cartas de leitura imprescindível para a compreensão do corpo total, um incentivo para ver antes de ler. A primeira parte (*boîte 1*) introduz o estudo através de quatro ensaios ou quatro (re)leituras da cidade a partir dos conceitos-chave: *Fragmento*, *Utopia*, *Casa* e *Ruína*. O segundo momento (*boîte 2*) descreve os quatro instrumentos privilegiados a propósito da percepção e representação do espaço e consequente organização dos seus fragmentos e imagens: *Fotografia*, *Arquivo*, *Atlas* e *Colagem*. Numa aproximação à condição experimental do *atelier*, a última parte (*boîte 3*) ensaia um laboratório de fotografia onde se manipulam imagens e ideias que dão corpo a três exercícios de autoria própria. Da casa para o mundo, do papel para o espaço público, exibem-se experiências fragmentárias, entre a teia de contradições do real, que refletem a exigência multidisciplinar de um projeto de arquitetura.

A intenção de produzir um movimento contra o real estático e imóvel concretiza-se no deambular entre capítulos, através de imagens e obras que enriquecem o estudo crítico e inovador sobre a arquitetura e a sua circunstância atual.

ABSTRACT

The title *Fragments of city, images of architecture, space and memory* announces an investigation that, anchored to abstraction and a set of disruptive and untrustless thoughts, aims to decode the enigma of the real world, where city and architecture converge. A momentary abandonment of the physical world (under the promise of returning there) promotes tangency with art and image, their authors and their works that preserve the best of both material and immaterial worlds.

Scattered fragments and images with their own will power dominate the layer of unconsciousness as traces and nuances of architecture that never allow us to abandon it, physically and spiritually. Conceived as an archive of the present, this dissertation opens an invisible space between reality and fiction, denouncing that its end is not equivalent to a conclusion, but instead, of a interruption, as a significant mark that precedes a future practice of architecture.

The dissertation aspires to a ‘work made of fragments’ (identical to the ambition of Walter Benjamin). Fragments that spread from form to content, from structure to method and intention, provisionally divided into four moments materialized into four boxes (*boîtes*), in an analogy to the organization of an archive. Before the beginning, *boîte 0* is dedicated to the extraordinary revelation of three reading letters essential for understanding the total body, an incentive to look at before reading. Then, the first part (*boîte 1*) introduces the study through four essays or four (re-)readings of the city from the key concepts of *Fragment*, *Utopia*, *House* and *Ruin*. The second moment (*boîte 2*) describes the four privileged instruments regarding the perception and representation of space, its fragments and images: *Photography*, *Archive*, *Atlas* and *Collage*. In an approximation to the experimental condition, the last part (*boîte 3*) rehearses the environment of a laboratory where manipulated images and ideas unfolds in three exercises of own authorship. From the house to the world, from the paper to the public space, fragmentary experiences are exhibited in spite of the web of contradictions of the real, in an approximation to the multidisciplinary manifestation of an architectural project.

The intention of producing a movement against the static and immovable reality is accomplished by the wandering between chapters, through images and works that enrich the critical and innovative study on architecture and its current circumstance.

BOÎTE 0

ESPAÇO DE ABERTURA	20
<i>últimas palavras antes do início</i>	

CARTAS PARA REUNIR A FRAGMENTAÇÃO DO MUNDO	
<i>estratégias para um estudo crítico da cidade e arquitetura</i>	

<i>LE MUSÉE IMAGINAIRE</i> PAREDES QUE SÃO PÁGINAS	24
<i>LA BOÎTE-EN-VALISE</i> CAIXAS QUE SÃO ARQUIVOS	26
<i>LA TABLE SURREALISTE</i> MESAS QUE SÃO QUADROS	28

BOÎTE 1

CIDADE COMO ARQUIVO DE IMAGENS	
<i>(re)leituras da cidade a partir de objetos-chave</i>	

1.1 FRAGMENTOS PULVERIZAR INÍCIOS	34
1.2 UTOPIA VISÕES OUSADAS DA CIDADE	40
1.3 CASA HABITAR A CIDADE COM A MEMÓRIA	50
1.4 RUÍNA DESINTEGRAÇÃO E ARQUEOLOGIA DO FUTURO	58

BOÎTE 2

IMAGEM COMO ARQUIVO DE ARQUITETURA	
<i>aproximação aos instrumentos de expressão pictórica favoritos</i>	

2.1 FOTOGRAFIA RECUPERAR O QUE DESAPARECE	76
2.2 ARQUIVO DESENTERRAR E FIXAR O QUE NÃO ESTÁ VIVO	90
2.3 ATLAS RECONFIGURAR A ORDEM SENSÍVEL DO MUNDO	100
2.4 COLAGEM LANÇAR UM DESEJO PARA ALÉM DAQUILO QUE SE DÁ A VER	114

BOÎTE 3

CARTAS PARA REUNIR A FRAGMENTAÇÃO DA ARQUITETURA	
<i>experiências de um laboratório de imagem</i>	

EXERCÍCIO 1 ESPAÇO VIRTUAL X ESPAÇO REAL	124
EXERCÍCIO 2 (RE)INVENTAR A CIDADE COM IMAGENS E FRAGMENTOS	130
EXERCÍCIO 3 IMAGENS SEM DESTINO	136

PEDRA DE FECHO	142
<i>palavras agora sem imagens</i>	

76
FOTOGRAFIA RECUPERAR O QUE DESA-
PARECE

26
LA BOÎTE-EN-VALISE
CAIXAS QUE SÃO ARQUIVOS

100
ATLAS RECONFIGURAR A ORDEM SENSÍVEL DO MUNDO

142
PEDRA DE **FECHO**

130
EXERCÍCIO 2
(RE)INVENTAR A CIDADE
COM
IMAGENS
E
FRAGMENTOS

90
ARQUIVO DESENTERRAR E
FIXAR
O QUE NÃO ESTÁ VIVO

24
LE MUSÉE IMAGINAIRE
PAREDES QUE SÃO PÁGINAS

34
F
R
A
G
M
E
N
T
O
S
PULVERIZAR INÍCIOS

124
EXERCÍCIO 1 ESPAÇO VIRTUAL X ESPAÇO REAL

136
EXERCÍCIO 3 IMAGENS SEM
DESTINO

58
RUÍNA
DESINTEGRAÇÃO
E
ARQUEOLOGIA
DO
FUTURO

40
UTOPIA VISÕES OUSADAS DA CIDADE

114
COLAGEM LANÇAR UM DESEJO PARA ALÉM
DAQUILO QUE SE DÁ A VER

50
CASA HABITAR A CIDADE COM A MEMÓRIA

20
ESPAÇO DE **ABERTURA**

28
LA TABLE SURREALISTE
MESAS QUE SÃO QUADROS

ESPAÇO DE ABERTURA

últimas palavras antes do início

O olhar através da lente direcionada para a cidade (mundo real) e a mente para a arte (mundo abstrato) compõem a principal imagem ou tema da dissertação, numa intersecção de dois mundos, aparentemente opostos. A construção de uma imagem (mental e física) da cidade, alternativa à que nos é hoje sugerida pelo meio cultural, surge como principal desafio que tem por base um pensamento que combina o universo da lógica e do sensível, cruzando a componente teórica e prática e autores que, ao longo da história, se empenharam em decodificar o enigma da cidade, da arquitetura e de quem as habita.

O conceito de fragmento, omnipresente neste trabalho (estrutura, conteúdo, método e propósito), informa, sem prejuízo de outros conceitos, sobre o processo de desconstrução e reconstrução do real que é proposto, ou seja, explica desde logo, a presença de dois índices: o índice ordenado e o fragmentado. Se por um lado, a disposição em caixas devidamente numeradas deixa transparecer uma aparente organização do caos, a constelação de frases no índice fragmentado salienta a natureza sugestiva dessa arrumação, entre infinitas possibilidades igualmente válidas.

A *boîte 0* (zero) não é um início mas um anúncio, um ‘mapa’ que orienta a leitura das caixas que se seguem. As três *Cartas para reunir a fragmentação do mundo* surgem como convites ao leitor (comum), funcionando como portas de entrada direta para o objeto da dissertação. *Paredes que são páginas, Caixas que são arquivos e Mesas que são quadros* são, respetivamente, textos que elucidam estratégias de *mise en page* (apresentação), organização (arrumação) do conteúdo e características da escrita. As expressões a negrito destacadas nos títulos de cada uma das cartas anunciam as principais referências selecionadas: *le Musée Imaginaire* (André Malraux), *la Boîte-en-valise* (Duchamp), e *la Table Surréaliste* (Alberto Giacometti).

As *boîtes 1 e 2* potenciam o contacto direto com o conteúdo anteriormente anunciado, no lugar de cartas aparecem arquivos de textos e imagens pertinentes para a definição de um posicionamento crítico face ao contexto contemporâneo da arquitetura e cidade. As *boîtes* são também metáforas que espelham a perseguição da cidade (ou arquivo de imagens) e da imagem (ou arquivo de arquitetura). A arquitetura aparece como o espaço entre realidade e ficção, cidade, arte e imagem, fragmentada em cada uma das *boîtes* (1 e 2) sob a forma de *objetos-chave*: Fragmento, Utopia, Casa e Ruína (*boîte 1*)/ Fotografia, Arquivo, Atlas e Colagem (*boîte 2*).

Por fim, a *boîte 3* reforça e ilustra os sinais de uma realidade (inevitavelmente) fragmentada através da realização de três exercícios ou experiências numa transição da ficção (imaginação) ao real que, apesar da presença constante, só aqui é fisicamente atingido. Num ‘todo feito de fragmentos’ esta última parte não será excepção e, se anteriormente se recolheram, analisaram e colecionaram os que estavam dispersos e perdidos na memória, agora assiste-se à sua montagem sobre um único plano: da mesa, à parede e ao quadro, num encadeamento lógico entre arquitetura, arte e imagem.

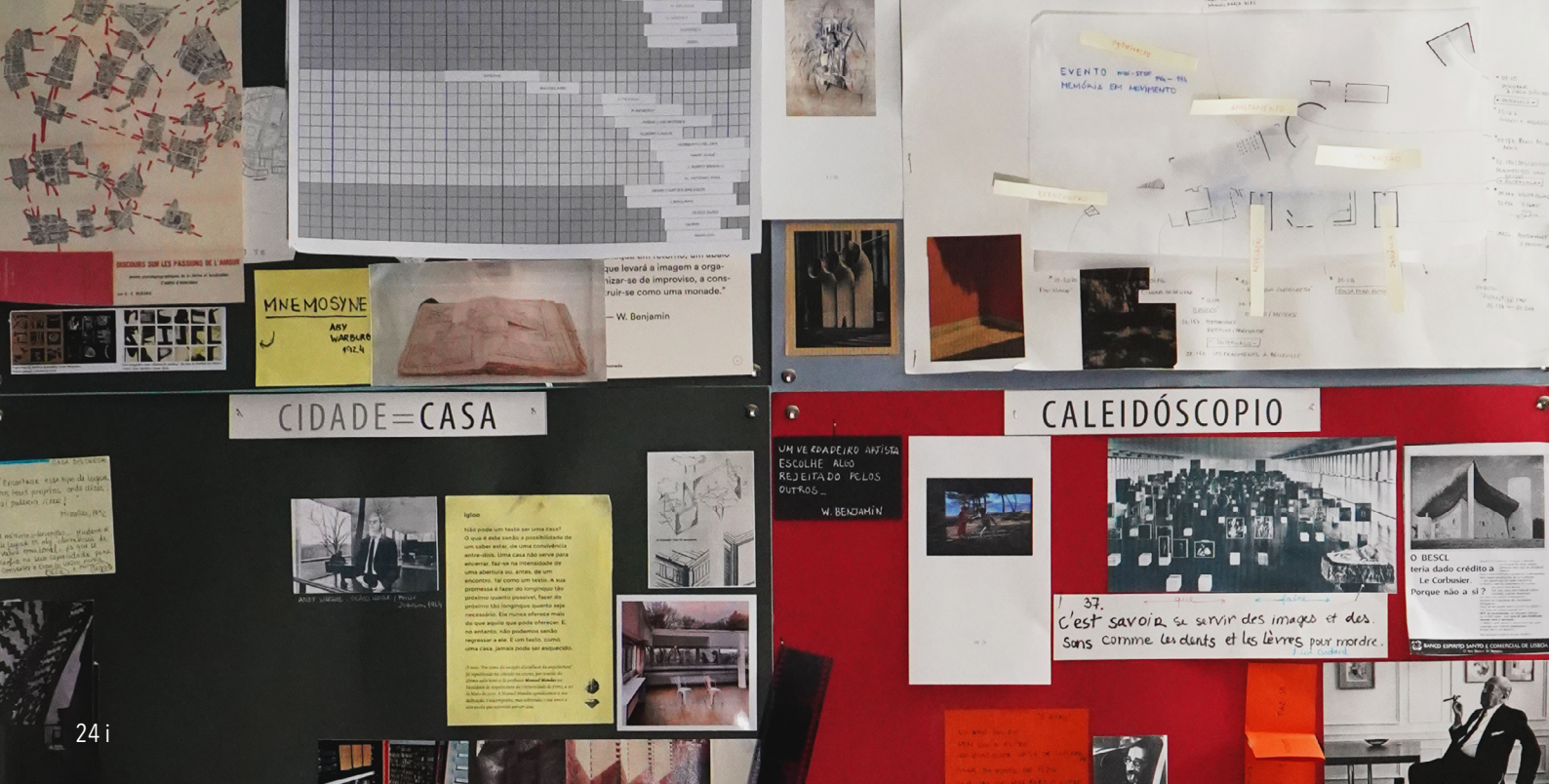
CARTAS PARA REUNIR A FRAGMENTAÇÃO DO MUNDO

estratégias para um estudo crítico da cidade e arquitetura

BOITE 0

Boîte 0 (zero) porque de alguma forma se começa do nada, ou começamos de novo... Mais do que uma retrospectiva, esta caixa apela ao ato de aprender de novo ou reaprender, começando pelo mais simples: o fragmento, o elementar, o átomo. Através da escrita, o passado torna-se presente, as memórias traduzem-se em palavras e imagens que laçam para o futuro as suas previsões. A primeira caixa surge como a primeira pedra de uma obra, um incentivo para ver antes de ler.

Ver vem antes das palavras. Mesmo antes de saber falar, a criança olha e reconhece.
John Berger, Modos de Ver



24 i

LE MUSÉE IMAGINAIRE¹ PAREDES QUE SÃO PÁGINAS

O esquema visual do documento (layout) resulta num arranjo entre imagem e texto que apropria as regras da fragmentação, a que o conteúdo da prova obedece.

A divisão de cada página (A4) em duas partes (idealmente separadas fisicamente com um corte no momento da encadernação) caracteriza uma vontade em transportar para o mundo real e físico essa divisão fictícia que figura no pensamento do arquiteto entre o real e o imaginário. Sendo que, a parte inferior (texto) corresponde ao mundo real, da comunicação através da escrita e da palavra, da transmissão e divulgação do conhecimento, o chão ou a terra.

Em oposição e, propositadamente, na parte superior localizam-se as imagens nesse espaço

em branco dedicado ao campo da imaginação, o tecto ou o céu (hipoteticamente). Imagens completas ou fragmentadas entre as diferentes páginas que viajam do pensamento diretamente para o papel, sem a obrigação de se fixarem a uma página de texto.

A vantagem encontrada em dividir fisicamente a folha de papel traduz-se na possibilidade de tornar as imagens livres mas ao mesmo tempo vinculadas a uma estrutura fixa e rígida que é a capa e respetiva lombada. Neste âmbito ensaiase a possibilidade de converter em livro a ideia de atlas, pelo facto de ser possível transitar entre imagens e textos recorrendo a combinações e percursos infinitos, criando uma verdadeira obra aberta.

A noção de atlas que incorpora o gesto de fixar um objeto numa superfície plana foi, desde o início, um dos principais mecanismos utilizados nesta investigação para expor e organizar o pensamento. Tal como em “Mnemosyne”², Aby Warburg portabilizou a sua coleção de imagens em cerca de 60 painéis, também este trabalho tem a ambição de exceder os limites do livro convencional e aproximá-lo de uma parede onde se fixam textos e imagens.

¹ Expressão que pré-anuncia a referência à obra de André Malraux: *Le Musée Imaginaire* (1947) onde o autor propõe uma viagem pelo mundo da imagem e da arte através da mente.
² Aby Warburg começou em 1905 a obra *Atlas Mnemosyne*, que consistiu em afixar fotografias com grampos em painéis forrados a tecido. A coleção engloba cerca de 63 painéis e mais de 1000 reproduções fotográficas.

Fig. 1 Painéis infinitos, Abril de 2020. •



25 i



Fig. 2 *Libro illeggibile*, Bruno Munari, 1955.

Fig. 3 *Mnemosyne Atlas*, Aby Warburg, 1929.

Deste modo, a qualidade ‘fragmentada’ que o documento propõe, indicia a portabilidade dos painéis de parede de Aby Warburg, que fixam mas ao mesmo tempo transladam a ideia de parede.

Esta estrutura formal tem como referência o livro “La Domesticidad en Guerra” de Beatriz Colomina, editado pela Actar, em 2006³. A autora experimenta a gravitação entre texto e imagem que enfatiza a ideia de liberdade

de expressão e conhecimento que pretende transmitir. Consequentemente, a obra divulga resultados bastante positivos para o leitor: desperta a atenção e sentido crítico em relação às imagens por exigir uma manipulação que é independente do resto do conteúdo.

Hipoteticamente, o leitor pode manusear o livro sem ver o texto e vice-versa, e neste caso dá-se início a uma viagem que irá muito além da experiência de leitura de uma obra teórica.

³ Beatriz Colomina, *La Domesticidad en Guerra*, Barcelona, Actar Publishers, 2006.



LA BOÎTE-EN-VALISE¹ CAIXAS QUE SÃO ARQUIVOS

Apesar de tudo, existe a noção de que esta arrumação pressupõe condensar e miniaturizar os conceitos, pôr alguns de parte e criar espaço para os que ainda se vão reunir nesta viagem que só agora está a começar...

À imagem da estratégia de “boîte-en-valise” de Duchamp, a descrição seguinte descreve fielmente a essência destas caixas de conteúdos que se destacam no índice: “... miniaturizar é tornar portátil (...) esta é a forma ideal de possuir coisas para um vagabundo ou um exilado... Mas miniaturizar também significa ocultar. Duchamp sempre se sentiu atraído pelo extremamente pequeno, quer dizer, por tudo o que exigisse ser decifrado: emblemas, manuscritos, anagramas. Para ele, miniaturizar significava também tornar inútil: o que está reduzido encontra-se de certo modo livre de significado. A sua pequenez é, ao mesmo tempo, um todo e um fragmento...”³

Cada boîte identifica-se segundo uma numeração (0, 1, 2, 3) que facilita a sua distinção, leitura e organização. A sequência numérica não traduz uma ordem cronológica dos capítulos, nem mesmo um encadeamento do mais importante

Condensar e tornar portáteis numa caixa-livro os fragmentos colecionados diariamente (consciente e inconscientemente) foi uma das principais motivações desta investigação. Com uma escrita que deixa em aberto a possibilidade de um contínuo revisitar da memória, aproxima-se o gesto de abrir uma caixa de recordações que reacende o passado no presente, sob a forma de imagens, textos e citações.

Como objeto que armazena, transporta e revela, a palavra ‘boîte’ define a estratégia de organização do pensamento e ao mesmo tempo a descoberta do mesmo. O índice estrutura-se em diferentes caixas² ou boîtes que, num contínuo abrir e fechar, se esvaziam e desmoronam numa aparente organização.

¹ Expressão que pré- anuncia a referência à obra de Marcel Duchamp: *Boîte-en-valise* (1936-41).

² Ideia que remete para a caixa- arquivo deixada por Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Uma coleção acidental de fragmentos ou anotações de leituras, trabalhadas, alteradas e aperfeiçoadas pelo autor, posteriormente reunidas num livro. In Ludwig Wittgenstein, *Fichas(Zettel)*, Lisboa, Edições 70, 1989, p.10.

³ Enrique Vila-Matas, *História Abreviada da Literatura Portátil*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2013.

Fig. 4 *La Boîte-en-valise*, Marcel Duchamp, 1936-41.

Fig. 5 *Time Capsule 262*, Andy Warhol, 1928-74.

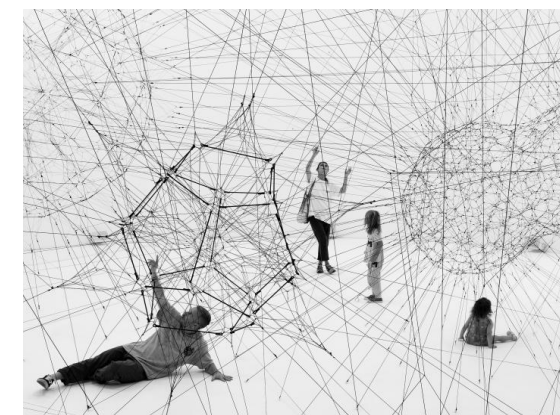


Fig. 6 Maquete de um capítulo (boîte), Paris, Dezembro de 2018. •

Fig. 7 *Webs of At-tent(s) ion*, Carte blanche to Tomas Saraceno, Palais du Tokyo, Paris, Outubro de 2018.

Fig. 8 *Algo-r(h)i(y)thms*, Carte blanche to Tomas Saraceno, Palais du Tokyo, Paris, Outubro de 2018. •

para o menos. A estrutura expõe um raciocínio que parte do real - arquitetura e cidade - como premissas à investigação seguinte. Uma abordagem que foca a relação entre imagem e arquitetura e expõe as várias ferramentas exploradas: fotografia, atlas, arquivo, colagem.

A primeira caixa, boîte 0, é o ponto zero ou preâmbulo da investigação onde um conjunto de cartas se apresentam ao leitor como convites e ‘portas de entrada’ para o objeto da dissertação. Seguem-se dois grandes capítulos que reafirmam a divisão estrutural entre a realidade e ficção, entre ciência e imagem, entre teoria e prática.

As boîtes 1 e 2 armazenam diferentes textos-imagem que definem e justificam o aparecimento de cada subcapítulo. Um subcapítulo é, por hipótese, uma ramificação do pensamento ou um degrau do raciocínio, um momento de paragem numa jornada ininterrupta pela

cidade e arquitetura. O desígnio de arquivo para cada capítulo sugere a intenção de colecionar textos, imagens e citações e de os fixar no espaço e no tempo como fragmentos da realidade cristalizados. Um auxílio da memória do passado que, nos dias de hoje, tem vindo a perder utilidade e significado, num cenário atual que privilegia as imagens instantâneas e efémeras.

Perante este ciclo vicioso de imagens- palavras, torna-se inevitável a fuga para o mundo concreto, para a representação física e palpável das ideias que cruzam o sensível e o inteligível⁴.

A fig. 6 é uma possível maquete de um capítulo que, neste contexto, adquire a caracterização física de uma caixa sem faces apenas erguida pelas arestas (como aparenta a imagem). Um conjunto de linhas amarram-se à estrutura, cruzam-se e confundem-se num emaranhado que espelha o conflito inscrito em cada capítulo.

⁴ “...a imaginação encontra-se no cruzamento exato do sensível e do inteligível...” Immanuel Kant citado por Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, Imago, 2013, p.45.



28 i

LA TABLE SURREALISTE¹ MESAS QUE SÃO QUADROS

Este texto é sobre ele mesmo: sobre o discurso, o tom da escrita e a entoação das palavras que serão apropriadas no presente trabalho. Inicialmente, assume-se propositadamente, uma linguagem informal, própria do esforço na articulação entre o real e a ficção, entre o sonho e a imaginação, entre as experiências individuais e coletivas.

Quer na descrição das experiências pessoais, quer numa abordagem global, o discurso articula duas flexões verbais: a primeira pessoa (tom informal e familiar) e a terceira pessoa (discurso impessoal, formal e rigoroso).

Como objeto científico, apesar de tudo, apropria uma escrita que resulta da intersecção da esfera científica e artística, dá corpo a um texto que se mantém fiel e coerente às experiências de quem escreve, não ignorando a vertente rigorosa

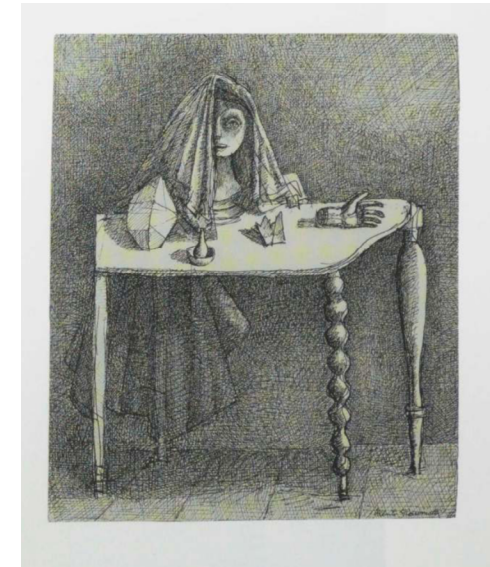
que um trabalho académico requer: é sobretudo um objeto que irá fazer parte de um inventário pessoal, uma projeção do 'pensamento' no papel e uma extensão do 'corpo' que se pode chamar 'casa', no sentido abstrato.

A construção teórico-prática que pontua o final deste ciclo, não é um fim em si mesmo, e por isso, aspira a um destino que vai para além de um lugar numa prateleira do arquivo, para lá do propósito que a elegeu. Embora a ambição de contribuir para inovações no âmbito da 'Arquitetura, Arte e Imagem' seja grande, coexiste a intenção em consolidar os métodos de investigação que irei adotar enquanto arquiteta. Desde o início da investigação que o objetivo foi procurar aprender com base em premissas e interesses pessoais.

O discurso não se foca na tentativa 'forçada' de exclaimar algo ao mundo, mais do que isso, as palavras escritas pretendem reascender à mente de quem as escreveu, como resultado de uma necessidade pessoal. Este momento (exercício da tese) não tem como objetivo testar o conhecimento pessoal ou do leitor, mas antes servir de estímulo, privilegiando perguntas no lugar de respostas ou conclusões.

¹ Expressão que pré-anuncia a referência à obra de Alberto Giacometti: *La Table Surréaliste* (1993).

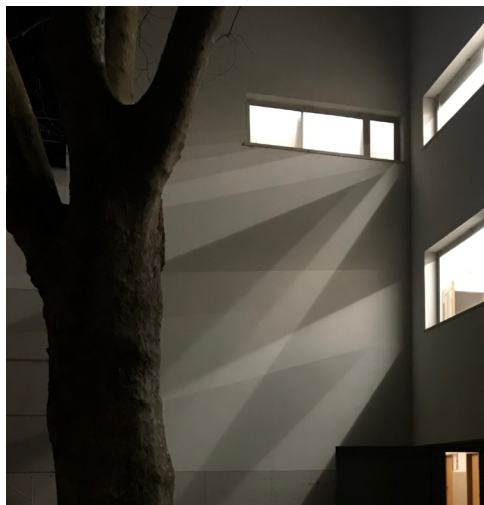
Fig. 9 Picasso e Le Corbusier, *Marselha*, 1949.



29 i



Fig. 10 Gravura e escultura, *La table Surréaliste*, Alberto Giacometti, 1993.



30 i

O fragmento é uma máquina de produzir inícios ou hipóteses de temas destacados da vastidão do real através de imagens, textos e palavras.

Fragmentos que revelam um sítio exato no tempo, como as coordenadas que localizam um ponto no espaço.

‘Pensar a partir do que se escreveu’ e ‘escrever a partir do que se pensou’ são possibilidades que coexistem em fases distintas, identificando a escrita com a liberdade do desenho, que por qualquer razão, seja acaso, interesse ou pertinência, ocupou o lugar na folha em branco depois de o ocupar no pensamento.

Episódios esporádicos ou repetitivos, exercícios, leituras, viagens e filmes captaram o inconsciente e projetaram-se em palavras, refletiram-se em imagens e colagens que ganharam força para transitarem para o mundo real: primeiro a parede depois a folha de papel, superfícies que se preenchem como quem pinta uma tela...

“Ler o que nunca foi escrito”² é a fórmula heróica que se subtrai do discurso de Walter Benjamin e se introduz, gradualmente, neste discurso. Aplica-se o verbo ‘ler’ como metáfora, a leitura que surgiu antes de toda a linguagem e ‘escrita’

porque também se escreve com imagens no lugar das palavras. Cada ensaio apela à leitura de fotografias, montagens, esquemas, diagramas, mapas... uma infinidade de objetos que, por enquanto, não se substituem pela escrita.

Ao alterarmos coisas elas tornam-se, em parte, nossas, reformula-se a frase para ‘Ler o que não pode ser escrito’. Lemos o que não pode ser escrito nas imagens e construímos textos invisíveis e por vezes inacessíveis, que se arquivam na memória como em caixas. As imagens aparecem como veículos privilegiados que desmontam o presente em fragmentos que caem sobre uma mesa, aparentemente estável.

A representação mental deste cenário, traz à memória a obra ‘La (Table) surréaliste’ (1993) de Alberto Giacometti. A gravura introduz uma nova fase de representação de objetos, entre a ambiguidade e ilusão, ilustrativas de experiências surrealistas. O projeto artístico nasce enquanto manifesto pessoal perante as circunstâncias políticas da época, na qual a crise económica acentuou o confronto entre comunistas e fascistas. Na esfera da arte, os círculos surrealistas eram um meio de envolvimento ativo dos artistas na revolução

² "... W.B. (...) evocou o acto de 'ler o que nunca foi escrito' (was nie geschrieben wurde, lesen) esse tipo de leitura, acrescentou, é o tipo de leitura mais antigo: a leitura antes de toda a linguagem..." Walter Benjamin citado por Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo as cuestras?* Madrid, Museo Reina Sofia, 2010, p.17.

Fig. 11 *Interseções*, FAUP, Março de 2019. •

Fig. 12 *One and three chairs*, Joseph Kosuth, 1965.

social que suscitavam estados de alta tensão.

Quer a gravura ou a escultura da ‘mesa surrealista’ são peças enigmáticas que motivam a paragem e reflexão, são meios para o artista expressar os sentimentos, emoções e desejos, transmitindo-os diretamente ao observador. A obra resulta do cruzamento entre o mobiliário, o objeto e a escultura, enfatizando o desejo do autor em desfocar a distinção entre o real e a imaginação³.

Concretamente, a obra foi criada para a participação na exposição surrealista na galeria Pierre Colle, em Paris (junho de 1933) e consiste num tampo de uma mesa sustentado por diferentes pernas, uma referência a René Magritte. A relação incerta das pernas com a forma geral da mesa aparece formalmente tão desajeitada como o busto de uma mulher aparentemente incongruente, tudo ameaça desmoronar-se ou cair e a obra está longe da precisão formal convincente que as outras obras deste período demonstram.

Os objetos deitados sobre a mesa dividem-se em coisas abstratas à esquerda e figurativas à direita, nenhum dos objetos sugere o uso comum, antes pelo contrário, a presença de utensílios

como perfumes reclama uma aproximação ao mundo da moda⁴.

A mesa é de certa forma algo que se capta da realidade doméstica, algo que nos é familiar e que ilustra essa constelação da consciência sobre uma tábua.

Em *La table surréaliste*, o artista procura difundir o significado da literatura na arte, e traduz a célebre citação do poeta surrealista Comte de Loutréamont: “Beau comme une rencontre fortuite sur une table...” (1869) que é desmascarada como um produto de oportunidade decorativa.

‘One and Three chairs’ (1965) é uma obra de Joseph Kosuth que ilustra a ambiguidade do encontro dos vários métodos de representação da arte: visual, verbal e o da linguagem dos objetos: uma cadeira de madeira⁵. O painel de Kosuth é, alegoricamente, a projeção dos domínios da Arquitetura, Arte e Imagem num mesmo plano ou parede que, silenciosamente, faz um apelo: é preciso forçar a compreensão linguística de todas as propostas artísticas e arquitetónicas, ou seja, tentar decifrar as frases que se escondem no inconsciente e que sintetizam a experiência pessoal face a uma obra.

³ <https://www.fondation-giacometti.fr/en/article/281/giacometti-and-drawings>

⁴ Christian Klemm et al., Alberto Giacometti, Zürich, The Museum of Modern Art (MOMA) New York, 2001, p.110.

⁵ <https://www.moma.org/collection/works/81435>

31 i

CIDADE COMO ARQUIVO DE IMAGENS

(re)leituras da cidade a partir de objetos-chave

BOÎTE 1

Boîte 1 (um) é o mesmo que dizer cidade, casa ou arquitetura, o mesmo que dizer espaço como arquivo de imagens infinitas, espelhos da efemeridade da experiência humana. Se alguma vez observei a cidade, foi sempre a partir dela, dentro dela, ‘dominada’ pela atmosfera caótica que atrai. E essa proximidade, paradoxalmente, impedia-me de ver... Hoje, do lado de fora, tiro proveito do intervalo. Sento-me e observo com atenção esse cenário do qual fiz parte, dou espaço à reflexão e tempo ao descanso desse palco que posso chamar cidade.

Vivemos da memória, que é a imaginação do que morreu; da esperança, que é a visão no que não existe; do sonho, que é a figuração do que não pode existir. Nesta trindade de vácuo.

Fernando Pessoa, Livro do Desassossego



1.1 FRAGMENTOS PULVERIZAR INÍCIOS

“... Precipitada sobre a terra, a grande imagem, seja a de Deus seja a do humano, fragmenta-se numa infinidade de pedaços. Como conviver com tal fraturação? Trata-se de redescobrir a força de iniciar, no seio dos fragmentos que estão esparzidos pelo ‘real’, perdidos entre muitos outros...”¹

Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*

A crise do pensamento moderno, a previsibilidade do tempo presente e a obsessão com o imediato são algumas das premissas que contribuem para o desequilíbrio (para não dizer destruição) do exercício da arquitetura. O arquiteto vive cada vez mais sob a tensão entre o que é e o que cria, rodeado de resultados genéricos, vazios de conteúdo e significado. No cenário contemporâneo, o desenho é substituído pela imagem e a arquitetura é um inevitável produto da sociedade: o espaço reduz-se a uma superfície e a experiência torna-se unicamente visual. Entre o aparato da imagem, o processo projetual tende igualmente a desaparecer, torna-se invisível e colapsa por ser apenas o que é - processo. A escassez de tempo e de meios aproxima o exercício da arquitetura de um abismo, porque mesmo a

¹ José A. Bragança de Miranda, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega, 2012, p.39.

Fig. 13 Esquisto de Álvaro Siza.



ruína parece não ter espaço nem tempo para existir no mundo atual. Tudo isto contaminou, inevitavelmente, o percurso académico pessoal e o início do percurso profissional, traduzindo-se numa ânsia infinita de tudo olhar, tudo ver, tudo ler, tudo desenhar, tudo conhecer, tudo imaginar, tudo concretizar...

Entre pensamentos fragmentados, textos hesitantes e imagens incompletas, esta dissertação convoca um discurso que se materializa na atitude, citando Walter Benjamin, do *Recordar e escavar*² da figura do arquiteto, colecionador de visões, espaços e experiências, ‘nómada’ no tempo e no espaço.

“...Atrai-me muito esta ideia da fragmentação (...) corresponde verdadeiramente a certos aspectos da memória...”³ e foi assim, com estas palavras, que me cruzei (em pensamento e imagem) com Agnès Varda. Entre a aparição subtil das imagens que se dissolviam no mar, revia-me no intervalo das transparências e reflexões da figura da cineasta e fotógrafa. Confundi-me nas suas memórias, nos seus fragmentos...De súbito, não terá sido apenas a ideia da fragmentação a atrair a (nossa) atenção para as imagens de *Les plages d’Agnès*.

A noção de fragmento tem em si a potência de uma partícula ou átomo que se destaca do real, algo que *miniaturiza*⁴ e torna portátil o todo e, ao mesmo tempo, isolado, pode remeter para outro fim, outra imagem, outro pensamento. Os próprios fragmentos possuem diversos graus de fragmentação, são átomos mas também são uma unidade e estrutura nuclear autónoma.

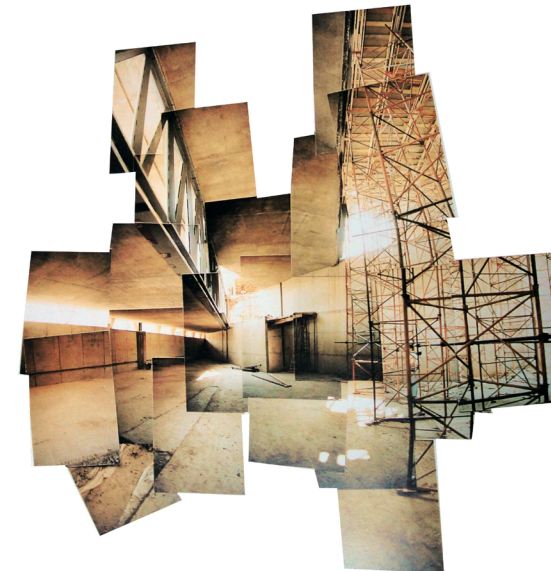
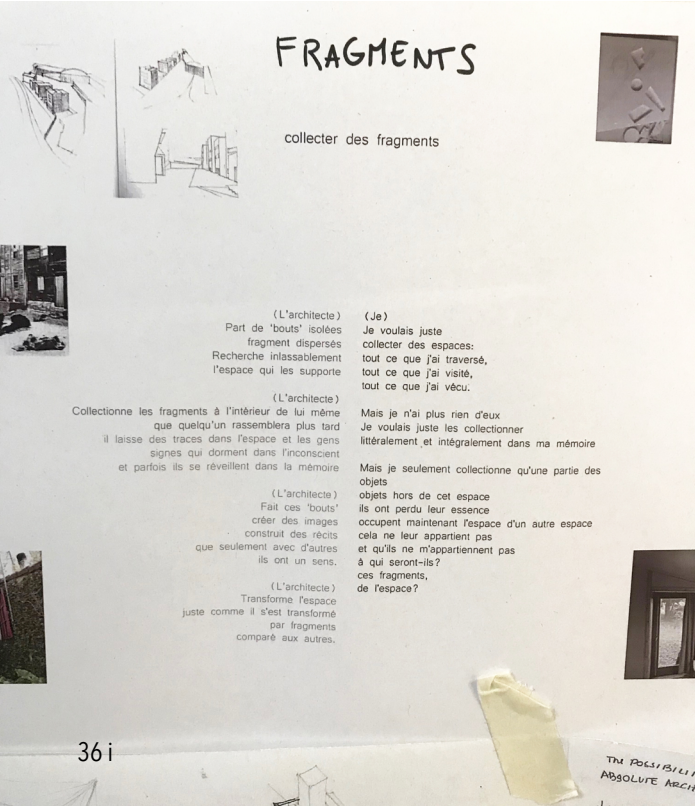
O autor Gonçalo M. Tavares convida, através dos seus textos, à leitura do fragmento enquanto acelerador, pequena obra de arte ou síntese provisória, isto porque, no contexto

² Walter Benjamin, ‘Recordar e escavar’ in *Imagens do Pensamento, Obras Escolhidas de Walter Benjamin/2*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.219-220. ‘Recordar e escavar’ é um texto escrito por Walter Benjamin em 1932, no qual o autor descreve o ato de recordar imagens no sentido de as desenterrar da memória e do passado, sendo para isso imprescindível escavar.

³ *Les plages d’Agnès*, filme realizado por Agnès Varda em 2009.

⁴ Ver ‘miniaturizar’ segundo Duchamp, citação presente na página 18, nota 3, p.24.

Fig. 14 Templo em Angkor Wat, Cambodja, Dezembro 2018.●



da dissertação, existe pouco espaço e pouco tempo para dizer o que se deseja. O fragmento adquiriu nitidez e credibilidade aos nossos olhos e aos dos outros pelas palavras deste autor, que o definiu enquanto instrumento privilegiado do pensamento e da linguagem: “O fragmento é, pela sua natureza, um ponto onde se inicia; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo. Poderemos dizer que o fragmento é uma máquina de produzir inícios, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, que produz começos - pois tal é a sua natureza...”⁵

No seio da dissertação, o fragmento surge contra a tendência em adiar o seu começo, atua enquanto mecanismo de parto, de início, de começo, espaço privilegiado e especializado ou clínica de nascimentos⁶. O fragmento é por vezes imprudente e precipitado, reflete a urgência de ação ou ansiedade intelectual, própria deste momento de conclusão de um ciclo. Rápido e intenso, o fragmento é susceptível a erros ou princípios indesejados, mas, de igual forma, partilha o espaço do acaso, da surpresa e experimentação.

Se o primeiro capítulo convoca o fragmento como personagem principal, definindo-o e caracterizando-o, os seguintes representam arquétipos do mesmo (fragmento). De forma idêntica, cada uma destas partes são contentores de ensaios fragmentados, inícios, saltos ou interrupções que transitaram repentinamente do real para uma folha de papel. Uma coleção infinita de formas, materiais, sombras e cores, que habitam o inconsciente e que revisitam o lado consciente quando se tornam imagens e memórias de um espaço e de um tempo, uma síntese de uma relação que se pode chamar de arquitetura.

No texto *A maior parte dos meus projetos*, o arquiteto Álvaro Siza concretiza uma aproximação à noção de fragmento como um pequeno conflito inerente à arquitetura “... mesmo assim, alguma coisa permanece: fragmentos retidos aqui e ali, dentro de nós próprios, ou por alguém, mais tarde; fragmentos que deixam sinais nos espaços e nas

⁵ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação: teoria, fragmentos e imagens*, Lisboa, Relógio D'Água, 2019, p.41.
⁶ *Ibidem*, p.41.

Fig. 15 *Fragmentos em poesia*, apresentação em Projeto V, Paris (Erasmus), Setembro de 2018. •

Fig. 16 Torre Eiffel em construção, Hippolyte Blancard, Paris, 1888.

Fig. 17 Fotomontagem do Centro Social de Hostalets, Barcelona, Enric Miralles, 1992.

pessoas (...) é urgente aproximá-los, para tornar o espaço entre eles imagem, e para que cada um conquiste significado, confrontado com os outros *sous la lumière*. Nesse espaço se reencontrará a mais pequena pedra e o mais pequeno conflito...”⁷ Álvaro Siza nunca abandonou ‘as arquiteturas das pequenas coisas’ e quando fala na tendência de partir a arquitetura aos bocados, não se refere apenas à ideia de especialização a que assistimos nos dias de hoje, mas à metodologia que fragmenta o lugar que o programa acaba por juntar. O fascinante neste arquitecto do fragmento é a capacidade de enquadrar o homem na arquitetura, da mais pequena obra à de maior escala, o tema do quotidiano e do doméstico (da casa) está sempre presente. Fruto de uma interação constante entre teoria e prática, o conceito de fragmento surge como mediador entre o mundo real e o mundo fictício: compreende-se por fragmentos e constrói-se a partir deles: “... Partindo de fragmentos isolados procuramos o espaço que os conforma.”⁸ A estratégia da ‘fragmentação do lugar’ exterioriza a opção de utilizar instrumentos de pensamento mais abstratos e criativos na tentativa de controlar e transformar os lugares.

Parafraseando Nuno Portas, a necessidade de atuar localmente e pensar globalmente (e vice-versa), em arquitetura, nomeia a fragmentação enquanto teoria que negocia constantemente entre estas duas escalas de problemas, o local e o global, que estão ou devem estar sempre interligados. Neste âmbito, o fragmento é um elemento que permite e induz a esta ligação (obrigatória) da parte ao todo, porque ele é uma parte que é também fruto de uma síntese entre o global e o particular.

Perante um cenário fictício, os fragmentos correspondem a um universo de partículas em constante colisão e interação. Algumas muito próximas, outras isoladas e outras unidas, com ritmos e trajetórias comuns, frágeis e efémeras, unem os diferentes mundos que portam. São histórias invisíveis que compõe a natureza da qual fazemos parte e que nos convidam a repensar poeticamente a maneira de habitar a cidade e o mundo. Do específico

⁷ Álvaro Siza, *01 Textos*, Porto, Civilização Editora, 2009, p.300.
⁸ *Ibidem*, p.300.



38 i

ao concreto, os fragmentos surgem como algo que o homem pode recolher e colecionar, simbolicamente, dos espaços que frequenta à deriva na cidade, onde ‘deambula’ e se define como um verdadeiro *flâneur*.

Fragmentos sem definição que se equiparam à experiência arquitetónica que, na impossibilidade de se definir através da palavra, experimenta a sua descodificação mediante a manipulação de mapas de significados. A ambiguidade nas possíveis leituras da arquitetura enquanto consequência da modernidade distingue nos ‘fragmentos’ uma capacidade simbólica própria para reverter essa crise de significados e valores.

Como descreve Paul Valéry no seu livro *Fragmentos Narrativos* “...acontece-me, como a muitos, mas raramente, anotar o essencial do que assim me vem à ideia. São ‘ideias’, ‘assuntos’, como se diz, por vezes duas palavras, um título, um germe...” sinais à partida insignificantes que, com o passar do tempo, amadurecem tornam-se definitivos na imaginação como “...uma produção espontânea que se prolonga, organiza e completa sob as exigências de uma arte...”⁹

No imaginário de Aldo Rossi, os fragmentos afloram das experiências quotidianas como peças, aparentemente, irrelevantes e descartáveis. A fragilidade dissolve-se subitamente no começo de uma obra e estes tornam-se sinais vitais no processo arquitetónico: “...gosto dos museus de paleontologia e de pacientes reconstruções de pedaços que pretendem dar sentido a uma forma definitiva. Essa afeição pelo fragmento dirige-se a coisas aparentemente insignificantes às quais damos a mesma importância que é normalmente dada à arte...”¹⁰

Do domínio da arquitetura diretamente para o universo da sétima arte, interpretamos as palavras de Wim Wenders, a propósito de uma entrevista para a revista de arquitetura *Quadrens*, em 1988. O cineasta afirma “... estou convencido de que o ‘fragmentado’ ou

⁹ Paul Valéry, ‘Advertências’ in *Fragmentos Narrativos*, Lisboa, Dois Dias Edições, 2016.

¹⁰ Aldo Rossi, *Autobiografia Científica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p.10.

Fig. 18 Frames do filme *Les plages d'Agnès*, realizado por Agnès Varda em 2009.●



39 i

o ‘partido’ é melhor gravado na memória do que o ‘completo’... o fragmentado tem uma espécie de superfície quebradiça à qual a memória se pode agarrar; contrariamente a esta, na superfície limpa do todo, a memória escorrega para longe...”¹¹

A cidade enquanto tema ou objeto de estudo une os imaginários do arquiteto Hans Kollhoff e do cineasta Wim Wenders, que inauguram uma conversa a partir dela. Ao mesmo tempo, este diálogo cria a oportunidade de inserir o fragmento na ‘imagem da cidade’ contemporânea, num jogo entre abstração e realidade que se pretende enunciar.

Assim, enuncia-se a cidade fragmentada e descontínua e anulam-se as imagens das perspectivas aéreas e despersonalizadas: “...a realidade física do ambiente urbano, a partir de agora, só pode ser apreendida de modo fragmentário, ou através de representações...”¹²

A arquitetura não é mais do que um modo de pensar sobre a realidade, onde os fragmentos afloram enquanto instrumentos para a interpretar. Reescrevemos estas palavras através da filosofia de Enric Miralles que afirma uma ‘atitude fragmentária’ no pensar, projetar e construir arquitetura: “Um projecto é sempre constituído por esses momentos, momentos diversos, de fragmentos diversos, por vezes contraditórios... as suas colagens, como um puzzle, formam a representação de um espaço numa ação que, em qualquer caso, repete o próprio trabalho de projeção. São como uma surpresa que abre continuamente uma nova definição de limites e contornos...”¹³

O pensamento artístico com recurso ao fragmento, ao dar sentido ao que até aqui parecia desconexo, permite manipular o conhecimento: desconstruir, construir e desconstruir novamente o que se tinha garantido como verdadeiro e imutável.

Fig. 19 *Primeiros cristais*, Figueira da Foz, Setembro de 2019.●

¹¹ Wim Wenders, Hans Kollhoff, *La ciudad, una conversa*, Quaderns n.177, 1988, p.57.

¹² Georges Teyssot, *Da Teoria de Arquitetura: 12 Ensaio*, p.174.

¹³ Enric Miralles, *Obras y proyectos*, Madrid, Electa, 1996, pág.173.



1.2 UTOPIA VISÕES OUSADAS DA CIDADE

“...este é um apelo a que mobilizemos os nossos corpos, as nossas mentes e saberes, em torno da concretização desta cidade representada. É um apelo à capacitação e à emancipação política e social que só a cidade pode assegurar... Ousadia e utopia precisam-se... Conquistar esta cidade é, a um tempo, um possível histórico e um momento singular...”¹⁴

Henri Lefebvre, *O Direito à Cidade*

Já não há tempo para a cidade... a cidade enquanto espaço e arquitetura, *a coisa humana por excelência*¹⁵, a cidade como objeto gigantesco, obra de arte e de engenharia grande e complexa, que cresce infinitamente no tempo¹⁶.

Nas ‘avalanches’ diárias de imagens de arquitetura que nos inundam o ecrã e a vista, a cidade aparece frágil e tênue, quase apagada nos interstícios das construções que se projeta sem tempo, infinitamente substituíveis e efémeras, como resposta a necessidades do presente que comprometem as do futuro. Se o projeto é cada vez mais um imprevisto

¹⁴ Henri Lefebvre, *O Direito à Cidade*, Lisboa, Letra Livre, 2012, p. 14.

¹⁵ Aldo Rossi, *A Arquitetura da cidade*, citado por Diogo Seixas Lopes, *Melancolia e Arquitetura* em Aldo Rossi, Lisboa, Orfeu Negro, 2016, p.144.

¹⁶ Aldo Rossi, *A Scientific autobiography*, citado por Diogo Seixas Lopes.

Fig. 20 *Le Sacre-Coeur*, Pablo Picasso, 1910.



no espaço e uma resposta provisória no tempo, a cidade atual é um eterno presente¹⁷, um lugar frágil à ‘beira do abismo’, onde a ruína não terá lugar. Vivemos na época da sobrevalorização do tempo presente, do instantâneo e imediato, perseguidos pelo ciclo vicioso da construção/destruição. No contexto atual, os edifícios não se constroem com a perspectiva de envelhecimento, recriam-se em novas funcionalidades e eliminam constantemente o passado.

A cidade existe ainda (e só) enquanto imagem, pano de fundo, paisagem que contextualiza a forma arquitetónica. A relação de interdependência *cidade- arquitetura*, testemunhada por arquitetos e teóricos como Le Corbusier, Aldo Rossi ou Colin Rowe é um ponto essencial nesta investigação e terá presença constante nas próximas páginas. Como instrumento auxiliar ao pensamento e crítica sobre a cidade contemporânea, a analogia cidade/arquitetura pratica cada vez mais um campo de ambiguidades: as duas palavras, apesar de aparentemente indissociáveis, surgem cada vez mais distantes no cenário urbano.

A Arquitetura da Cidade é uma obra teórico-prática, publicada em 1966, na qual Aldo Rossi propõe construir um projeto de arquitetura da cidade¹⁸. As palavras cidade e arquitetura confundem-se ao longo de uma escrita aberta a várias interpretações. A cidade é entendida como uma arquitetura, arquitetura não apenas enquanto imagem visível da cidade nem como conjunto das suas arquiteturas, mas sim enquanto construção da cidade no tempo¹⁹.

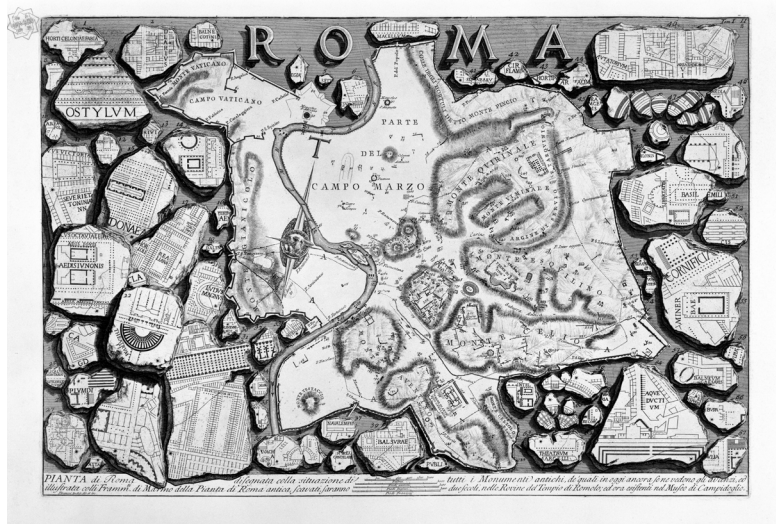
Durante o meu percurso académico, o carácter formal, estético e funcional da arquitetura e do espaço ocuparam um lugar central no projeto, a cidade permanecia somente enquanto cenário de fundo, surgia na consciência e imaginação como contexto visual da arquitetura, uma imagem que pairava, permanentemente intocável. Metaforicamente, o percurso casa-escola era feito dentro de uma bolha transparente, onde o contato com a cidade era distante e superficial (Fig.21).

¹⁷ Marc Augé, *El Tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003, p.108.

¹⁸ Aldo Rossi, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 2018, p.9.

¹⁹ *Ibidem*, p.27.

Fig. 21 *Coop Himmelb(l)au*, Basel, 1972.



A tangência com a esfera profissional, ainda durante o curso, reacendeu a presença que a cidade tinha na memória e que outrora se tinha desvanecido, entre a excessiva preocupação formal e funcional que os projetos académicos transportavam.

Nesta dissertação, a cidade ‘renasce das cinzas’ e surge em primeiro plano. Motiva um conjunto de reflexões, críticas e pensamentos dispersos. A imagem da cidade é, metaforicamente, o desenho da *Mesa desordenada* de Maurici Pla onde se confundem e sobrepõem, aparecem e desaparecem edifícios, espaços, teorias, textos e imagens, onde se (re)compõem os fragmentos.

“ A cidade que nós representamos é sempre só parte daquela que conhecemos. Não é a questão da impossibilidade física de concretização desta relação com a totalidade que nos interessa abordar, mas o facto do conhecimento que adquirimos da cidade ser feito por partes.”²⁰ Neste contexto, o arquiteto Francisco Barata coloca-nos perante esta visão pessoal, a propósito da cidade do Porto, num texto que intitula *A Cidade desenhada e a Arquitetura como fragmento*. Aqui complementa a ideia da imagem da cidade como interpretação descontínua do espaço “... a matemática impenetrável das suas multiplicações e desmultiplicações, e o fluxo e refluxo das imagens...”²¹

A arquitetura como fragmento preconiza uma intersecção do mundo real com o mundo utópico, cada fragmento figura num espaço ‘entre’, onde se assume o entendimento do todo como uma soma de partes, atitude resultante da predominância do espírito analítico sobre o espírito sintético²². Perante a circunstância contemporânea, a incoerência espacial é, segundo palavras de Fernando Távora “...consequência de uma terrível descontinuidade na existência humana que tudo vê organizado por grupos, por categorias, por classificações,

²⁰ Francisco Barata, *Transformação e permanência na habitação portuense: as formas da casa na forma da cidade*, Porto, FAUP publicações, 1999, p.294.
²¹ Herberto Helder, *Os Passos em volta*, Porto, Porto Editora, 2019, p.46.
²² Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, Porto, Faup publicações, 2006, p.32.

Fig. 22 *Pianta di Roma*, Giovanni Battista Piranesi, 1756.



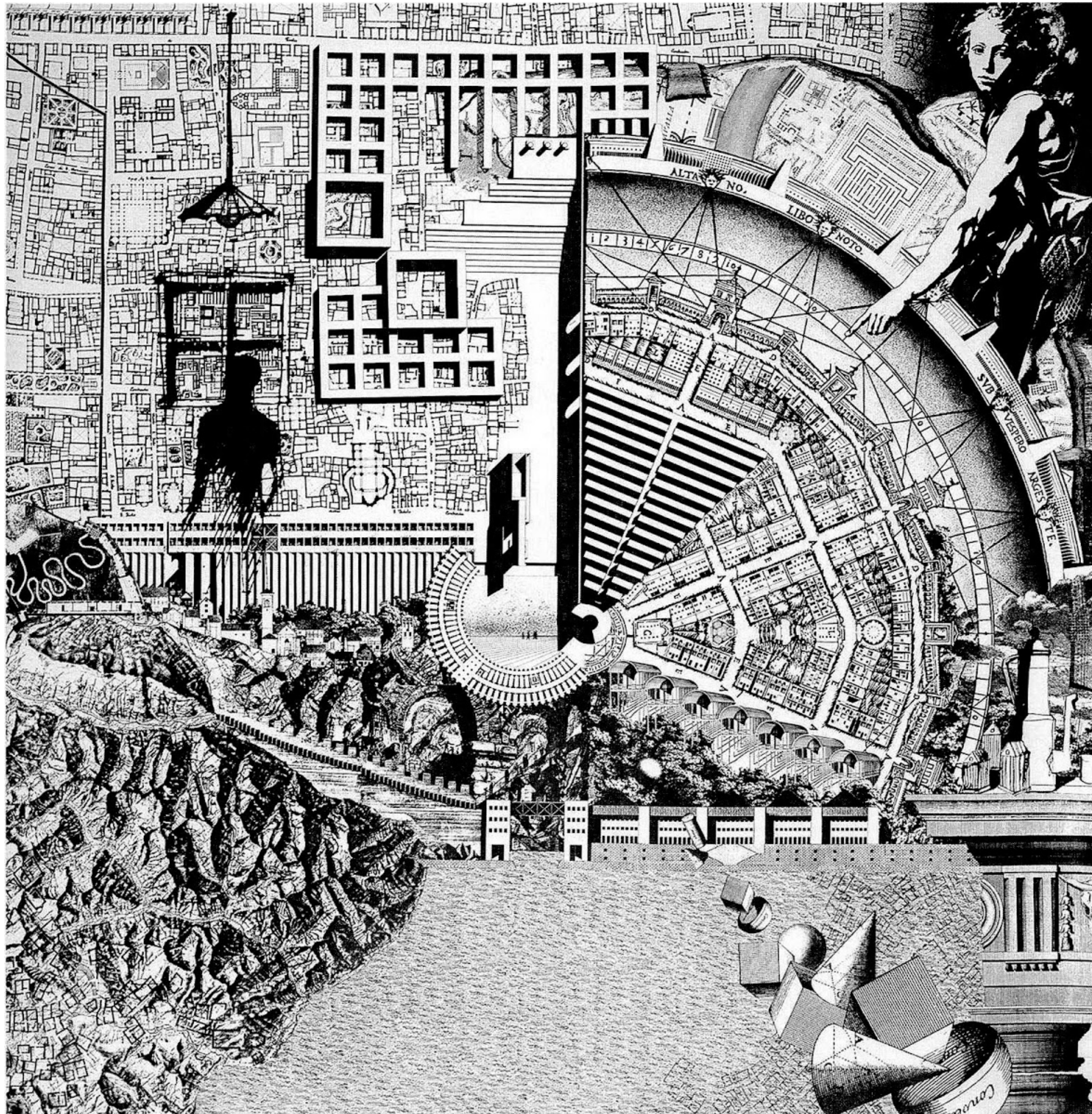
por compartimentos, num processo de sucessivas desintegrações...”²³ A cidade, pelas suas dimensões e características físicas, é a manifestação mais visível e próxima da descontinuidade e desordem do espaço contemporâneo. É, por outro lado, o entrelaçamento do tempo natural, do afetivo e do histórico. O estudo da cidade exige (ao arquiteto) a adoção de instrumentos abstratos para a sua desconstrução, ao mesmo tempo que exige síntese, para a fabricação de novas visões, novas teorias e conceitos para a reinventar.

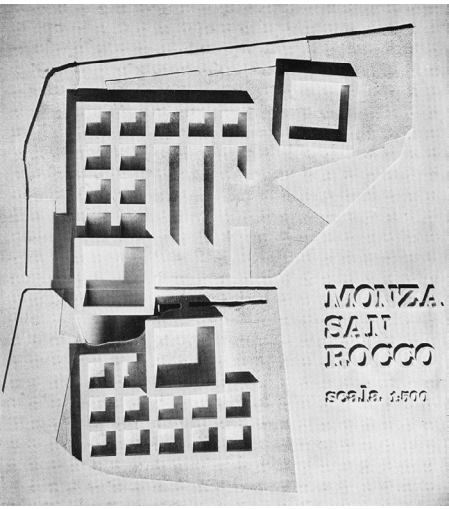
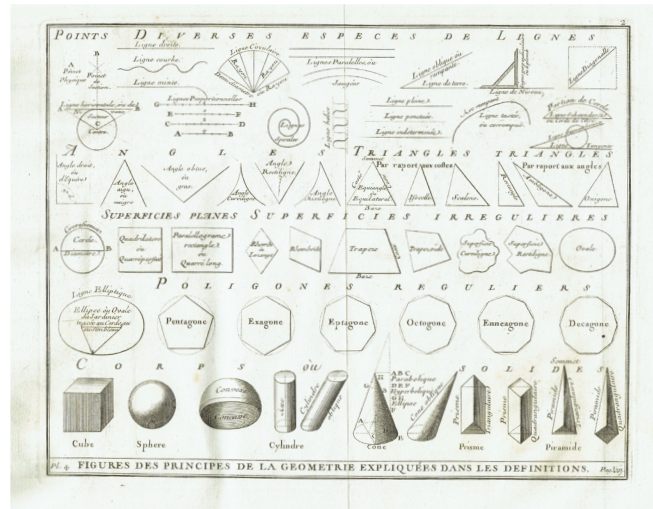
Aos olhos de Távora e seguramente aos nossos, a cidade contemporânea atinge uma forma dominadora, uma escala visual difícil de controlar - uma espécie de monstro que o homem gerou para seu serviço e utilidade mas que, por dominante que passou a ser, o domina agora nas suas garras²⁴. Num crescimento desmedido e desordenado, a cidade pratica uma autodestruição ao prejudicar diretamente quem a criou e nela habita.

“ A cidade por partes não é certamente uma definição académica; ela expressa o modo de vida da cidade, a sua articulação e também o seu rosto.”²⁵ Numa reinterpretção do seu livro *A Arquitetura da Cidade*, Aldo Rossi imagina a cidade construída a partir de fragmentos de imagens, desenhos de plantas, gravuras ou pinturas, que apelida de ‘*La città analoga*’²⁶. Num painel único (Fig.24), exposto na Bienal de Veneza em 1976, cria, juntamente com Fraldo Consolascio, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, uma *collage* de memórias coletivas e pessoais que referenciam diferentes *layers* da história da arquitetura e da arte. Entre as obras selecionadas, encontram-se desenhos de projetos do arquiteto Aldo Rossi (Praça em Segrate, Bairro Gallarate, Cemitério de San Cataldo), Le Corbusier (Ronchamp), desenhos utópicos de Piranesi (*The Prison V*); Giovanni Battista Caporali (Cidade ideal vitruviana) e um quadro de Tazio Varallo (*David and Goliath*).

²³ *Ibidem*, p.32.
²⁴ *Ibidem*, p.35.
²⁵ “*La città analoga*: tavola / The Analogous City: Panel”, Lotus 13, Milão, 1976, p. 8.
²⁶ “*La città analoga*: tavola / The Analogous City: Panel”, Lotus 13, Milão, 1976, p. 4-9.

Fig. 23 *Plan Voisin*, Le Corbusier Paris, 1925.





46 i

47 i

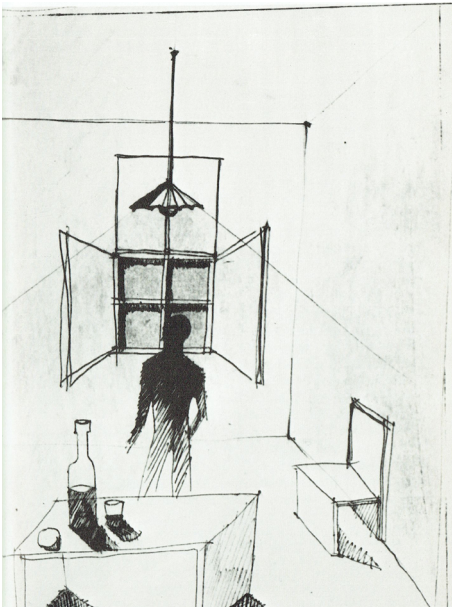
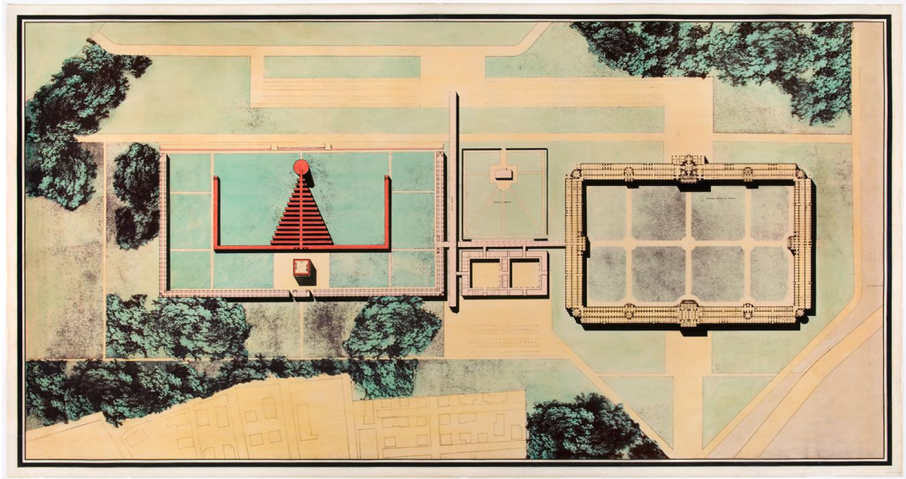


Fig. 25 Figures des principes de la geometrie expliquees dans les definitions, Augustin-Charles d'Aviler, 1738.

Fig. 26 Unidade residencial de San Rocco, Giorgio Grassi, Aldo Rossi, Monza, 1966.

Fig. 27 Planta do Cemitério de San Cataldo, Aldo Rossi, Modena, 1971-1978.

Fig. 28 Spazio chiuso, Aldo Rossi, 1974.

Fig. 29 Davide e Golia, Tazio de Varallo, 1625.

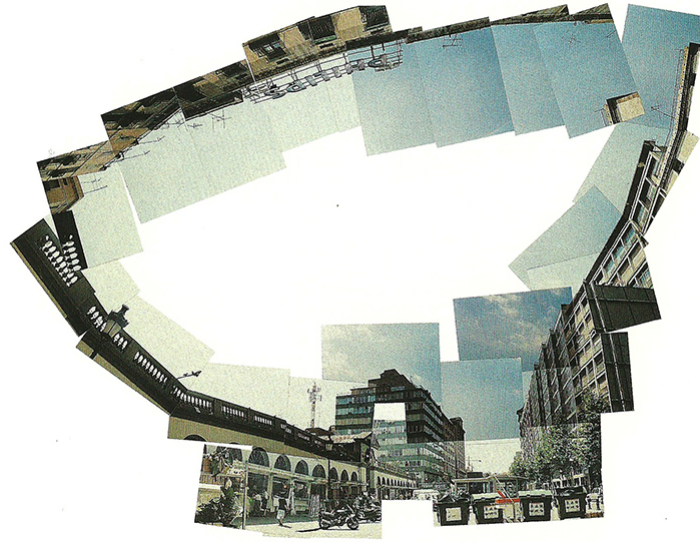
Fig. 30 Mapa collage de Veneza, Enric Miralles, 1998.

A visão panorâmica da cidade, traduzida num cenário subdividido em mosaicos ou num painel de fragmentos justapostos atraiu um conjunto de arquitetos contemporâneos (últimos 40 anos). Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, Kersten Geers, Vlyder Vinck Tailieu, exemplificam esse novo ‘grupo’ de arquitetos que tenta lidar com o mundo presente e com a sua complexidade e contradição através de uma forte ligação com a imagem, fotografia e fotógrafos no seu processo de concepção e construção. Projetam e divulgam espaços e edifícios através de imagens utópicas, produzem colagens que desafiam o mundo real e textos que traçam o futuro no presente.

O arquiteto catalão Enric Miralles (1955-2000) deixou igualmente uma herança arquitetónica que persegue o método da fragmentação. A fragmentação do lugar, dos edifícios, dos espaços e dos materiais estende-se à desintegração da própria imagem que os representa. No seu processo, abundam as fotocomposições e colagens (Fig.30) que condensam os fragmentos das três dimensões do real num único plano. Instala-se um ‘ciclo vicioso’ fascinante entre processo, construção e execução (obra), de tal forma que o método da fragmentação é transversal a todas as fases: conclui-se que a arquitetura de Miralles é o protótipo da arquitetura do fragmento. Mas esta leitura não se esgota no espaço arquitetónico e alastra-se até à cidade que é igualmente ilustrada a partir de fragmentos fotográficos, numa sobreposição de gestos distintos, pessoais e coletivos, ao longo do tempo: “...os seus trabalhos na realidade refletem uma atitude de aprendizagem e de apropriação das coisas... as ideias não estão fixas a uma imagem de cidade, à ideia da rua, à noção de *casco* histórico...”²⁷

Com Enric Miralles aprendemos que projetar é um trabalho contínuo entre subjetividade e sistematização, pontuado por uma série de condições concretas que se deformam através do desenho. A arquitetura não é mais do que um modo de pensar sobre a realidade, de interagir com ela e de a modificar, por entre um processo que é como um ‘tabuleiro de

²⁷ Alejandro Zaera, *Una conversación con Enric Miralles* in El croquis n.º 72/ Enric Miralles, Madrid, El Croquis editorial, 1995, p.9.



jogo' um lugar de conversas. Afirma que quando se penetra na realidade física não se pode esquecer que “...nunca existe tábua rasa! É um tema que colocamos sempre no nosso trabalho, o de iniciar um projeto, não a partir de um problema concreto, mas sim através de uma série de variantes onde desenterramos o passado...”²⁸

Reinventar a cidade por intermédio da leitura dos seus fragmentos surge como complemento à concretização de um plano urbano (Fig.23). Plano, por definição, caracteriza-se pela sua simplicidade e acessibilidade, o arranjo ou disposição geral de uma obra, um projeto elaborado por etapas com um objetivo específico. O método da fragmentação articula ‘o pensar local, agir global’ e vice-versa (Nuno Portas), e origina um plano flexível que se adapta a uma realidade em constante transformação.

A estruturação da cidade através de *overall plans* foi uma estratégia adotada por arquitetos, urbanistas e políticos, enquanto exercício teórico e prático nas imediações do pós segunda guerra mundial. Nesse momento, vigorava a visão de que se poderia controlar a maior parte das cidades europeias através de planos e instrumentos que ‘ditavam’ e previam cientificamente as soluções para o desenho dos espaços da cidade.

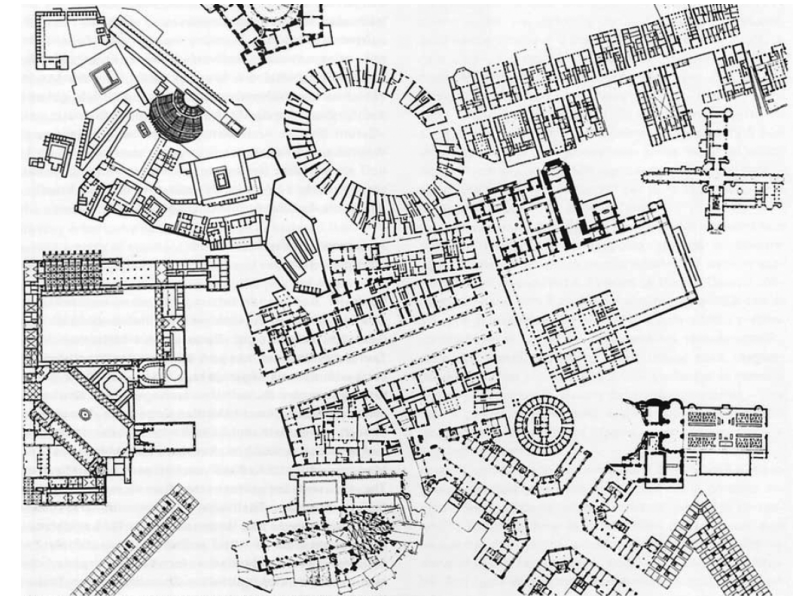
A *Città Analoga* ilustra um estudo das intervenções pontuais e a descrença nos *master plans*: a leitura do concreto substitui o abstrato numa análise que apresenta a arquitetura como método e solução. Aldo Rossi propõe, a propósito da cidade análoga, a compreensão dos monumentos como pedaços de cidades, sedimentações de materiais que podem ser transformados, adaptados e dispostos para uma nova utilização²⁹.

Com esta analogia, fundamenta uma leitura crítica da cidade que contribui diretamente para a construção do ‘projeto de arquitetura’ que, sob o seu ponto de vista, melhor se adapta ao período contemporâneo. Entre o passado, o presente e o futuro, o arquiteto convoca as

²⁸ Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, Apuntes de una conversación informal [con Enric Miralles], El Croquis 100/101, 2000, p.11.

²⁹ *Ibidem*, p.8.

Fig. 31 Fotomontagem exterior mercado de Santa Caterina, Enric Miralles(EMBT), Barcelona.



aspirações pessoais em diálogo com a realidade, dando lugar a um quadro que é a síntese iconográfica das suas memórias, experiências e investigações sobre a cidade. Contudo, sublinha que este painel não compreende uma definição da cidade análoga³⁰, antes concretiza, entre os vários fragmentos, uma teoria de que a cidade análoga é simplesmente a cidade construída dia após dia³¹, pedra por pedra, tal como a construção de uma casa.

De padrão idêntico à *Città Analoga* de Rossi, a *Collage City* de Colin Rowe e Fred Koetter³² surge como imagem da cidade idealmente representada por fragmentos do passado, presente e futuro. O arquiteto Iñaki Ábalos apelida-a de cidade fenomenológica de caráter fragmentário, cenográfico e complexo, um somatório denso de partes que a experiência e o tempo foram apurando³³. Uma imagem de cidade que confirma a visão fraccionada do real enunciada anteriormente, ao mesmo tempo que propõe um retorno à memória e à experiência, mediante a técnica da justaposição de fragmentos: uma cidade ideal que é lugar de intersecções entre o teatro da memória e o da profecia. No ensaio convertido em livro, Rowe e Koetter apresentam a utopia como metáfora e a ‘cidade colagem’ como prescrição³⁴, tendo por base uma estratégia onde lei, liberdade, ciência e arte atuam em simultâneo. O foco nesta obra (*Collage City*) não se concretiza apenas dentro dos limites da cidade contemporânea e estende-se, pelo veículo da fragmentação, à (sua) arquitetura e ao senso comum.

Este capítulo expõe a cidade que, ao longo da dissertação, nunca se deixa de ocupar, com o corpo ou com a mente. A narrativa que parte da utopia para chegar ao real, centraliza a ação no resgate de fragmentos da banalidade do quotidiano. Posteriormente, dá-se a transição da memória para o consciente e o esforço recai em torná-los visíveis e úteis enquanto instrumentos do pensamento arquitetónico, imagens que se projetam e nos projetam para lá do espaço real da cidade.

³⁰ "La Città Analoga: tavola / The Analogous City: Panel", Lotus 13, Milão, 1976, p. 6.

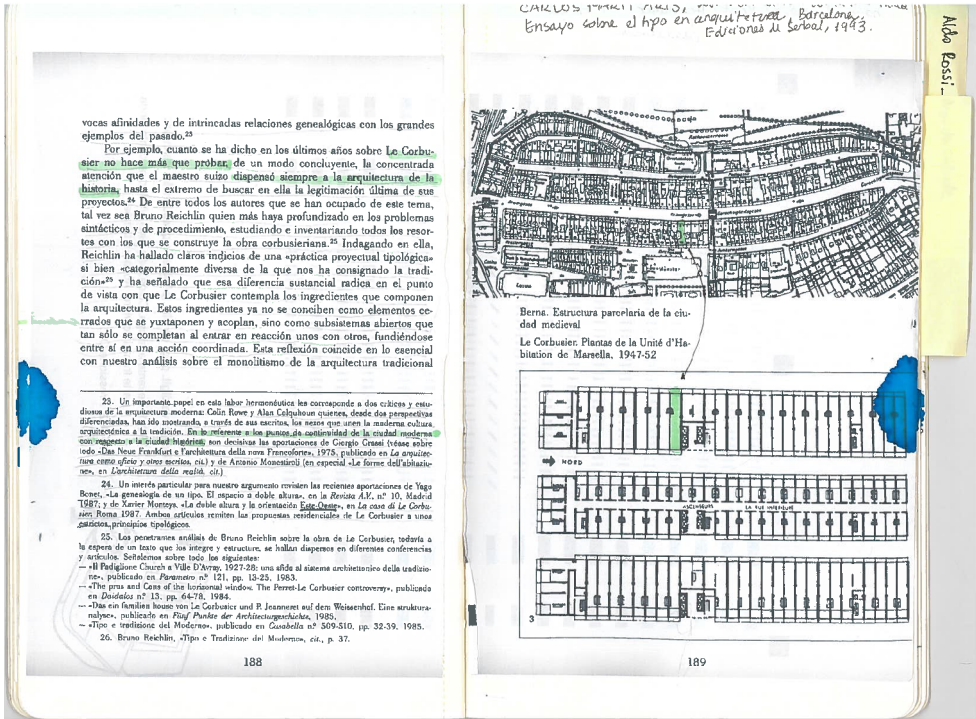
³¹ *Ibidem*, p. 7.

³² Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Cambridge, MIT Press, 1978.

³³ Iñaki Ábalos, *A boa-vida, visita guiada às casas da modernidade*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p.102.

³⁴ Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Cambridge, MIT Press, 1978, p.181.

Fig. 32 City of composite, David Griffin and Hans Kollhoff, 1977.



associações forçadas e à analogia entre termos aparentemente distantes. O arquiteto Aldo Van Eyck serve-se desta justificação quando, em 1959, a propósito de um congresso do CIAM³⁷, reforça a ideia de equivalência entre *casa* e *cidade*: “ ...uma casa deve ser como uma cidade pequena para ser uma verdadeira casa; uma cidade como uma casa grande para ser uma verdadeira cidade...”³⁸ Afirmação que se repete em diversas ocasiões e que se torna num instrumento de pensamento sugestivo e paradigmático para outros arquitetos e pensadores. A afirmação de Van Eyck serve de epígrafe às próximas palavras e fixa a noção de casa ao cenário já introduzido da cidade. A cidade decompõe-se em fragmentos que se subdividem e desintegram na memória pessoal e seguramente coletiva, assegurando-se a importância do espaço doméstico no ambiente urbano.

Num recuo até ao Renascimento, retoma-se a mesma expressão de Aldo Van Eyck, originalmente proferida por Leon Battista Alberti, que revisitamos através de palavras de Solà-Morales no seu livro *Territórios*³⁹. O autor faz uma reinterpretação das palavras de Alberti no séc. XV diretamente no cenário da arquitetura do séc.XXI: “... fazer as cidades à imagem e semelhança dos seus edifícios...” concluindo que “ ...a história da arquitetura urbana dos últimos cinquenta anos é também a história deste desejo: fazer a cidade a partir da arquitetura...”⁴⁰

Pier Vittorio Aureli, na introdução ao livro “*The City as a Project*” retoma a ideia anterior, publicada em “*De Re Aedificatoria*”, e atribui-lhe o valor de uma metáfora brilhante⁴¹: a arquitetura como linguagem que irá tornar a forma urbana legível num sistema de maior alcance. Esta coerência manifesta-se no que, segundo Alberti, se tornaria o cerne da teoria da arquitetura renascentista: a arquitetura das ordens⁴². Do ponto de vista conceptual,

³⁷ Sigla que significa Congresso Internacional de Arquitetura Moderna, do original francês: *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*.
³⁸ Aldo Van Eyck citado por Karin Jaschke, *Intimate Metropolis: Urban subjects in the modern city*, Londres, Routledge, 2009, p.177.
³⁹ Ignasi de Solà-Morales, *Territórios*; Pról. Saskia Sassen, Barcelona, Editora Gustavo Gili SA, 2002, p.37.
⁴⁰ *Ibidem*, p.39.
⁴¹ Leon Battista Alberti, *The Art of Building in Ten Books*, Cambridge, MIT Press, 1988, p.23.
⁴² Pier Vittorio Aureli, *The City as a Project*, Berlim, Ruby Press, 2013, p.25.

³⁵ Álvaro Siza, *01 textos*, Porto, Civilização, 2009, p.349.
³⁶ Nuno Faria, *O que é o arquivo?, laboratório arte/arquivo*, Lisboa, Documenta, 2018, p.99.

Fig. 33 Ensaio sobre o tipo em arquitetura de Carlos Martí Arís, fragmento colado em caderno, Abril 2020.●

Fig. 34 *Climat de France*, Fernand Pouillon, Algéria, 1954-57.



52 i

a analogia *Casa/Cidade* reforça a intersecção do espaço privado com o espaço público e formalmente a equivalência dos factos urbanos com formas arquitetónicas onde o exemplo da *rue corridor*, enunciada por Le Corbusier, é ilustrativo da adaptação de uma divisão da casa com função distributiva (*corridor*). Na impossibilidade de dissociar o aspeto residencial do cenário urbano em toda a história de construção das cidades, afirma-se uma interdependência não só funcional como formal: “... o modo como se realizam os edifícios residenciais, o aspeto tipológico que os caracteriza, está intimamente ligado à forma urbana...”⁴³

A tese defendida por Aldo Rossi abrange outras tipologias onde se enquadram edifícios de maiores dimensões como palácios (Pádua e Split) ou anfiteatros (Arles) que se “...tornaram cidades e transformaram os seus caracteres internos em caracteres urbanos, demonstrando a riqueza infinita das transformações analógicas na arquitetura quando esta opera sobre formas precisas...”⁴⁴ As vicissitudes destes exemplos são extraordinárias e induzem-nos que a qualidade de certos factos é mais forte do que a sua dimensão⁴⁵. (Fig.36)

“... As cidades felizes têm arquitetura. A arquitetura está no aparelho telefónico e no *Parthenon*. Como ela poderia estar à vontade nas nossas casas! As nossas casas formam ruas e as ruas formam cidades e mais cidades, é um indivíduo que adquire uma alma, que sente, que sofre, que admira. Como a arquitetura poderia estar bem nas ruas e em toda a cidade!...”⁴⁶ Esta afirmação de Le Corbusier surge neste contexto e frisa a ideia de *unitá e frammenti* da cidade projetada enquanto edifício ou sucessão de espaços arquitetónicos.

Em 1914, com a aparição da emblemática imagem da *Maison Dom-ino*, o arquiteto dá sinais do que entende ser a imagem da cidade no futuro. Além disso, com a apresentação deste protótipo, antecipa as estratégias do desenvolvimento urbano futuro, incluindo a

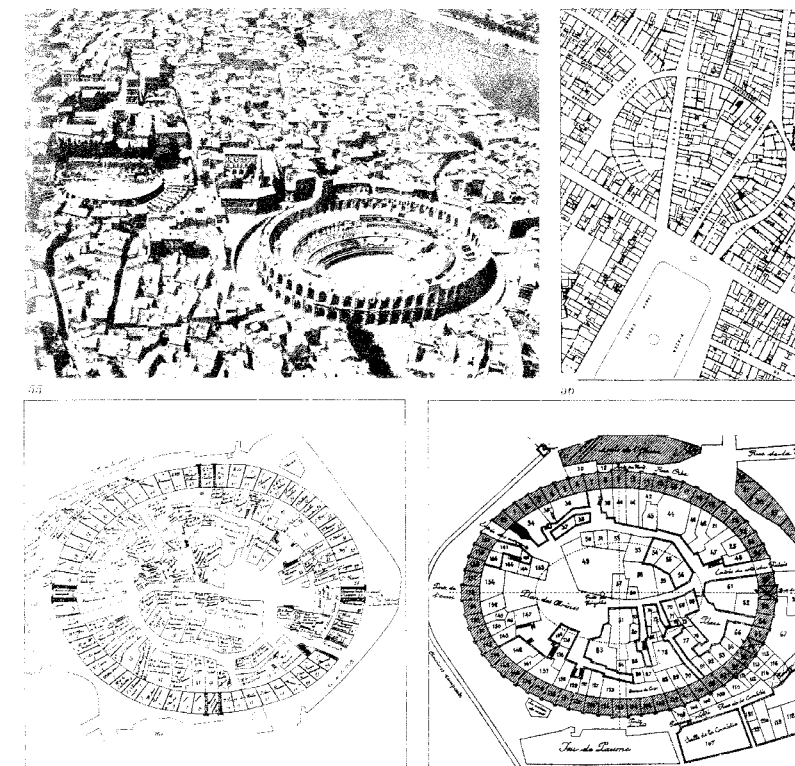
⁴³ Aldo Rossi, *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 2018, p.89.

⁴⁴ *Ibidem*, p.19.

⁴⁵ *Ibidem*, p.112.

⁴⁶ Le Corbusier, *Por uma arquitetura*, São Paulo, Perspectiva, 2006, p.6.

Fig. 35 Arquitetura popular, fotomontagem de José Antonio Coderch, anos 60.



53 i

reconstrução das cidades arruinadas pela guerra⁴⁷. Sem desvios ao tema, a alusão a esta casa- protótipo é mais do que uma simples referência. Introduce na história a confirmação da frase de Alberti, quando experimenta a reinterpretação do princípio de casa da mesma forma que inova o sentido de cidade. A origem do termo *Dom-ino*, junção das palavras *domus* (casa) e *innovation* (inovação), denota a crença do arquiteto na reforma do espaço da casa e da cultura doméstica como premissa do novo projeto de cidade.

Mudar a imagem da cidade mediante a intervenção na imagem dos seus fragmentos, que nesta circunstância (*Maison Dom-ino*) prevêm a nova estrutura da cidade. O desenho de um esqueleto de betão composto por diferentes lajes apoiadas em pilotis irá mudar não só as regras de organização espacial (ausência de paredes portantes) como a percepção visual e espacial que se tem ao percorrer as ruas na cidade. Como consequência a rua não será mais metáfora de um edifício a céu aberto ou ainda do corredor de uma casa (*rue corridor*), uma sala sem tecto ladeada por grandes muros perfurados por portas e janelas.

O modelo da *Maison Dom-ino* é considerado um dos exemplos mais extremistas⁴⁸ de caracterização do espaço doméstico, desde o início da arquitetura moderna, que enfatiza a importância do estudo da unidade individual - a casa - no desenho e compreensão da cidade. É neste contexto que se enunciam alguns dos equívocos que, não só a cidade como os seus arquitetos, enfrentam atualmente.

Por um lado, existe a dúvida entre o planeamento de grande escala que tem como resultado o plano urbano ou o de pequena escala que atenta na unidade e no fragmento numa aproximação cirúrgica ao espaço da cidade. Se o cenário atual deixa transparecer uma cidade descaracterizada, anónima e genérica, absorvida pelas atividades económicas e políticas, será um sintoma de uma visão superficial por parte de quem a constrói e habita. Os mapas psicogeográficos de Guy Debord integram a ação crítica ao urbanismo totalitário

⁴⁷ A génese da *Maison Dom-ino* coincide com o início da Primeira Guerra Mundial, que tem início em 1914 e termina em 1918.

⁴⁸ Pier Vittorio Aureli, *The City as a Project*, op.cit., p.37.

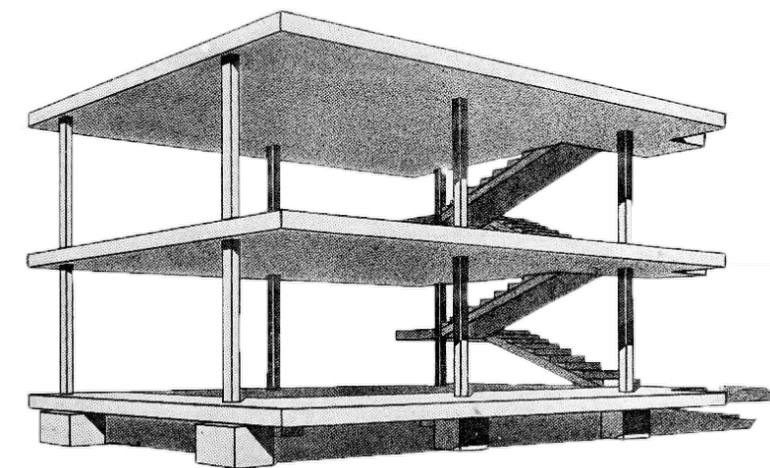


Fig. 37 Guide Psychogéographique de Paris, Guy Debord, 1957.

Fig. 38 Mémoires: structures portantes d'Asger Jorn, Guy Debord, 1959.

Fig. 39 Modelo Maison Dom-ino, Le Corbusier, 1914-15.

Fig. 40 Habitat 67, Moshe Safdie, Montreal, 1967.

e introduzem, radicalmente, a ruptura na experiência urbana. Motivado em criar novas situações (situcionismo) e desordenar as perspectivas insignificantes da cidade, Debord recriou mapas geográficos de Paris como colagens de fragmentos interligados por setas, distinguindo unidades atmosféricas do cenário urbano. Segundo direções espontâneas e *dérives* contínuas, desligadas das sequências práticas (casa-trabalho-diversão), desenhou novos labirintos na cidade que ‘absorveram’ a experiência individual no espaço (psicogeografia) “... a experiência do espaço urbano não como resultado da ordem composicional, mas como *dérive*, uma acumulação errática de experiências sinestésicas...”⁴⁹

Neste sentido, o esforço do arquiteto em unir as palavras cidade, arte e projeto na mesma frase, reflete-se num cenário onde a arquitetura, mesmo à mais pequena escala, pode ser considerada um projeto: tudo é arquitetura e tudo é projeto. Nesta perspectiva, leva-se à exaustão a premissa de Aureli “*The City as a Project*” e consideramos que tudo na cidade pode compreender um projeto, daí, mais uma vez, destaca-se a importância de observar, capturar e arquivar cada fragmento do espaço: “...A cidade como projeto não é apenas a possibilidade de mudança radical para a cidade, mas sim a possibilidade de manter o projeto enquanto puro potencial, uma forma de manter o futuro da cidade em aberto...”⁵⁰

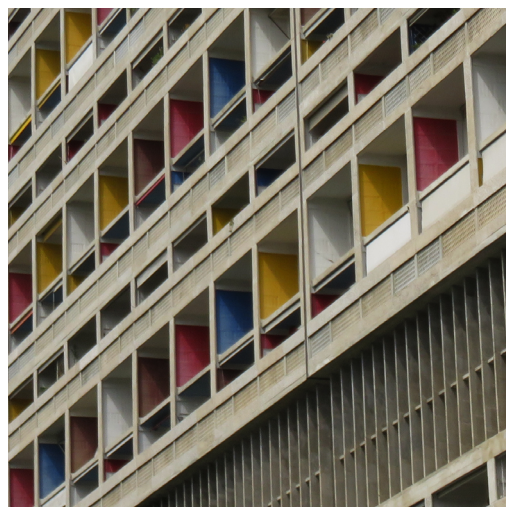
Como afirma Ignasi Solà-Morales, a cidade enquanto espaço e projeto de arquitetura implica um olhar constante, repetitivo, minucioso e frenético: “...os arquitetos do *Team X* agiam como etnólogos, leitores atentos dos comportamentos e investigadores insaciáveis de todas as riquezas da cidade histórica...”⁵¹

As investigações não se esgotaram na cidade histórica, o período pós-guerra motivou um conjunto de reflexões em redor da habitação, da ideia de casa e do conceito de domesticidade. Neste âmbito, destaca-se o livro “*Domesticity at War*” (2006) de Beatriz Colomina, um

⁴⁹ Ignasi de Solà-Morales, *Differences*, p.80.

⁵⁰ Pier Vittorio Aureli, *The City as a Project*, op.cit., p.38.

⁵¹ Ignasi de Solà-Morales, *Territorios*, op. cit., p.67.



56 i

compêndio de textos e imagens que debatem a arquitetura nos anos imediatamente a seguir à Segunda Guerra Mundial, com foco na questão da casa, que era agora absorvida por um fluxo de imagens e uma nova forma de domesticidade que surgia dessas mesmas imagens- a casa emerge enquanto moldura para objetos de desejo; um sistema de armazenamento e exposição tão transbordante que a arquitetura se dissolvia neles⁵². A arquiteta e teórica prevê a aproximação do consumo em massa da arquitetura moderna “...um caleidoscópio de dispositivos de detalhes domésticos através dos quais a casa se dissolve em imagens multiplicadas até ao infinito do controlo absoluto de detalhes domésticos e sorrisos fixos. Esta domesticidade obsessiva e assediada é a senha de identidade dos primeiros anos do pós-guerra e o foco deste estudo arqueológico...”⁵³

A casa passa a ‘viver’ mais da sua imagem do que da própria arquitetura, isto porque, como escreve Colomina “...as imagens eram a nova arquitetura nos anos 50, ‘o conjunto não classificado onde passamos as nossas vidas’, segundo os Smithson...”⁵⁴ As imagens mais apelativas eram ‘*souvenirs* culturais’ da arquitetura e difundiam-se como mais um objeto de consumo. Mas, se no início do século XX, Walter Benjamin citava a arquitetura enquanto forma de arte compreendida de modo inconsciente e distraído, a abundância de imagens na envolvente assumia ‘agora’ a função de informar os olhares mais desatentos.

Edifícios converteram-se em imagens e as imagens tornaram-se espaços habitados pelo olhar e pela imaginação. No livro ‘*Atmosferas*’, Peter Zumthor associa a qualidade arquitetónica de um edifício que o ‘comove’ à atmosfera sugerida por uma fotografia como ícone pessoal que o seduz, pela beleza e naturalidade que transporta⁵⁵.

⁵² Beatriz Colomina, *La Domesticidad en Guerra*, Barcelona, Actar Publishers, 2006, p.7.

⁵³ *Ibidem*, p.19

⁵⁴ *Ibidem*, p.8.

⁵⁵ Peter Zumthor, *Atmosferas*, Barcelona, GG, 2009, p.10.



57 i

A casa, ‘romantizada’ enquanto extensão do nosso corpo, é espaço (físico e psicológico), é quem a habita e visita, quem a pensa e constrói, é vítima do tempo e ruína do lugar, que o é para a ver existir. Na ação de revisitar o que significa (ou não significa) nos dias de hoje, percebe-se que a casa adquire esse caráter de espaço sempre provisório e inacabado, que tantas vezes não sentimos como nosso apesar de fazermos parte dele. Apropriar um espaço diariamente e permanentemente é fazer dele nosso, associar-lhe as nossas vivências e memórias, é fazer dele casa. A distância entre *viver uma casa*⁵⁶ e *viver numa casa*, será a distância entre as metáforas: *casa- sombra* e *casa- muro*.

A *casa- sombra* será essa casa em que habita a memória, onde deambulam vivências e se ouvem ecos da azáfama da rotina. Será a *casa- sombra* que nos traz à memória os objetos que a imortalizam: o cadeirão manco do avô ou a mesa de costura da avó, o espelho enferrujado e a luz intensa sobre a escada de madeira apodrecida. A *casa- muro* é o sentido de casa como propriedade, objeto adquirido como bem, símbolo do poder económico. A casa que será sempre casa sem o ser, que torna a vida sem emoção por viverem nela sem a viver. A casa que acentua esse aspecto banal da vida, onde os dias passam sem dificuldade porque se criaram hábitos e rotinas.

Para o fim (provisório) deste *ensaio-fragmento*, recorda-se o excerto final do texto de Alberto Campo Baeza, “A minha casa no verão é uma sombra”, escrito a propósito da Casa Gaspar em Zahora: “...A minha casa no verão é arquitetura, no sentido mais profundo da palavra. Horto fechado, arcádia, paraíso. Quatro muros, uma árvore e uma alverca. E luz e obscuridade compassadas. O chão fresco de pedra que dá gosto e prazer. Céu na terra, então, que será isto senão a arquitetura?”⁵⁷

Fig. 41 *Unité d'habitation* em Marselha, Le Corbusier, Maio de 2016.●

Fig. 42 *Casa em Matosinhos*, Álvaro Siza, Dezembro de 2019.●

⁵⁶ Expressão adotada do texto ‘*Viver uma casa*’ in Álvaro Siza, 01 textos, Porto, Civilização, 2009, p.133.

⁵⁷ Alberto Campo Baeza, *A Ideia Construída*, Lisboa, Caleidoscópio, 2008, p.111.



58 i



59 i

BOITE 1

1.4 RUÍNA DESINTEGRAÇÃO E ARQUEOLOGIA DO FUTURO

“Um espaço constantemente produzido pelo instante e devorado pela ação...”⁵⁸
Ignasi Solà-Morales, *Arquitetura Liquida*

Num capítulo que retoma a regra da dissecação do real, a atenção à ruína no contexto da cidade contemporânea surge como produto da desintegração material e imaterial do que existe- uma análise arqueológica que expõe o passado, a sua arquitetura e as suas imagens.

As motivações na (re)descoberta da ruína não se limitam ao puro sentimento melancólico e nostálgico sobre um passado fisicamente inacessível, indiciam antes uma vontade em (re) introduzir a ruína e os seus significados no pensamento arquitetónico presente e futuro. A propósito, Walter Benjamin afirmava-a como algo mais do que uma arquitetura do passado que se prolongava no presente, o culto pela ruína é o resultado de uma obsessão da modernidade com o passar do tempo⁵⁹, projetado para o desaparecimento das coisas ou para a revelação da sua força contra ele.

⁵⁸ Ignasi de Solà-Morales, *Territorios*; Pról. Saskia Sassen, Barcelona, Editora Gustavo Gili SA, 2002, p.133.
⁵⁹ Stephen Cairns e Jane M.Jacobs, *Buldings must die- a perverse view of architecture*, London, The MIT Press, 2014, p.167.

Fig. 43 Amphitéâtre d'Arles, Marie-Charles-Isidore,1845.

O fascínio pela ruína continua a encontrar, na era moderna, novas expressões e significados para artistas e arquitetos com motivações diversas e por vezes contraditórias- perseguição da ordem mas atração pela aparência caótica da ruína, desejo de sobrevivência mas satisfação pela ação destrutiva comum, deslumbre pela eternidade diante uma atração inexplicável por demolições. Proveniente de diferentes contextos (cenários de guerra, explosões acidentais ou desastres naturais), a ruína não surge apenas como fonte de inspiração, mas enquanto ‘despertador’ de novas reflexões acerca do futuro, sugerindo métodos de representação e experiências alternativas.

Esta perspetiva é evidente na arquitetura de Arata Isozaki, para quem as ruínas se revelaram, desde o início, uma preocupação recorrente e próxima. Inevitavelmente, os cenários de pós-guerra no Japão serviram de inspiração, não enquanto traços românticos do passado, mas como sinais do futuro da arquitetura e da cidade, segundo ele, profetizar a fé nas ruínas era equivalente a planear o futuro⁶⁰.

A ruína, que figura no léxico arquitetónico do arquiteto japonês, não só desintegrou o seu imaginário de cidade como o pensamento sobre ela. Na fotomontagem *Re-ruinded Hiroshima* (Fig. 44), Isozaki (re)constrói a imagem da cidade a partir das suas ruínas e projeta um cenário distópico que se enquadra numa crítica assertiva à sociedade e às suas respostas falhadas à história (alusão ao contexto japonês do pós-guerra). Tal como ilustra a imagem, essas cidades são horizontes estendidos pontuados por fragmentos de arquitetura que a bomba atômica ‘exterminou’, a que ele chamou de ‘arquitetura morta’. Esta leitura através das reflexões de Arata Isozaki, esclarece ao mesmo tempo que nos faz questionar se em arquitetura construímos um edifício ou as ruínas de um edifício. O arquiteto Eduardo Souto Moura partilha com Isozaki a ficção pela ruína, pelo incerto e incompleto, porque cada edifício está destinado a ela. A propósito, acrescenta às suas razões, palavras de Auguste Perret: “Um bom edifício origina sempre uma bela ruína.”⁶¹

⁶⁰ Stephen Cairns e Jane M.Jacobs, *Buldings must die- a perverse view of architecture*, London, The MIT Press, 2014, p.175.
⁶¹ Nuno Grande, *Regreso a casa [una conversación con Eduardo Souto Moura]*, El Croquis 146, 2009, p.22.



60 i

O papel da ruína torna-se urgente face a uma obsessão pelo presente “ ...um presente massivo, invasivo, onnipresente, que não tem outro horizonte se não o próprio, fabricando diariamente o passado e o futuro de que necessita... ”⁶² As ruínas, as suas imagens e representações físicas são intrigantes, motivam pensamentos e reflexões sobre a capacidade contemporânea de as observar, manter e (re)criar, incluindo-as não só no tempo e espaço da cidade atual, como nos interstícios do pensamento arquitetónico que antecipa cada projeto.

A contemplação da ruína transporta-nos para o passado ao mesmo tempo que nos faz questionar o presente, o contemporâneo. No ensaio *Qu'est-ce que le contemporain?* Giorgio Agamben afirma, através de palavras de Nietzsche (1874), “...o contemporâneo é o inatual...”⁶³, ou seja, o verdadeiro contemporâneo é aquele que não coincide exatamente com o tempo em que vive, o que se distancia dele, mantendo o desfasamento e o anacronismo. Este desequilíbrio de fases, esta desarmonia, como explica, torna o indivíduo mais apto a perceber e apreender o seu tempo, ao contrário de outros que, ao coincidirem e concordarem com todos os aspetos da época em que vivem, não são contemporâneos por essas mesmas razões, por estarem dentro dele (do seu tempo), não o conseguem ver⁶⁴.

A urgência na composição de uma nova imagem de cidade, responde ao objetivo de fazer reaparecer o que desapareceu e continua a ser apagado dos nossos horizontes, surgindo a ruína como objeto indispensável para travar o esquecimento do passado. Como disse Werner Herzog a propósito de uma conversa com Wim Wenders, no topo da torre de Tóquio, “...é preciso escavar à procura de imagens como um arqueólogo, no meio da paisagem devastada das cidades...”⁶⁵

⁶² François Hartog, *Régime d'historicité*, Paris, Le Seuil, 2003, p.200.
⁶³ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce le contemporain?*, Paris, Payot & Rivages, Rivages poche, 2008, p.8.
⁶⁴ *Ibidem*, p.11.
⁶⁵ Filme Tokyo-Ga, Wim Wenders, 1983, Tóquio.

Fig. 44 Re-Ruined
Hiroshima, Arata Isozaki,
Japão, 1968.



61 i

A *boîte 1- Cidade como Arquivo de Imagens*- expõe o objeto ruína como representação de um passado arquitetónico que tende a ser apagado da cidade, e o conceito de arquivo como última oportunidade para colecionar e catalogar a arquitetura que se liberta da sua qualidade funcional e existe apenas enquanto escultura e símbolo de resistência à ação destrutiva do tempo.

No livro *Le temps en ruines*(2003), Marc Augé confia à arte o ‘dom’ de recuperar a ruína como testemunho de um tempo perdido, “ ...A ruína é o tempo que escapa à história, uma paisagem ou uma mistura da natureza e cultura que se perde no passado e surge no presente como um signo sem significado, apenas com o sentimento do tempo que passa e ao mesmo tempo, dura.”⁶⁶ Mais do que um espetáculo de formas inéditas e evolutivas que não cessam de se metamorfosear, as ruínas transportam um enigma. Descodificá-lo pressupõe primeiro entender o motivo da predileção do homem pela sua imagem, Augé aponta como razão plausível o facto da ruína permitir imaginar o futuro.

Sem abandonar a ruína como tema central, as palavras do antropólogo francês intersectam a esfera arquitetónica: “ ...a arquitetura contemporânea não aspira à eternidade mas sim ao presente: um presente que é cada vez mais frágil... a arquitetura não pretende alcançar a eternidade de um sonho de pedra se não um presente indefinidamente substituível...”⁶⁷

O discurso anterior sobreposto à arquitetura e ao espaço traduz-se, inevitavelmente, no cenário urbano: “... a cidade atual é um eterno presente...”⁶⁸. O carácter de *cosa* eterna e imutável é hoje, mais veemente, uma característica admirada e perseguida pelo ser humano, apesar da consciência de que a sua concretização tem lugar apenas no mundo utópico.

⁶⁶ Marc Augé, *El Tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003, p.110.
⁶⁷ *Ibidem*, p.108.
⁶⁸ *Ibidem*, p.108.

Fig. 45 *Désastres de la Guerre*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Andrieu, Paris, 1871.



A cidade atual como eterno presente traduz-se numa afirmação que aparenta ser esclarecedora e positiva, no entanto, a conjugação do sentido de eternidade imposto ao tempo presente adivinha um ‘jogo’ de paradoxos e contradições. A mesma frase rapidamente se converte numa ‘ameaça’ à cidade à sua arquitetura: a palavra eternidade adquire uma conotação negativa, adivinha um tempo estático, de cenários de reconstituição frenéticos onde os escombros não terão tempo de se tornar ruínas⁶⁹.

Prestar ao espaço destruído a mesma atenção que se presta ao espaço construído são palavras do filósofo e ensaísta francês André Glucksmann, a propósito da conferência “*La ciudad de las ciudades*” no âmbito do congresso *Anyway*⁷⁰. A cidade como uma relíquia do passado, é um objeto estratégico que nomeia a destruição como método- conhecemos as coisas pela sua negação (Freud)- na cidade aprendemos a construir observando a destruição.

“... a questão do fragmento é muito importante em arquitetura, porque talvez só através da destruição é que alguns acontecimentos podem ser absolutamente explicados. Fotos de cidades durante a guerra, secções de casas, brinquedos partidos (...) Sempre me interessei, mesmo formalmente, por esta possibilidade de utilizar peças de mecanismos cujo significado geral já está parcialmente perdido...”⁷¹ Esta afirmação de Aldo Rossi atrai um conjunto de imagens que aparecem na memória descontínuas mas claras, revelando até situações nunca antes vividas. Casas seccionadas e cenários desintegrados no tempo em que a guerra invadiu a cidade e a história se tornou ruína, destroços e fragmentos de edifícios. Inúmeros cenários urbanos que se incendiaram e destruíram no mundo real a que acedemos pontualmente através de filmes e fotografias que nos incendeiam a imaginação e a consciência.

⁶⁹ *Ibidem*, p.8.

⁷⁰ O congresso *Anyway* ‘La ciudad de las ciudades’ a cargo do grupo de investigação *Anyone Corporation*, realizou-se em Barcelona, em Junho de 1993. Um dos principais objetivos desta instituição ‘sem muros’ foi de abrir um espaço de reflexão e discussão acerca da situação da arquitetura no final do milénio e a sua relação com a cidade e cultura em geral.

⁷¹ Aldo Rossi, *Autobiografía científica*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998, p.18.

Fig. 46 Demolição de um edifício do Pruitt-Igoe, St.Louis, Abril de 1972.



A estreia visível e marcante da ruína na cidade é indissociável dos períodos de guerra, de perda e de sofrimento. No mundo arquitetónico, estas memórias diluem-se nos interstícios espaciais, entre tectos, paredes e chão. O tempo é a dimensão que acelera a dissociação da experiência humana e do edifício, tem a função de apagar gradualmente as memórias dos espaços, mas nunca permanentemente, alguns objetos permanecem fisicamente enquanto os seus fragmentos resistem como imagens.

No momento em que a arquitetura se liberta da sua qualidade funcional e dá origem à ruína, a decomposição física coincide com a desmultiplicação abstrata do espaço em diversas imagens que nascem sucessivamente na imaginação como diferentes *layers* do espaço, invisíveis e gradualmente transparentes na dimensão do real.

Apesar de neste capítulo se admitir a ruína como ‘personagem principal’ da narrativa, esta não se revela como um tema de investigação mas sim como princípio metodológico e operativo do próprio projeto da dissertação. É através deste mote (ruína) que se estuda mais concretamente a expressão do invisível e subjectivo em arquitetura. Inicia-se uma viagem pelo mundo da abstração no qual, utopicamente, a beleza de uma obra arquitetónica é eterna e não é inerente à sua utilização e função.

Se é uma viagem de cabeça no céu e pés na terra, é um apelo não só à imaginação como à materialidade que nos conecta ao real e nos integra diretamente no cenário da arquitetura contemporânea. Como tal, contrariando as divagações e devaneios propícios a este tema, convocam-se autores e projetos que intersectam a esfera do *ruere*⁷², o colapso violento e romantizado dos fragmentos, através da produção artística e ensaística e da descoberta de material disponível em arquivos.

O estudo breve destes projetos torna-se tão criativo como o próprio ato de projetar, nesta circunstância evocam-se projetos como ferramentas de investigação, objetos que,

⁷² O termo em latim *ruere* remete para a origem etimológica da palavra ruína, que significa cair violentamente, desabar, colapsar.

Fig. 47 *Conical Intersect*, Gordon Matta-Clark, Rue Beaubourg, Paris, 1975.

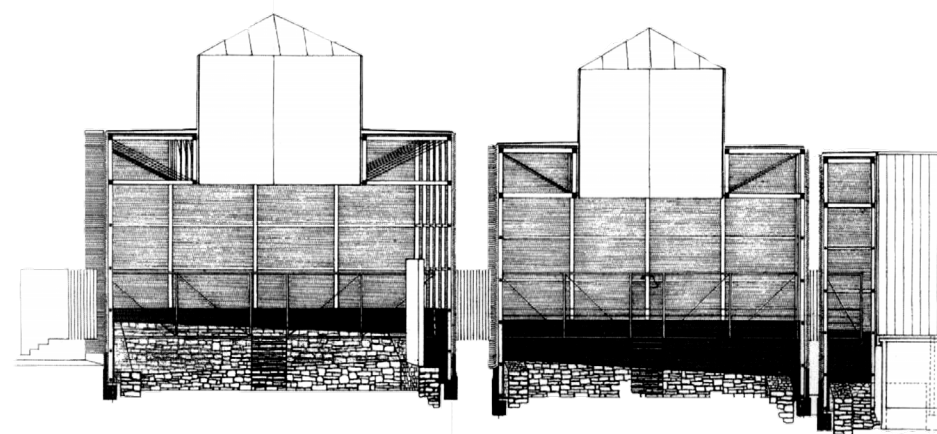
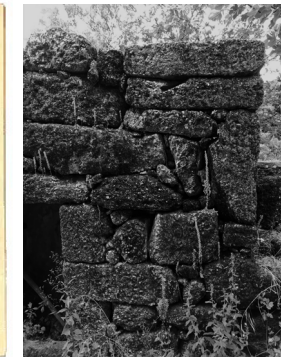
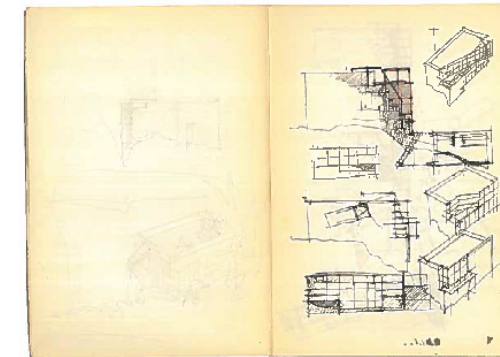
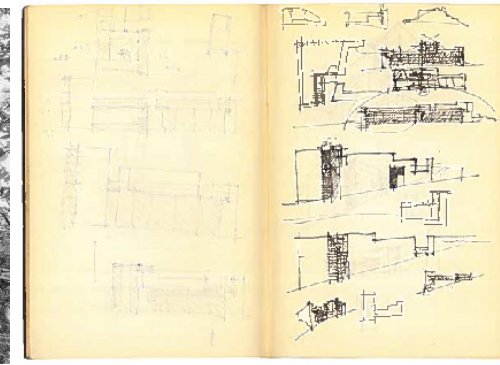


Fig. 48 Imagens interiores, Peter Zumthor, Chur.

Fig. 49 Secção do projeto de abrigo para as ruínas Romanas, Peter Zumthor, Chur, 1985.



tangencialmente, tocam os limites da arquitetura e da arte, dominados pelo motivo da ruína.

A ruína como origem, referência, intenção ou consequência, integra esta investigação enquanto contexto notável e relevante no discurso do universo do fragmento e da percepção fragmentada do mundo. Apesar dos diferentes objetos integrarem o universo do real, estes apresentam-se nos parágrafos seguintes divididos em habitáveis e não-habitáveis, vincando o limite entre arquitetura e escultura.

O projeto de reconversão de uma ruína no Gerês, de Eduardo Souto Moura (1980/1982) e o abrigo para as ruínas romanas de Peter Zumthor em Chur (1985-86) evocam-se enquanto obras que assumem a ruína como ponto de partida e como ponte entre o passado e futuro. Ambas espelham interpretações arquitetónicas discretas que não tiram protagonismo e visibilidade aos vestígios que protegem ou escondem.

Apercebi-me, quando visitei a ruína de Eduardo Souto Moura, no Verão de 2020, que nos devíamos ter cruzado mais cedo. Ao penetrar no seu interior, o ambiente paradoxalmente caótico e calmo, transmitiu uma certa familiaridade com o espaço, as suas proporções e disposições, como se alguma vez já o tivesse visitado através de imagens e pensamentos que transportam uma ‘ideia de casa’⁷³.

Da rua, fragmentos de pedra perfeitamente encaixados formam um muro que de ruína passou a casa. A ruína, antes de o ser, foi espaço de um pequeno celeiro que, discretamente, se ergueu numa encosta sobre uma albufeira. A vegetação cobriu os muros de pedra como ‘um xaile que nos envolve as costas’ dificultando a distinção da construção na paisagem, a

Fig. 50 Ruína do Gerês, vista exterior, Junho de 2020•

Fig. 51 Esquissos de ESM em diário gráfico.

Fig. 52 Fragmentos no muro da casa-ruína, Junho de 2020.•

⁷³ Coincidentemente, nessa altura, escrevia diariamente pequenos textos onde tentava fixar no papel algumas reflexões dispersas sobre a ideia de casa. Entre elas, testemunhos de visitas, planeadas ou ocasionais, que contribuíam diariamente para a composição de um arquivo, uma coleção de fragmentos de casas que sintetizava no caderno, quando já não havia espaço na memória. Às visitas juntavam-se textos e fotografias como complementos e auxílios de memória(mementos), no entanto, a imagem-síntese da casa era cada vez mais difusa e transparente, habitava-a uma metamorfose constante.



66 i

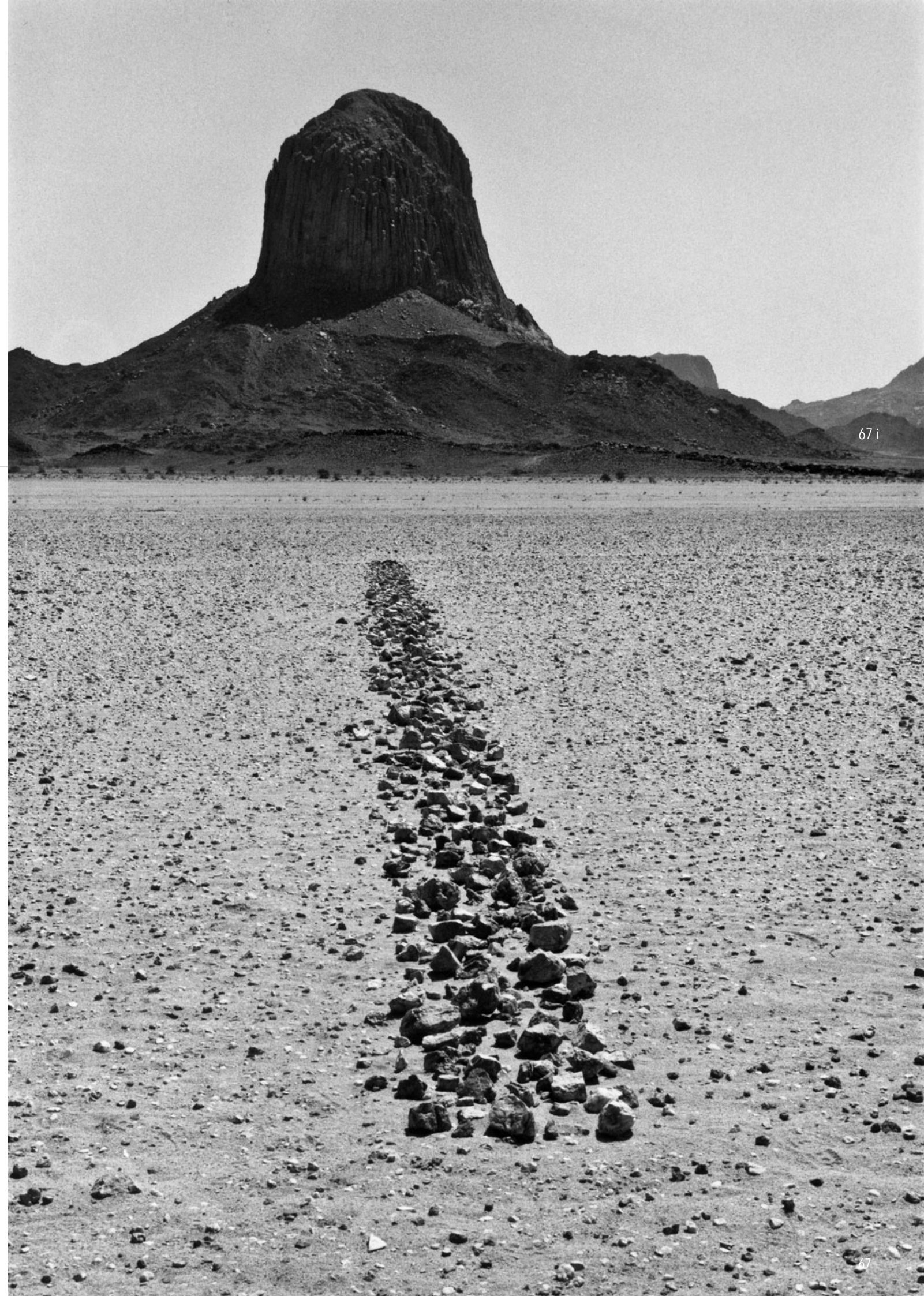
quem atravessava a rua ou o rio. No interior, a construção foi sendo ocupada pelo próprio lugar que outrora ocupou, o exterior invadiu o espaço da casa e destruiu portas, janelas, paredes e tecto - a casa é hoje o que lhe deu origem - uma ruína.

O objeto coincide com o objetivo e o motivo inicial une-se ao final (ruína) numa simplicidade de génio, e é essa clareza que (re)descobrimos na memória descritiva produzida pelo arquiteto e autor da obra: “ Por dentro, foi o que a planta deu: 30 m2. Por fora, foi só ler Apollinaire: *Preparer au lierre et au temps un ruine plus belle que les autres...*”⁷⁴

A fabricação das ruínas é genericamente associada à ação natural e inevitável do tempo. Pontualmente, ocorrem catástrofes que aceleram a natureza deste fenómeno, levando ao colapso violento dos edifícios antes do próprio tempo chegar a fazê-lo. Um exemplo ilustrativo é a obra *Il Grande Cretto* (1984-1989) de Alberto Burri, no qual a produção artística foi consequência de um terramoto na cidade de Gibellina (1968) que devastou todo o cenário urbano.

A intervenção de Alberto Burri fixa-se na fronteira entre escultura e arquitetura: a imagem aérea lembra um amplo quadro branco no qual a tinta estalou e originou grandes fendas. No cenário do real, as fendas representam as ruas preexistentes ladeadas por escombros amontoados e cobertos por um manto de betão branco, a uma altura de 1,60m (linha do horizonte). Inabitada, a cidade em ruínas deu lugar a uma escultura de cerca de 80 mil m², hoje apropriada pelos (novos) visitantes como quem percorre um labirinto da memória de *Gibellina*. A mensagem artística eleva a condição humana acima de qualquer tragédia e transmite às gerações, presente e futura, a capacidade de luta e esperança na cidade que afinal não desapareceu. A destruição do lugar passou a ser a construção do projeto artístico, o autor fala em ‘arqueologia do futuro’.

⁷⁴ Francesco Dal Co, Eduardo Souto de Moura, et al, Souto de Moura: memória, projetos, obras, Matosinhos, Casa da Arquitetura, 2019, p.80.



67 i

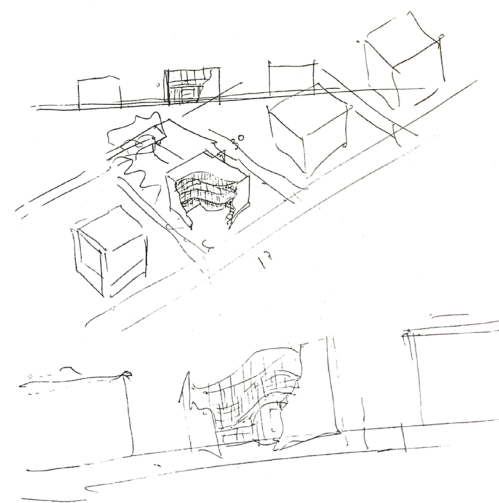
Fig. 53 Ruína em confronto com o *Il Grande Cretto*, Alberto Burri, Gibellina velha, 1989.

Fig. 54 *Sahara Line*, Richard Long, 1988.



68 i

69 i



70 i

Precisamente a designação de ruína, no âmbito desta investigação, não adquire apenas o sentido literal do desmoronamento ou colapso de um edifício. A palavra ruína anuncia uma ‘revolução’ na compreensão do tempo presente, passado e futuro, que se afasta da concepção genérica. O presente conquista um duplo sentido e deixa de ser o último epicentro das nossas percepções. Uma ruína revela-se muito mais do que uma rememoração do passado, ela constrói uma distância benéfica na apreciação das necessidades e existências contemporâneas, até porque é cada vez mais difícil ter uma percepção do mundo presente que não seja determinada por ele mesmo.

No cenário contemporâneo, a ação da arte substitui a ação do tempo na criação de ruínas. As intervenções de Richard Long são um exemplo desse processo, no qual o artista inglês articula escultura, fotografia e texto como método de produção artística. Manipula elementos da natureza como matéria-prima das suas obras que são verdadeiras esculturas da paisagem. Concebidas nos anos 60, resistem até hoje em ruína ou através das suas imagens.

É possível conhecer quase todo o espólio de Richard Long através de fotografias que captam eficazmente cada projeto e nos projetam de imediato para o ‘território da imaginação’ do autor. Discreta e silenciosa, a ação performativa do artista que é também ator, exhibe o gesto humano no espaço, ocultando o ‘ser’ expondo apenas o ‘estar’. Ressurgem percursos que seguem trajetórias lineares ou circulares que, apesar de desenhados, parecem ter sido fruto do acaso e da ação da natureza e do tempo. Paisagens que na realidade não existem, tornam-se visíveis nas imagens do artista e fotógrafo que oculta a sua passagem por elas.

Outra obra excepcional que tive o prazer de inscrever no livro de visitas, foi a Casa Beires, do arquiteto Álvaro Siza. Conceptualmente distinta da ruína do Gerês mas ideologicamente muito próxima, esta casa é a desconstrução da ideia de espaço doméstico praticada no contexto português dos anos 70. Apelidada de ‘casa bomba’, nasce da liberdade total do desenho que o arquiteto tomou, quando se apercebeu que a obra não iria ser construída

Fig. 56 Casa Beires (vista exterior) Dezembro 2019.●

Fig. 57 A ‘casa bomba’ (casa Beires) esquisso de Álvaro Siza.



71 i

(segundo consta nos relatos de Álvaro Siza). A situação reverteu-se e nasce a casa que foi ruína (no pensamento) antes de o ser (na realidade).

Hoje, habitada esporadicamente, manifesta os sinais da passagem irrevogável do tempo, da degradação esperada (e desejada), numa casa que se mantém intacta e fiel ao desenho original do arquiteto. A visita realçou estas e outras incertezas do ponto de vista arquitetónico e metafísico, como a atitude de questionar a viabilidade de uma futura reabilitação que compromete esta imagem e conotação de *casa- ruína* que a viu nascer.

Durante a investigação, colocou-se a tónica no estudo dos princípios que motivaram a intersecção do tema da ruína no universo da arte e arquitetura. A ruína permanece no quadro de referências do arquiteto e artista, como imagem e objeto de culto, enquanto arquitetura que incorpora os sinais do tempo e da história.

A aparição das imagens de Bas Princen neste capítulo sobre a ruína parece, à partida, fora do contexto. Um olhar mais atento e perspicaz revela as suas fotografias como algo que se dissocia do ecrã e do mundo virtual. O grande formato e a fisicalidade que impõem perante o público em exposições, confirmam a intenção do autor em atingir o mundo físico e de lá permanecer.

A resistência das suas imagens na era digital, lembra a resistência da ruína na era da destruição da arquitetura, da eliminação do passado e da ampliação do presente nas cidades. É segundo este ponto de vista que, dando continuidade aos exemplos anteriores, se convoca a sua obra, fechando este capítulo, com um exemplo da *imagem- ruína*.

Num dos seus projetos *Room of Piece*, Bas Princen critica a crescente ausência de indícios históricos e o desaparecimento da ruína, enquanto gestos que eliminam gradualmente os sinais do passado das cidades. Foi na cidade de Singapura, onde viveu durante três anos, que sentiu pessoalmente a falta dessa ‘coisa antiga’ e percebeu a necessidade de a

Fig. 58 A vision of the Bank of England in Ruins, Joseph Michael Gandy.



72 i

acrescentar à cidade⁷⁵. Como arquiteto da imagem, Princen encara a fotografia como território crítico que acrescenta ou subtrai algo ao real, de forma a revelar o que lá está mas que não conseguimos ver. As suas imagens impõem uma aproximação, não só do olhar mas do corpo, a fotografia absorve o papel e expõe pormenores que aparentam a tridimensionalidade. O gesto de fotografar permanece articulado ao projeto de arquitetura, o autor não parou de desenhar, construir e fabricar novas paisagens e edifícios no espaço da fotografia⁷⁶.

A relação binária (condição natural x condição humana) é uma presença constante na sua obra e a imagem *Reservoir (Concrete Rundown)* apresentada na página 73i (Fig.60) não é excepção. O autor capta neste fragmento do real o contraste entre a natureza e o homem sem esclarecer o que se sobrepõe a quê, quem tomou posse de quê, deixando a decisão ao critério do observador. No fim, imagens como esta ilustram uma forma de tentar compreender a relação ambígua entre a maneira como o homem constrói a paisagem e o modo como a encara “...porque depois de construída nem sempre temos a certeza de como foi feita, o que veio primeiro e o que veio depois...”⁷⁷ O tempo na fotografia de Princen preserva um momento, mas também cria uma ficção, um mito, uma história, num jogo de tensões entre o presente e futuro⁷⁸.

O capítulo culmina perante o mistério (indeterminado) da ruína: “...a atração pela ruína nasce assim da vertigem de um vazio que se abre indefinidamente ao olhar do arquitecto, que é capaz de resolver o caos que se esbate, o último silêncio que resiste, sempre demasiado equívoco para afirmar que cada síntese pessoal é a definitiva...”⁷⁹

⁷⁵ “...history was the thing that was absolutely lacking in Singapore and I felt that I miss this feeling of something old... I miss this feeling of things that can be passed on to someone else...” Bas Princen a propósito de uma conferência em Bruxelas, Centre for Fine Arts, Novembro de 2018.

⁷⁶ With Bas Princen: *Desire*, entrevista por Susana Ventura, <https://www.scopionetwork.com/blog/2018/11/5/with-bas-princen-desire> consultado a 17/01/2021.

⁷⁷ Bas Princen a propósito de uma conferência em Bruxelas, Centre for Fine Arts, Novembro de 2018.

⁷⁸ Bas Princen, *Ringroad (Houston)*, 2005: *The Construction of an Image*, in Sophia, volume 4/ issue 1, 2019, p.37.

⁷⁹ Alberto Ustároz, *La lección de las ruinas: presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 1997, p.27.

Fig. 59 Fábrica em ruína, Figueira da Foz, Dezembro de 2018.●



73 i



Fig. 60 *Reservoir (Concrete Rundown)*, Bas Princen, 2005.



Fig. 61 *Wall Pavilion*, Bas Princen e OFFICE KGDVS, Biennale of Urbanism/ Architecture, Shenzhen 2014.

IMAGEM COMO ARQUIVO DE ARQUITETURA

aproximação aos instrumentos de expressão pictórica favoritos

BOÎTE 2

Boîte 2 (dois) pode confundir-se fisicamente com uma moldura. É uma caixa com tampa e fundo em vidro transparente; e com as quatro faces, preferencialmente, em madeira. A caixa monta-se enquanto objeto translúcido, ao observarmos pela parte superior (tampa) deciframos a sobreposição de imagens como ‘negativos’ do real. Mesmo transparente, ela produz e contém sombras, reais e imaginárias num plano que intersecta a luz, o tempo e o espaço.

Objetos para a criação de espaço. Espelhos para a criação de imagens. Pessoas para a criação de silêncio.

Herberto Helder, Photomaton & Vox



2.1 FOTOGRAFIA RECUPERAR O QUE DESAPARECE

“...As coisas desaparecem. Temos de nos apressar, se queremos ver alguma coisa...”⁸⁰
Cézanne por Wim Wenders, *A Lógica das Imagens*

A convite desta dupla citação, o raciocínio invade automaticamente o universo fílmico do cineasta, uma infinita justaposição de *frames* alastra na imaginação e faz-nos desejar as cidades e realidades que atravessa, recorro a que mais recentemente percorri e desejei, a cidade de Tokyo em *Tokyo-Ga*⁸¹. Um filme que ensaia uma fascinante sobreposição de imagens, reflexos e palavras no ecrã, conduz o olhar e a imaginação do espectador a uma viagem de comboio em Tokyo. Como habitual, Wim Wenders ensaia uma construção imagética da cidade através da sua câmara, que é uma arma contra a miséria das coisas e contra o seu próprio desaparecimento⁸².

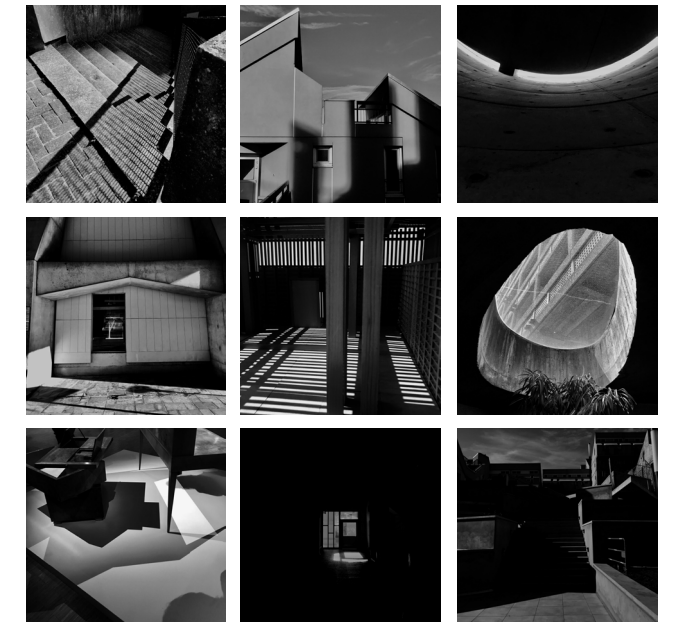
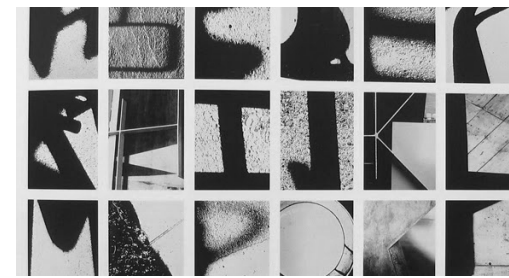
O ato de filmar confunde-se com a visão e substitui a memória, é um ato heróico que cruza devaneios e momentos de verdade, e que suspende por instantes a progressiva destruição

⁸⁰ Wim Wenders, *A Lógica das Imagens*, Lisboa, Edições 70, 2010, p.10.

⁸¹ Wim Wenders, *Tokyo-Ga*, produção de Chris Sievernich e Wim Wenders, Alemanha, 1983, 92 min.

⁸² Wim Wenders, *A Lógica das Imagens*, op.cit., p.10.

Fig. 62 Cemitério San Cataldo de Aldo Rossi, Nuno Cera.



da percepção exterior⁸³. A pressa que nos refere Cézanne e depois Wim Wenders, realça a ambição em captar o presente irrepetível, a efemeridade do momento, quer através do cinema ou da fotografia. Este capítulo intersecta especificamente o universo da fotografia, a captação ‘das coisas que desaparecem’ da arquitetura e da vida, nomeadamente os vestígios que identificam um determinado momento e não outro.

Esta investigação desvia-se do universo da fotografia ‘pragmática’, com funções de registo e divulgação da arquitetura, selecionando imagens que despertam o invulgar no comum, um abalo ou emoção forte sobre determinado espaço ou edifício, um *punctum*, como “...se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver...”⁸⁴ Neste contexto, introduz-se o conceito de *punctum*, não codificado e inquietante, um pormenor não expectável que acrescenta algo à fotografia que na verdade já lá está.⁸⁵ *Punctum* é uma palavra em latim que designa ferida, picada ou pequeno orifício, pequena mancha ou pequeno corte. Ponto ou *punctum* que, segundo Roland Barthes, vem perturbar o *studium*: “...já não interessa o *studium* nem a sua retórica vulgar (técnica, reportagem, arte), apenas a subjetividade absoluta... o silêncio onde eu posso fechar os olhos e fazer falar a imagem...”⁸⁶

“...A imagem dá visibilidade a uma ausência...”⁸⁷ e em arquitetura é a matéria invisível que faz ‘falar’ as imagens que possuem o *punctum*, fotografias que se arquivaram em cadernos e na memória por entre contrastes, traços de luz e manchas de sombra. São recortes do real que captaram situações inéditas e que por isso dificilmente se esquecem.

Com o passar do tempo o cenário (*studium*) apaga-se, mas a mancha (*punctum*) resiste, no consciente ou inconsciente. A partir deste momento, a imagem transita do exterior para o interior, imaginam-se os grãos da sua superfície a atravessar uma peneira que retém os

⁸³ *Ibidem*, p.10.

⁸⁴ Roland Barthes, *A Câmara Clara: Nota sobre Fotografia*, Rio Janeiro, Nova Fronteira, 2004, p. 89.

⁸⁵ Roland Barthes citado por Isabel Nogueira, *A imagem no enquadramento do desejo: transividade em pintura, fotografia e cinema*, Silveira, BookBuilders, 2016, p.31.

⁸⁶ *Ibidem*, p.89.

⁸⁷ Isabel Nogueira, *A imagem no enquadramento do desejo*, op.cit., p.37.

Fig. 63 Alfabeto de sombras, Enric Miralles.

Fig. 64 Alfabeto de sombras em papel craft, Outubro 2018.●

Fig. 65 Sequência fotográfica de sombras, Outubro 2018.●



78 i

mais grossos: as manchas, o negro, o *punctum*. Serão esses os que se reservam, nas mãos e na mente. Para além dos limites da superfície onde é impressa, a fotografia revela-se quando transcende o real: “...o *punctum* de Barthes é a irrupção do tempo na imagem, ou melhor, é o instante de reconhecimento do tempo na sua superfície indiferenciada. Isto é, o lugar absolutamente precioso e inalienável, em que a imagem passa a ser minha (onde eu a reconheço e inscrevo-lhe um sentido). Onde termina a sua universalidade e começa a sua subjetividade própria.”⁸⁸

Em oposição à situação anterior, Maurice Merleau-Ponty afirma que “...a visão seria um meio de sair do eu...”⁸⁹, ou seja, se por um lado a imagem se projeta como uma pedra e perfura o corpo atingindo a mente, o olhar potencia um trajeto em sentido contrário, através dela atravessam-se os limites da existência, viajamos no tempo e no espaço até ao ‘mergulho no abismo’. Segundo Ponty, há uma visibilidade, isto é, a percepção e o mundo são matérias indissociáveis, na qual adquire forma uma imagem, quadro ou obra de arte⁹⁰.

A propósito, acrescentam-se palavras de Jean-Paul Sartre que figuram na obra *L'imaginaire* (1940), onde se fala numa ligação obscura entre a imagem e o seu objeto. Se a imagem é ‘a consciência de um objeto’, importa descrever a imaginação como uma ‘atitude funcional’⁹¹. A imaginação não é unicamente um *artistic gift* (Baudelaire) é um tipo de conhecimento, uma forma de tornar o homem sensível às formas da natureza e de fazer conexões entre elas quando não são óbvias. Este capítulo coloca a fotografia em primeiro plano e nomeia-a como principal suporte de entendimento e representação do real e da arquitetura, não estando diretamente ligado à representação fotográfica. Uma forma *hallucinatoire*⁹² como método de investigação em arquitetura, como dispositivo de dissecação do espaço e como

⁸⁸ Pedro Levi Bismarck, *Nenhuma arte é louca. Nenhuma arte é arquitetura*, in *Punkto n.º 0/ O Ponto*, Porto, Maio de 2010.

⁸⁹ Maurice Merleau-Ponty citado por Isabel Nogueira, *A imagem no enquadramento do desejo*, op.cit., p.11.

⁹⁰ Isabel Nogueira, *A imagem no enquadramento do desejo*, op.cit., p.12.

⁹¹ Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire: psychologie phénoménologie de l'imagination*, Paris, Editions Gallimard, 1940, p.37-38.

⁹² Expressão adotada por Régis Durand no capítulo *L'assiette et l'entonnoir* em *La Part de l'ombre*, p.17.

Fig. 66 Still-Life, Luigi Ghirri, Modena, 1975



79 i



Fig. 67 Devant l'escalier de verre, Corinne Mercadier, 2005.

Fig. 68 Fragmentos de luz, Hélène Binet, igreja em Firminy Le Corbusier, 2007.



80 i

experiência do tempo⁹³. Existe ainda a urgência em enfrentar um tempo presente que condena à virtualidade, brevidade e ao instantâneo, perante um universo de imagens que, apesar de cada vez mais apelativas, são mais temperadas e homogêneas. Este facto coloca-nos perante o dilema, segundo Barthes: “...submeter o seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou então enfrentar nela o despertar da inacessível realidade...”⁹⁴

A imagem ou a *cosa mentale* (Leonardo Da Vinci)⁹⁵ aparece neste contexto como ferramenta de pensamento, o *Denkbilder* ou as *Imagens de Pensamento* Benjaminianas⁹⁶ que sugerem um confronto sistemático entre a imagem e a mente. Como peça indispensável no laboratório intelectual do arquiteto, a imagem possibilita o pensamento visual e a tradução das ideias invisíveis em matéria visível e concreta.

Afastando-se dos padrões *standard* do conhecimento através da palavra, o conhecimento (*pathos*) por intermédio da imagem (*imago*) é um assunto que tem sido alvo de estudos e controvérsias no domínio da epistemologia, enquanto teoria do conhecimento e ramo da filosofia. O debate imagem/conhecimento estende-se da Antiguidade até aos dias de hoje, começando com a determinação da oposição entre os termos (*Platão* 428ac-348ac) até à sua aproximação enquanto conceitos indissociáveis (*Aristóteles* 384ac-322ac). Se a tradição filosófica Platonista indicava a imagem como a ideia de um ‘objeto abstrato’, ilusório e até falacioso, inviabilizando assim o conhecimento, tido como aproximação à objetividade, teoria e à verdade. Do outro lado, Aristóteles afirmava assertivamente que não há conhecimento sem a formulação de uma imagem (mental) e essa recordação significa entender algo como imagem, implica uma atenção à arte da memória, da mnemotécnica,

⁹³ Régis Durand, *La part de l'ombre: essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, 1990, p.17.

⁹⁴ Roland Barthes, *A Câmara Clara: Nota sobre Fotografia*, Rio Janeiro, Nova Fronteira, 2004, p.130.

⁹⁵ Isabel Nogueira, *A imagem no enquadramento do desejo: transitividade em pintura, fotografia e cinema*, op.cit., p.26.

⁹⁶ Excertos retirados do documentário "How to carry the world on one's back? de Georges Didi-Huberman. <https://vimeo.com/24023841> (consultado a 29/03/2020).

Fig. 69 The dove, Marlo Broekmans, 1986.



81 i



Fig. 70 *Mosteiro* (série alfabeto de sombras), junho de 2019. •

Fig. 71 *Bar* (série alfabeto de sombras), Setembro de 2019. •



como sistemas reguladores para a produção voluntária de tais imagens⁹⁷. E, neste contexto, o célebre ditado popular francês “*sage comme une image*” (sábio como uma imagem) traduz, em tom informal, a ideia de que a imagem transporta sabedoria.

Proveniente da asserção de Aristóteles, Walter Benjamin escreve, implacavelmente, que não há conhecimento sem inervação e desta forma define o pensamento por ciclos de provocação/excitação, cuja omissão da consideração teórica priva de uma reflexão da sua própria matriz. Como tal, o seu pensamento em imagens (*Bilddenken*) é também fundado num *image-desire* (*Bildbegehren*) de uma forma preeminente adequada para apontar um caminho para fora das aporias dos discursos da crítica ideológica⁹⁸.

No seguimento desta narrativa é interessante recuar no tempo até ao tratado *De pictura* (1435), onde Leon-Battista Alberti referencia o quadro como objeto que delimita a imagem e abre a porta para um mundo imaginário, do seguinte modo: “...traço sobre a superfície um quadrilátero de ângulos retos tão vasto como desejar, que desempenhe o papel de uma janela aberta através da qual a história possa ser apreendida no seu todo...”⁹⁹.

A descrição de Alberti traz à memória o gesto de estender os braços e com os dedos formar um retângulo que, por breves instantes, recorta o real, como se as nossas mãos formassem uma moldura que distingue e privilegia, provisoriamente, uma imagem entre outras. De forma semelhante, a ação de aproximar os olhos do visor de uma câmara fotográfica, no momento antes da captura, reduz a percepção exterior do mundo a um único retângulo que reflete e seleciona uma imagem dentro da infinidade de imagens no cenário da existência. O teórico da imagem alemão Hans Belting (1935), distingue a imagem como um objeto destinado a simbolizar e a representar a experiência do mundo, do corpo e da própria história¹⁰⁰. Na sua obra, *A verdadeira imagem, entre a fé e a suspeita das imagens* (2005),

⁹⁷ Sigrid Weigel, *Body and Image-Space: Re-Reading Walter Benjamin*, New York, Routledge, 1996, p.136.

⁹⁸ *Ibidem*, p.10.

⁹⁹ Leon Battista Alberti, *De pictura*, Paris, Éditions Allia, 2007, p.30.

¹⁰⁰ Hans Belting citado por Isabel Nogueira, *A Imagem no Enquadramento do Desejo*, op. cit., p.12.

Fig. 72 P1 series, Jorge Molder, Panteão de Roma, 1998.

Fig. 73 La Campagne, Jun Shiraoka, França, Junho 1991.



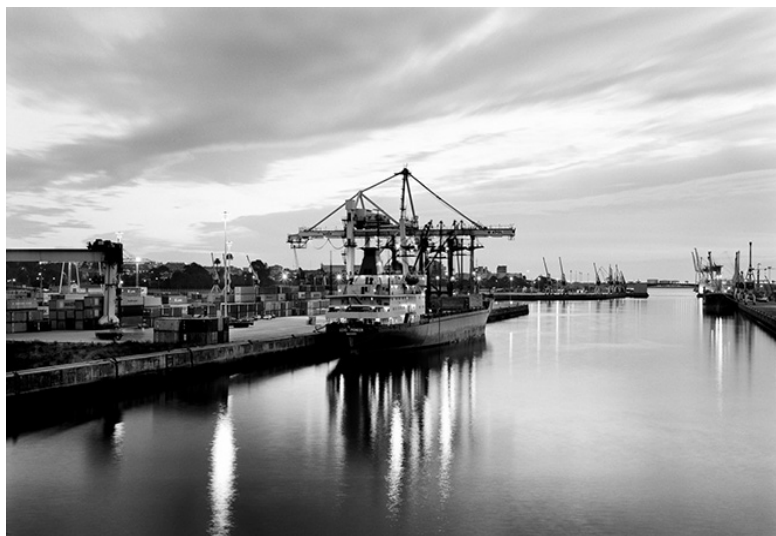
aborda a complexidade da imagem, inclusive o seu carácter contraditório, porque estaria na vez do real. O autor define “...a imagem como uma espécie de dissimulação que causa fascínio. Será, por conseguinte, nesta dissimulação que continua a assentar o fascínio que provoca...”¹⁰¹

A facilidade em produzir e aceder a imagens nos dias de hoje, traduziu o fascínio numa banalização do ato de fotografar que, com a associação da câmara ao telemóvel, rapidamente se transformou num mero registo despreocupado e ‘deficiente’ da realidade. “... a verdadeira revolução das imagens, se houve alguma, esta distante, atrás de nós, na época em que, ao reduzirem-se progressivamente a mero registo (por mais expressivo que fosse) das aparências, perderam a força transcendente que haviam possuído. Pode perceber-se hoje uma retoma da imagem através da multiplicação das imagens: mesmo assim, a nossa civilização ainda continua a ser, quer se queira ou não, uma civilização da linguagem...”¹⁰²

A fetichização da imagem, característica do cenário contemporâneo, prolonga-se assertivamente ao campo da arquitetura. É raro o atelier que não investe na produção de imagens para convencer o(s) cliente(s) da viabilidade de ideias e propostas na concretização de determinado projeto. No entanto, a natureza destas imagens identifica-se cada vez mais com uma narrativa de mimetização do real, artificializando a arquitetura, e até a imaginação e memória de quem as observa. As imagens tornam-se apelativas e convencem o cliente quase ‘à primeira vista’, não sobrando espaço para a dúvida e discussão em território crítico. São imagens acríticas que vendem um espaço como um produto, distorcem a proporção dos espaços e centram-se na presença de determinados objetos ‘icónicos’ que pousam na paisagem ‘deslumbrante’. Se, recordando novamente palavras de Hans Belting, as imagens não são feitas para nos convencer, antes pelo contrário, existem para causarem

¹⁰¹ Hans Belting, *A verdadeira Imagem. Entre a fé e a suspeita das Imagens: cenários históricos*, Porto, Dafne Editora, 2011, p.17.

¹⁰² Jacques Aumont, *A imagem*, Campinas, Papirus, 1993, p.314.



84 i

algum impacto com o intuito de atordoarem¹⁰³, todas as imagens que mostram e refletem o que já existe e o que é conhecido e familiar, perdem importância por não suscitarem a nossa atenção.

No contexto atual em que se idolatra cada vez mais a imagem, não só na arquitetura como noutros domínios culturais e sociais, é interessante focar nos fatores que justificam o motivo dessa fetichização. As dimensões reduzidas que lhe conferem portabilidade, física ou virtual, aliadas ao papel documentário indicador de uma ‘interrupção do olhar’ que pertence a um espaço e tempo específicos (o que foi e já não é), são fatores que definem um fetiche. As imagens não possuem movimento nem som, esta dupla ausência confere a ‘força do silêncio e imobilidade’, isto é, permite fixar visível e simbolicamente a fotografia à morte.¹⁰⁴

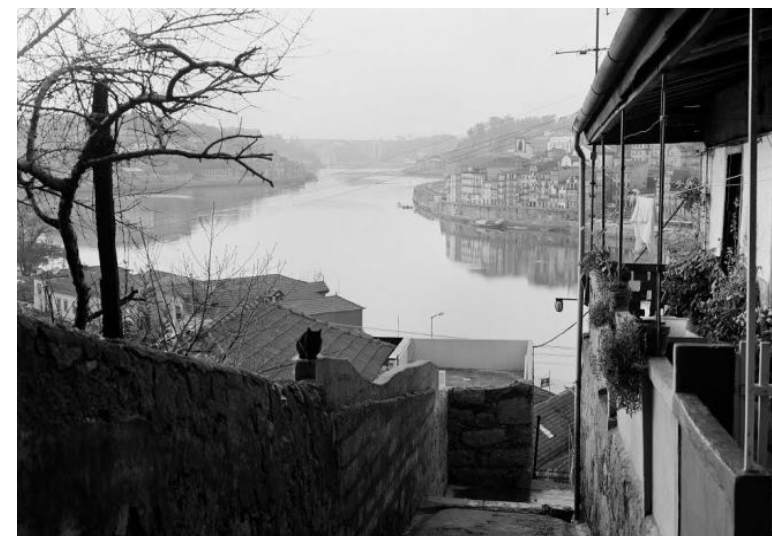
No presente capítulo, coloca-se a tónica sobre o carácter da imagem enquanto conceito polémico, que é mais do que um processo mental ou superfície de representação: “...Uma imagem é um olhar que foi recriado ou reproduzido. Trata-se de uma aparência, ou de um conjunto de aparências, que foi retirada ao tempo e lugar em que havia primeiro aparecido (...) Cada imagem encarna um modo de ver. Mesmo uma fotografia. Porque as fotografias não são, ao contrário do que geralmente se presume, um registo mecânico. De cada vez que olhamos uma fotografia apercebemo-nos do fotógrafo que seleciona um determinado olhar a partir de uma infinidade de outros olhares possíveis.”¹⁰⁵ O pensamento enquanto ato de recolha seleciona o que necessita de abrigo, nesta sequência, dá-se abrigo às imagens

¹⁰³ Os *impacts* simbolizam o que resiste quando a percepção e a ação desaparecem in Gilles Deleuze, *Imagem- movimento*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004, p.88/89.

¹⁰⁴ Jacques Aumont, *A imagem*, Op. cit., p.129.

¹⁰⁵ John Berger, *Modos de ver*, Lisboa, Antígona, 2018, p.19.

Fig. 74 *Sem título*,
Gabriele Basilico,
Matosinhos, 1996.



85 i

que até aí se encontravam dispersas. Como capítulo que inaugura a *boîte 2*, propicia o aparecimento de um espaço para (a)fixar essas imagens, uma parede em branco, onde fotografia e arquitetura se sobrepõem, o mundo real e utópico se intersectam e a experiência individual se confunde com a experiência coletiva.

A manipulação infinita de imagens, que intersecta os universos de Aby Warburgh e Walter Benjamin, contribui para a subida de um degrau mental, promovendo o contacto com o real por intermédio da imagem: “...as imagens são mediações entre o mundo e o ser humano (...) um mundo que não é imediatamente acessível e, por conseguinte, são necessárias imagens para o tornar compreensível. No entanto, assim que isso acontece, as imagens que são supostamente mapas, tornam-se ecrãs: em vez de representarem o mundo, obscurecem-no até os seres humanos viverem finalmente em função das imagens que criam...”¹⁰⁶

As fotografias apresentadas não pretendem ser ilustrações dos textos, nem os próprios textos serão descrições das fotografias. Estas distribuem-se ao longo das páginas e suscitam breves pausas na escrita, momentos de introspecção e pensamentos que suspendem a realidade, nos quais a consciência se perde entre a aura sombria e intensa das fotografias que, propositadamente, revelam ausência de cor. “...A coloração a preto e branco permite tornar a imagem mais distante, mais aurática e potencialmente mais desejável, mais exaltante e mágica do que a eventual banalidade do real...”¹⁰⁷

¹⁰⁶ “...images are mediations between the world and human beings. Human beings exist, i.e. the world is not immediately accessible to them and therefore images are needed to make it comprehensible. However as soon as it happens, images come between the world and human beings. They are supposed to be maps but they turn into screens: instead of representing the world, they obscure it until human beings lives finally become a function of the images they create...” Vilém Flusser citado por Davide T.Ferrando, *The City in the Image*, Sevilla, Vibok Works, 2018, p.16.

¹⁰⁷ Isabel Nogueira, *A imagem no enquadramento do desejo: transividade em pintura, fotografia e cinema*, op.cit., p.40.

Fig. 75 *Sem título*,
Gabriele Basilico,
Porto,
1996.



86 i

No domínio prático, existem autores cujos projetos fotográficos se identificam com o padrão das imagens apreciadas no contexto desta dissertação. Fotógrafos como Ralph Gibson, Luigi Ghirri, Gabriele Basilico, Jun Shiraoka, Lewis Baltz, Corinne Mercadier, Hélène Binet que, de forma excepcional, captam o lado imaterial e espiritual do espaço. Produzem imagens precisas e calmas que vivem da imobilização como possibilidade de acolhimento das energias do real.

Selecionam-se imagens que solicitam um diálogo entre a identidade e a não-identidade¹⁰⁸, entre jogos de luz e sombra, os objetos e os espaços são tratados como retratos. A expressão *visagéifié* é introduzida por Gilles Deleuze e remete-nos para as fotografias de Gibson, imagens precisas com movimento nulo, em que as superfícies recolhem e absorvem as emoções e expressões de um rosto.

No caso particular de Gabriele Basilico o interesse acentua-se com o facto do fotógrafo ser igualmente arquiteto. A intenção em representar e refletir no plano da imagem a (sua) contemplação (única) do espaço, aliado à sua formação em arquitetura, concretiza, segundo o arquiteto Álvaro Siza “...imagens de uma violenta beleza, reveladas aos olhos menos treinados com uma eficácia incontornável...”¹⁰⁹

Para o fotógrafo-arquiteto italiano, a fotografia constitui um instrumento para pensar o espaço, um suporte para o entendimento dos cenários das cidades que visita e habita. As imagens “...nascem de um passeio entre escombros. Por vezes os escombros são reais, ruínas perfuradas pelo tempo ou pelas balas, não-ruínas que arruinam a cidade, ruínas desprezadas ou habitadas, nunca retocadas...”¹¹⁰ O silêncio e o vazio das fotografias resulta num filtro que permite dissecar a realidade e desconstruí-la em fragmentos que, no quotidiano, não são imediatamente visíveis.

¹⁰⁸ Régis Durand, *La part de l'ombre: essais sur l'expérience photographique*, Paris, La Différence, 1990, p.26.

¹⁰⁹ Álvaro Siza, *01 Textos*, Porto, Civilização, 2009, p.223.

¹¹⁰ *Ibidem*, p.224.

Fig. 76 *Per Aldo Rossi*, Luigi Ghirri, Modena, 1985.



87 i

O espaço permanece intacto perante a metamorfose das sombras, o fotógrafo e a imagem tornam-se um só. Os jogos de luz e sombra carregam-na de suspensões luminosas, a fotografia (deserta) adquire um carácter metafísico, promove-se uma síntese, a arquitetura reduz-se ao essencial: os limites, volumes e proporções intensificam-se, o ornamento (supérfluo) torna-se invisível.

Para assinalar o final deste discurso sobre Basilico, apresenta-se um excerto onde Álvaro Siza escreve com entusiasmo sobre o amigo e fotógrafo “...Basilico é um arquitecto que não exerce? É um arquitecto de visão para lá do pessimismo. Sabe ver melhor e aprender-ensinar a ver. Os seus instrumentos são a sombra e a luz. As sombras desenham o espaço. Dependem da luz, não há espaço nem arquitetura sem luz. A aceitação é criação. Luz.”¹¹¹

Numa excepção à sequência monocromática, as imagens a cores de Luigi Ghirri (1943-1992) seduzem como superfícies de encontro entre o real e a ficção. Para além do fascínio pelas suas fotografias, esta investigação identifica-se com a ambição de Ghirri em alargar a visão e o conhecimento do mundo, através de imagens, objetos e fragmentos que encontra, por acaso, nas ruas, nas paisagens urbanas ou entre o anonimato dos subúrbios das cidades que espelham a normalidade do quotidiano. O fotógrafo italiano definiu a imagem como instrumento de crítica num projeto aberto e discursivo em vez de fechado e sistemático, marcado pela curiosidade e preocupação em mudar a cultura do seu tempo¹¹².

*The Map and the Territory*¹¹³ foi a primeira grande retrospectiva da obra de Luigi Ghirri a seguir em exibição. Traduzida em livro, reflete a importância dos conceitos de *Mapa* e *Território* no dicionário do artista, como palavras que intersectam o mundo (território) e a forma como é representado (mapa). Neste âmbito, é interessante sobrepor à carreira de

¹¹¹ *Ibidem*, p.224

¹¹² “...the italian photographer's project was open-ended and discursive rather than closed and systematic, marked by curiosity and critical concern for the changing culture of his time...” In James Lingwood et al, *Luigi Ghirri: The Map and the Territory*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2018, p.13.

¹¹³ Retrospectiva sobre obra de Luigi Ghirri, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Setembro 2018- 7 janeiro 2019.

Fig. 77 *Rimini*, Luigi Ghirri, 1977.



88 i

fotógrafo, a sua atividade enquanto topógrafo durante uma década: “...o meu objetivo não é tirar fotografias, mas antes gráficos e mapas que possam, ao mesmo tempo, constituir fotografias...”¹¹⁴ Como o próprio constatou mais tarde, um fotógrafo não é mais do que um topógrafo que usa a imaginação: ambas as atividades utilizam instrumentos (câmara/fita métrica) que dimensionam o espaço, ângulos e distâncias, demarcam-se territórios com o rigor que cada gesto permite¹¹⁵. Perante uma conversa com as imagens no lugar das palavras, Ghirri assume-se um viajante invulgar num itinerário que, apesar de desenhado à priori, sinaliza desvios, avanços e recuos. Um percurso que absorve a aleatoriedade e improvisação da vida, descrevendo uma linha que não é reta.

No universo da obra de Luigi Ghirri, é pertinente destacar a forma como se aproxima, através da fotografia, das esferas da cidade, arquitetura e arte contemporânea, a partir do início dos anos 70. Encontra na arquitetura a base para a análise entre o verdadeiro e o falso, entre realidade e a ficção, entre o ser e o aparecer, entre a imagem do que somos e do que devemos ser.

No início dos anos 80, constrói uma narrativa que tem como tema principal a obra do arquiteto Aldo Rossi, um projeto de estrutura precisa onde o próprio se recria enquanto observador atento dos espaços contemporâneos que combinam tradição e modernidade. O processo de autodescoberta ocorre também no sentido inverso, ou seja, Rossi é igualmente motivado pela narrativa visual de Ghirri que o impressiona e surpreende. Realça-se o papel da fotografia não só enquanto instrumento auxiliar no processo de desenho, mas como peça imprescindível no desbloqueio do foro pessoal e intelectual abrindo as portas do consciente e subconsciente. No caso de Aldo Rossi, essa revelação possibilitou uma atitude de autocrítica e de reinterpretação da sua própria obra, e é precisamente aqui que a fotografia atinge o auge. Ela perturba não só o observador (comum) como sensibiliza o único olhar que se achava imperturbável, o do arquiteto.

¹¹⁴ James Lingwood et al, *Luigi Ghirri: The Map and the Territory*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2018, p.14.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.14.

Fig. 78 *Kodachrome*, Luigi Ghirri, 1969.



89 i

Le Corbusier e Lucien Hervé ou Eduardo Souto de Moura e Luís Ferreira Alves revelam, de forma semelhante, o benefício da interseção das profissões de arquiteto e fotógrafo. As imagens (Fig. 76, 79 e 80) colocam em destaque a relação de cumplicidade dos seus autores (Rossi e Ghirri), refletem uma influência mútua na interpretação de desenhos e imagens da obra: sem dúvida que as imagens de Ghirri inspiraram Aldo Rossi, e de forma inversa, os desenhos do arquiteto não passaram despercebidos ao fotógrafo que construiu através da imagem novas leituras do espaço.

Num discurso em que arquitetura e fotografia colidem e se unem num mesmo plano, o trabalho de Luigi Ghirri é nomeado por exemplificar o uso da fotografia sem pretextos económicos ou promocionais, aproximando-se do domínio da arte e abstração, diante de um processo de descoberta através dos reflexos na objetiva. A fotografia a cores de Ghirri, converte-se neste caso, numa nova lei para o entendimento do edifício: uma experiência que substitui o encontro físico e providencia um encontro metafísico com o espaço. A mesma fotografia sugere uma infinidade de interpretações e de olhares: “...ver é compreender, julgar, transformar, imaginar, esquecer e ser esquecido, ser ou desaparecer...”¹¹⁶

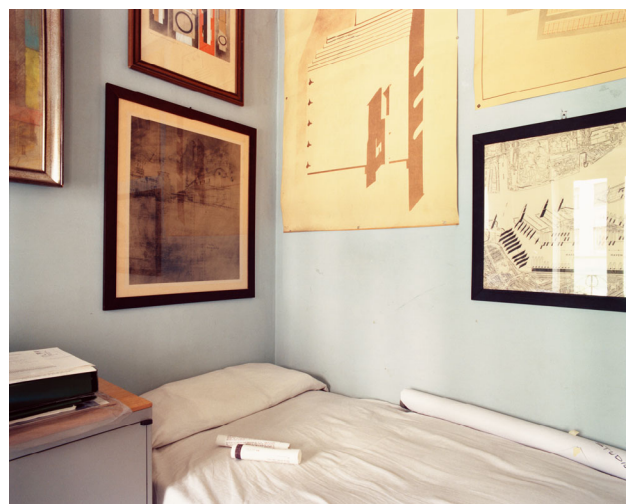
Segundo Kevin Lynch, tal como não somos simplesmente observadores deste espetáculo, fazendo parte dele¹¹⁷, também a fotografia não será apenas um instrumento de observação do real mas uma forma de intervir nele.

Num capítulo que intersecta fotografia, arquitetura e vida, o título “*Fotografia, recuperar o que desaparece*” esclarece a intenção de resgatar a fotografia do seu desaparecimento enquanto objeto ou manifestação física, ameaçado pela evolução explosiva da tecnologia digital.

¹¹⁶ “...seeing is understanding, judging, transforming, imagining, forgetting and being forgotten, being or disappearing...” in Luigi Ghirri, et al. *The Complete Essays 1973-1991*. London, Mack, 2016, p.205.

¹¹⁷ “...we are not simply observers of this spectacle, but are ourselves a part of it, on the stage with the other participants. Most often, our perception of the city is not sustained, but rather partial, fragmentary, mixed with other concerns. Nearly every sense is in operation, and the image is the composite of them all...” in Kevin Lynch, *The Image of the City*, Massachusetts, The MIT Press, 1960, p.2.

Fig. 79 *Identikit*, Luigi Ghirri 1979.



90 i

BOITE 2

2.2 ARQUIVO DESENTERRAR E FIXAR O QUE NÃO ESTÁ VIVO

“... tal como na terra estão soterradas as cidades antigas, na memória estão enterradas as imagens da nossa vida. Por isso a atitude e a operação mais adequadas àquele que pretende aproximar-se de si próprio é a do homem que escava e a do ato de desenterrar...”¹¹⁸

Maria Filomena Molder, *O que é o arquivo?*

Quando penso num arquivo e na possibilidade de o materializar, vem-me à memória um conjunto de estantes repletas de caixas de cartão idênticas num espaço que parece infinito (Fig.87/pág.97i). A ideia do conjunto, da coleção, do todo, é estimulante, mais do que a individualidade de cada objeto arquivado. Tal como numa biblioteca, onde o fascínio está em absorver visualmente todas as paredes forradas de livros, sem focar propriamente o olhar em cada um.

De imediato reconheço-o como impossível. A composição física de um arquivo aproxima-se de um exercício idílico: arquivar requer uma atitude assídua, a constante disponibilização de espaço para acolher objetos, sem saber bem quais são e desconhecendo exatamente o que ocupam.

¹¹⁸ Maria Filomena Molder, *Imagens para o arquivo in O que é o arquivo?* laboratório arte/arquivo, Lisboa, Documenta, 2018, p.69.

Fig. 80 Studio Aldo Rossi, Luigi Ghirri, Milão, 1989-90.



91 i

Se por um lado o arquivo se anuncia enquanto agente contra a degradação inevitável das coisas, petrificando o passado no presente, *O caráter destrutivo* de Walter Benjamin defende a necessidade de ‘queimar’ todos os vestígios, até os da própria destruição. O lema do *caráter destrutivo* é criar espaço para depois o esvaziar, dando resposta à necessidade de ar puro e espaço livre, maiores do que qualquer ódio. Benjamin caracteriza-o de jovem e alegre: destruir rejuvenesce porque remove os vestígios da idade e alegra porque traduz no destruidor uma redução total, um retorno à raiz da sua própria situação. Logicamente que o contínuo apagar da experiência quotidiana não se identifica com uma atitude passiva, mas sim com o questionar constante do que merece ou não ocupar o espaço vazio “...o carácter destrutivo é o inimigo do homem-estojo. O homem-estojo busca o seu conforto, e a sua concha é a quinta-essência dele. O interior da concha é o rasto revestido a veludo que ele deixou no mundo...”¹¹⁹

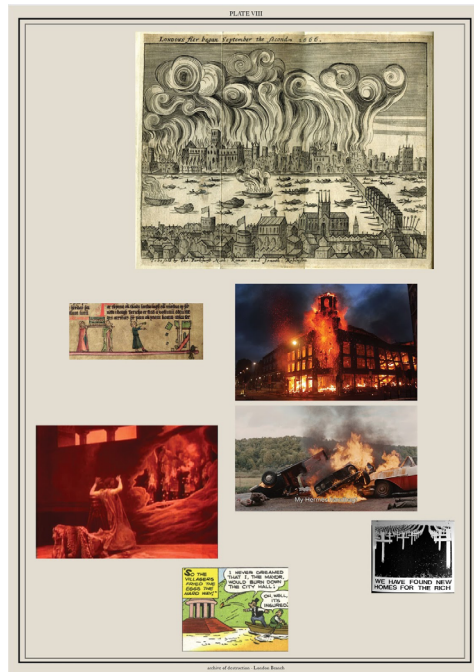
Ainda que permaneça ambígua a exequibilidade de um arquivo (físico) nos dias de hoje, é indiscutível que, inconscientemente, colecionamos na memória imagens e experiências que contribuem para a constituição de um arquivo pessoal e invisível. A expressão ‘arquivo invisível’ reflete uma coleção que no lugar de objetos (guardados em caixas de cartão) revela ‘constelações’ de fragmentos imateriais: espaços, formas, materiais, cheiros, sombras e texturas que aparecem e desaparecem por meio de imagens mentais ‘intermitentes’. A descoberta deste arquivo que é presente e ausente ao mesmo tempo, proporciona a transição para um universo místico onde não só se intersectam espaços como se cruzam tempos, da ilusão à realidade.

Esta circunstância convida à leitura do texto “*A coleção invisível*”¹²⁰ de Stefan Zweig. A história de uma coleção de estampas descrita minuciosamente pelo seu colecionador, um homem que perdeu a visão e que ainda assim recorda os objetos colecionados como se os conseguisse ver e como se ainda existissem no mundo real. Dívidas e dificuldades

¹¹⁹ Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, Porto, Assírio & Alvim (Porto Editora), 2018, p.217.

¹²⁰ Stefan Zweig, *Amok: o doido da Malásia*, Porto, Civilização, 1937.

Fig. 81 Surface Series (Table Selection), Batia Suter, 2010-11.



económicas levaram a família a vender parte da coleção, sem que o proprietário se apercebesse disso, pois seria um desgosto para quem dedicou uma vida inteira a uma causa, agora incompleta e fragmentada pelo mundo. A coleção, oculta apenas para quem vê, completa-se na imaginação do colecionador e é motivo de entusiasmo e felicidade validando a frase de Goethe “...os colecionadores são pessoas felizes...”¹²¹

Da ambiguidade de concretização ao carácter pluridisciplinar, a palavra arquivo transporta um amplo espectro de significados. Pode caracterizar um lugar ou espaço físico, um móvel com gavetas ou compartimentos (arquivador), um conjunto de documentos conservados e geralmente organizados ou ainda caracterizar uma pessoa com extensa memória.

Etimologicamente, a palavra arquivo tem origem na palavra grega *arkheion*, que designa um local físico, uma morada, uma casa, a residência dos *archons*. *Archons* era a denominação dada aos magistrados superiores que tinham o poder de fazer e representar a lei com o estatuto de guardar documentos, de os conservar e proteger, e por isso, o local de máxima segurança para os manter era nos seus próprios domicílios. Eram encarregados não só da proteção como da sua interpretação e divulgação¹²².

José Maças de Carvalho, fotógrafo e investigador no pensamento e prática artística do arquivo, acrescenta ao léxico do arquivo, a articulação das ideias de começo e comando, como definiu Derrida. Marcado por uma noção de origem ou momento iniciático, o arquivo é também o lugar onde se exerce o poder de selecionar, escolher o que pertence e o que é excluído, ou porque não tem lugar ou porque se aloja no *arquivo-morto* (esquecimento)¹²³. A missão de guardar, classificar e conservar coleções traduz uma forma de recordar remetida à prática e confinada a um espaço concreto, libertando-se assim espaço na memória.

¹²¹ Stefan Zweig, *Amok: o doido da Malásia*, op.cit., p.201.

¹²² Pedro Lagoa, *Arquivo de Destruição* In Inês Sapeta Dias et al., *O que é o arquivo?: laboratório arte/arquivo = What is the archive?: laboratory art/archive*, Lisboa, Documenta, 2018, p.35.

¹²³ José Maças de Carvalho, *Arquivo e Memória: Circuitos Mnemónicos*, Tese de Doutoramento em Arte Contemporânea, Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2014, p.23.

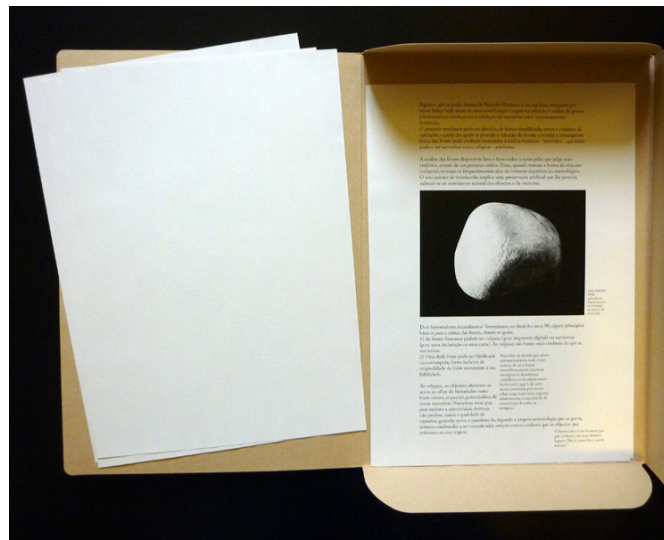


Fig. 82 Arquivo de Destruição (painel), Pedro Lagoa, 2007-20.

Fig. 83 Arquivo de Destruição, Pedro Lagoa, 2007-20.

Fig. 84 Incêndio no Chiado, arquivo de Álvaro Siza, Lisboa, Agosto de 1988.



No âmbito desta investigação, convocam-se arquivos com propósito artístico (de arquitetos, fotógrafos ou músicos) em alternativa ao arquivo vulgar ou impessoal com pressupostos históricos, políticos ou económicos.

Por hipótese, este documento é um espaço onde se arquivam palavras e imagens, os capítulos são caixas e os subcapítulos os respetivos compartimentos (estruturação implícita no índice do trabalho). Neste sentido, o arquivo é simultaneamente físico e metafísico, existe a possibilidade de transcender o limite do real: uma imagem pode figurar num arquivo e pode ser ela mesma sinónimo de arquivo. Segundo este ponto de vista, a atenção recai na primeira imagem da Terra, captada pelo homem a partir da lua (Fig.85). É perturbador e ao mesmo tempo fascinante pensar que essa imagem contém todas as imagens possíveis, todas as que já existiram e existirão no futuro. A metáfora *imagem-arquivo* é a revelação de uma superfície infinita, intermitente e volátil, que não impõe limites à psique e permanece enquanto *imagem-aberta* a um conjunto de interpretações inimagináveis.

A descoberta do espaço do arquivo, física e intelectualmente, passou por recolher interpretações diluídas em discursos de vários teóricos e artistas a propósito do conceito. Entre as diversas leituras, o livro “*O que é o arquivo? Laboratório arte/arquivo*” foi indispensável para o desbloqueio do tema. Documento que reúne um conjunto de ensaios que transcrevem as sessões do primeiro ciclo de encontros intitulado “*O que é o arquivo?*” na Fundação *Calouste Gulbenkian*, em Março de 2017. Artistas, curadores, arquivistas, historiadores ou investigadores discutiram, em mesas redondas ou mesas de trabalho, as relações entre o arquivo e a arte, com base na produção artística contemporânea portuguesa.

O tema do arquivo indicia uma contradição relativamente ao carácter fragmentário exposto nos primeiros capítulos. O fragmento surgiu enquanto partícula incompleta e angustiante mas de natureza inevitável, o arquivo vem completar e solucionar essa incompletude porque torna a imagem possível. “ (...) a constituição do arquivo só é importante porque estes são sempre arquivos - ou atlas, dependendo do ponto de vista- sobre a fragmentação

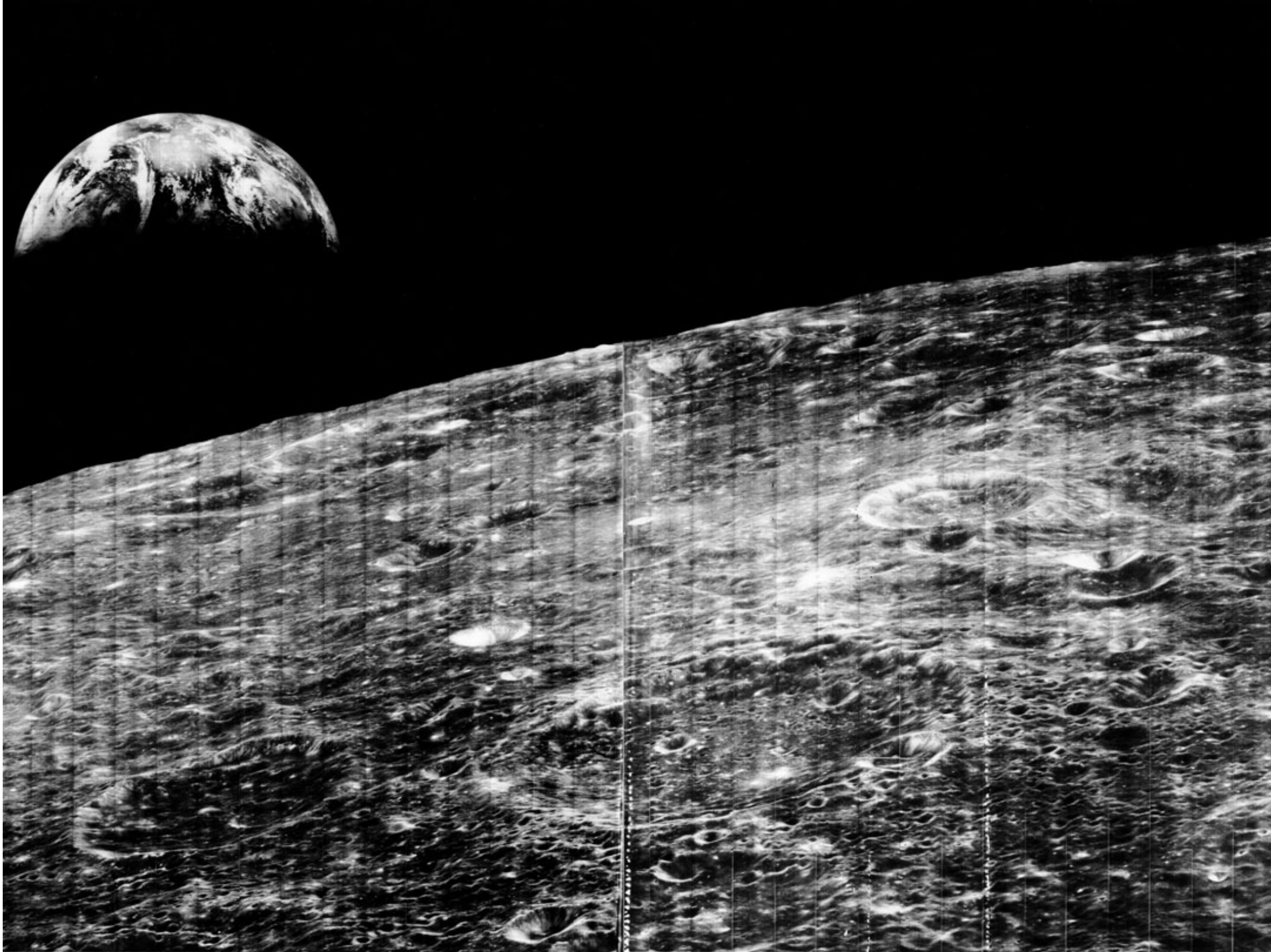


Fig. 85 Primeira imagem
da Terra captada da Lua,
23 de Agosto de 1966.



quotidiana, a microexperiência quotidiana, arquivos onde há esse deslizamento das possibilidades de ordenação, a partir de um ponto de vista perequiano¹²⁴ (...) E essa microexperiência quotidiana é o que motiva a apresentação de uma constelação de documentos, sejam eles criados ou ficcionados...¹²⁵ Sob esta perspectiva, surge um dado curioso e interessantemente contraditório que defende que a documentação produzida e apresentada por artistas nasce de um ponto de vista fragmentário e não sistémico sobre a realidade. A arte ensaia a criação de um espaço de atenção à singularidade dos fragmentos, recusando o artifício de uma narrativa unitária e fechada. Por sua vez, cada viagem através do arquivo caracteriza-se por um conjunto de experiências ou vivências que resultam da articulação de conteúdos de um passado individual em conjugação com o passado coletivo.

Dando seguimento ao discurso anterior, onde se questionaram os binómios possibilidade/impossibilidade e visibilidade/invisibilidade do arquivo colocando-se sobre a mesa sinónimos, definições e origens etimológicas, expõe-se de seguida alguns exemplos determinantes no âmbito deste estudo.

Enunciar o arquivo *Time Capsule* de Andy Warhol talvez seja a melhor maneira de começar a listagem que seleciona arquivos pertinentes e marcantes para o processo de investigação. O arquivo como uma cápsula no tempo é a metáfora que Warhol constrói ao associar 610 caixas de cartão todas iguais onde colocava a correspondência que recebia mensalmente. A coleção foi motivada por uma questão concreta¹²⁶ mas acabou por se tornar num arquivo apreciado na esfera artística.

¹²⁴ "... a visão do fragmento, a sua análise e enunciação, assim como a síntese dessa fracção que se opera sistemática e continuamente na realidade, são dos principais temas na literatura de Georges Perec. Desde o seu primeiro livro, *Les Choses: une histoire des années soixante*, a fragmentação da evolução narrativa de algumas personagens numa história e a fragmentação de um mundo específico, é feita a partir da presença no texto de cerca de mil objetos diferentes, listados todos eles sem ordem taxonómica, mas com uma dosagem cuidadosa e prudente..." in Georges Perec, *Especies de Espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999, p.12.

¹²⁵ Delfim Sardo, *Gostaria de dar um passo atrás neste debate sobre o Arquivo e começar por falar de Documentação*, in Inês Sapeta Dias et al., *O que é o arquivo?: laboratório arte/arquivo = What is the archive?: laboratory art/archive*, Lisboa, Documenta, 2018, p.101.

¹²⁶ Existe uma razão administrativa para este gesto: Andy Warhol estava a ser perseguido pelas finanças e tinha de guardar todas as faturas que recebia. O processo, à partida burocrático, estendeu-se ao arquivo de objetos, presentes e cartas que recebia. *Ibidem*, p.103.

Fig. 86 *House for the architect: model case*, James Stirling, 1949.

Fig. 87 *Time Capsule archive*, Andy Warhol, 1928-74.



Atravessando a esfera da arte diretamente para o ramo da música, recorda-se, entre outros, o arquivo de Nick Cave; um espaço que o músico insiste em construir ainda em vida, no qual faz questão de contar e recontar a sua própria história através de documentos pessoais, slides, fotografias, imagens, cartas, postais, impedindo que os mesmos se dissolvam no tempo. Circunstância em que o arquivo enquanto arquitetura acolhe as "...pequenas recordações preciosas que repetimos interminavelmente a nós mesmos ou a outros..." como afirma Nick Cave no documentário *20 000 dias na Terra*¹²⁷. Essas recordações figuram como pequenos fragmentos que justificam o aparecimento do arquivo e por sua vez possibilitam a criação artística e poética.

Arquitetonicamente, torna-se enigmático e estimulante conceber um espaço que, além de arquétipo do arquivo é pensado e desenhado para o conter. A configuração espacial tem implícita a ambiguidade do fim a que se destina: o propósito de armazenar, conservar e proteger documentos de acesso restrito implica um espaço contido, discreto com a possibilidade de encerrar com segurança. Por outro lado, não sendo o arquivo estanque no tempo e no espaço, a flexibilidade e versatilidade são requisitos para responder à indefinição quantitativa e qualitativa de um conteúdo que se renova e amplia continuamente.

Segundo este ponto de vista, direciona-se o discurso para os próprios arquivos (profissionais e pessoais) de arquitetos, doados a museus ou simplesmente arquivados no atelier ou nas suas estantes domésticas, estabelecidos em vida ou após o seu desaparecimento. O contato com 'fragmentos' dos arquivos de Mies van der Rohe, Le Corbusier ou Aldo Rossi¹²⁸ atuou como complemento ao contacto físico com os edifícios, revelando o processo até aqui invisível e desconhecido. Com o arquivo, inaugura-se a partilha de um espaço intelectual com o arquiteto que, mesmo ausente, conversa através de desenhos, fragmentos e objetos que colecionou, imagens que perseguiu e textos que o contaminaram, por vezes coisas insignificantes mas que se projetaram no real com enormes consequências.

¹²⁷ *20 000 dias na Terra* é um documentário musical sobre a vida e obra de Nick Cave, de Iain Forsyth e Jane Pollard, 2014.

¹²⁸ Acesso aos materiais de arquivo através do Canadian Centre for Architecture- <https://www.cca.qc.ca/en/archives/>.



98 i

99 i

Considerando o espaço do arquivo como uma oportunidade de encontro com a personalidade artística, intelectual e pessoal do arquiteto, este capítulo incentiva a uma visita, quer real ou virtual, através de livros, imagens ou vídeos. Mencionam-se arquivos de arquitetos como Norman Foster (*Norman Foster Foundation Archive*), Herzog & De Meuron (*the Kabinett*) ou Enric Miralles (*Fundació Enric Miralles Archive*), que nasceram de uma necessidade contemporânea em divulgar a arquitetura enquanto matéria interdisciplinar, numa crescente abertura ao mundo exterior que foi crucial para o seu desenvolvimento. Especificamente, os arquivos destes arquitetos, habitam em espaços que funcionam como laboratórios acessíveis ao público em geral, potenciam não só o conhecimento e manipulação, como a disseminação e investigação dos instrumentos disponíveis. Espaços que podiam ser chamados de museus por exibirem extensas coleções de arte, fotografia, engenharia, design ou até bibliotecas de arquitetura com desenhos originais, esboços, apontamentos, fotografias, cartas e maquetes originais. As coleções arquivadas funcionam como fontes primárias e auxiliares ao estudo teórico-prático da arquitetura. Mais do que ícones de apreciação e veneração pessoal, tornam-se objetos da memória, intersectam o nosso imaginário e perturbam (no bom sentido) os conceitos de espaço, arquitetura e cidade pré-estabelecidos.

O arquivo de Jacques Herzog e Pierre de Meuron adota o termo *kabinett* enquanto conceito, espaço e coleção. *The Kabinett* é a síntese de uma coleção íntima preservada durante décadas¹²⁹ que espelha a natureza de um projeto começado em conjunto com todos os profissionais que fazem ou fizeram parte do atelier, desde a sua fundação. O arquivo, com sede no *Helsinki Dreispitz*, um edifício iniciado e desenvolvido pelos próprios arquitetos suíços em Basileia, para além do arquivo, inclui vários pisos de apartamentos na parte superior. O armazém contém não só os arquivos acumulados desde a fundação do atelier (1978) como uma vasta coleção de obras de arte adquiridas a artistas com quem estabelecem relações profissionais¹³⁰.

Fig. 88 The Kabinett, arquivo de Herzog & de Meuron.

O caso específico do universo de Herzog & De Meuron é um excelente exemplo que clarifica a importância do arquivo em arquitetura. A criação de um espaço físico que armazena todo o processo de trabalho como uma herança exclusiva do atelier, permitirá assegurar que esses conteúdos pertencentes ao património arquitetónico não serão comercializados no mercado da arte. O facto de associar o arquivo a uma única cidade, Basileia, reforça a vontade de contribuir para o desenvolvimento cultural da sua cidade natal, que desde sempre foi uma fonte de inspiração¹³¹.

O nascimento deste espaço é de importância acrescida: não só torna as obras objetos transparentes revelando o que lhes deu origem, como projeta a arquitetura no terreno do senso comum aproximando-a das experiências do quotidiano. Existe, além disso, enquanto espaço viável para arquitetos, investigadores e estudantes como motor de concretização de projetos e investigações futuras.

Se, genericamente, o arquivo impõe um padrão de elevado prestígio à documentação que preserva, o presente cenário dita em sentido contrário, eliminando paradigmas, que qualquer coisa pode motivar e figurar num arquivo. Neste imaginário de arquivo não existe hierarquia temporal nem espacial, não existiu motivo nem haverá objetivo, o arquivo é o princípio e encontra um fim em si mesmo. O arquivo, espaço e objeto, interpreta a necessidade de projetar constantemente um ambiente no perímetro em que se habita. No presente, impõe-se com o intuito (único) de privilegiar os conhecidos e desconhecidos companheiros de viagem que silenciosamente acompanham a vida de um homem¹³². As imagens como ‘companheiras’ despertaram inquietações e incertezas que, consequentemente, fizeram pensar e evoluir. Assim, é possível acreditar na intuição e nas coincidências, mas as imagens que nos seduzem só o conseguem porque já estão dentro de nós.

¹²⁹ <https://www.kabinett.org/kabinett.html> consultado em 11 de novembro 2020

¹³⁰ <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/301-325/312-helsinki-dreispitz.html> - consultado em 11 de novembro 2020

¹³¹ <https://www.herzogdemeuron.com/index/projects/kabinett.html> consulta em 11 de novembro de 2020.

¹³² João Mendes Ribeiro: *uma casa feita de pequenos nada's*, série *A casa de quem faz as casas* editado por Maria Milano e Roberto Cremascoli, Matosinhos, Cardume Editores, 2016, p.9.



100 i

BOITE 2

2.3 ATLAS RECONFIGURAR A ORDEM SENSÍVEL DO MUNDO

“... fazer um atlas é reconfigurar o espaço, redistribuí-lo, em suma reorientá-lo: desmontá-lo onde pensávamos que era contínuo; reuni-lo onde pensávamos que existiam fronteiras...”¹³³

Georges Didi-Huberman, *Atlas: How to Carry the World on One's Back?*

Desde o início do ciclo académico, foram-se acumulando imagens como referências que, ao longo do tempo, preenchiam a mente como um espaço infinito. No princípio as imagens eram nítidas e intensas mas, com o passar do tempo, as mais ‘frágeis’ dissolveram-se na memória, outras apagaram-se num ápice. A necessidade de as eternizar e organizar motivou o gesto de as fixar numa superfície, primeiro a mesa, depois a parede.

A mesa enquanto suporte de trabalho que pode ser infinitamente modificado, retomado e recomeçado, potenciou um contacto visual e físico mais próximo, uma observação tátil e quase microscópica, digna de um contexto laboratorial. Por outro lado, a apropriação das paredes próximas do espaço individual de trabalho, no momento da dissertação, possibilitou a apreensão visual das imagens no seu conjunto, como uma constelação de pontos no universo que se multiplicam ininterruptamente. O passo seguinte consistiu em

¹³³ Luís Santiago Baptista e Maria Rita Pais, *Viagem ao invisível: espaço, experiência, representação*, Lisboa, Purga, 2019, p.31.

Fig. 89 *Telas Suspensas*, Lina Bo Bardi, MASP, São Paulo, 1970.



101 i

transportar as imagens para painéis (A1, A1+ e A2) e dessa forma converter as paredes imóveis em objetos fáceis de transladar. Os painéis apresentavam cores diferentes de forma a se identificarem com as temáticas distintas (cidade, casa, arquivo, ruína...) de acordo com as imagens que acolhiam (Fig.1- pág.24i). Este método permitiu extrair os objetos arquivados (em cadernos, livros e na memória) e colocá-los em confronto com o real (espaço de trabalho), motivando o início da estruturação do trabalho, de temas e referências que viriam a ser os principais estímulos da investigação teórica.

A fixação dos mosaicos fotográficos em painéis atraiu como referência o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburgh (1866-1929). À semelhança do que fez o historiador da imagem em meados de 1920, montaram-se painéis como maquetes que intersectam os planos da arte e do conhecimento mas que, tal como o *Bilderatlas*, nunca se concluíram definitivamente. Esse carácter provisório traduziu cada um dos 60 painéis em mesas de montagem indefinidamente modificáveis¹³⁴ com cerca de mil imagens que, penduradas com molas, se converteram em objetos amovíveis proporcionando configurações infinitas, sucessivamente fotografadas pelo autor. Cada registo fotográfico permitia-lhe reativar, multiplicar, afinar ou bifurcar as suas intenções relativas à sobredeterminação das imagens¹³⁵.

O *Atlas Mnemosyne* surge como exemplo significativo de um aparelho concreto do pensamento e uma compilação de afinidades que Warburg, enquanto historiador aficionado pela arte, expõe a céu aberto como um arquivo incessante da sua releitura do mundo. O *Atlas* Warburgiano foi “...como que um grande poema visual capaz de evocar, invocar ou reconvocar por imagens, sem com isso as empobrecer, as grandes hipóteses que proliferam no resto da sua obra (...) O atlas de imagens foi assim o obreiro de um pensamento sempre potencial - inesgotável, poderoso, bem como inconclusivo- sobre as imagens e os seus destinos...”¹³⁶ O *Bilderatlas* ou atlas de imagens enquanto ensaio visual

¹³⁴ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, Lisboa, KKYM+EAUM, 2013, p.55.

¹³⁵ *Ibidem*, p.55.

¹³⁶ *Ibidem*, p.73.

Fig. 90 *Le musée imaginaire*, André Malraux, 1947.



“...fazia com as imagens aquilo que a biblioteca fazia com os livros, com as palavras, e importa dizer que Warburg tinha uma espécie de lema que era ‘*Das Wort mum Bild*’, ou seja, ‘a imagem é a palavra mãe’...”¹³⁷ O título *Mnemosyne* remete para o nome da deusa da memória, sugerindo a biblioteca como uma extensão da memória de Warburg. Idealmente, o percurso físico deveria coincidir com o percurso mental do autor, de modo a que o leitor ao entrar no espaço da biblioteca ‘penetrasse’ diretamente no seu intelecto.

O atlas é metaforicamente um palco da imaginação, um ponto de viragem na ideia do objecto artístico como superfície que já não é o depositário do olhar, mas um espaço para a organização de fragmentos do mundo. No entanto, não nasce com o objectivo de resumir o mundo, nem de o catalogar, esquematizar ou esgotar numa lista completa. E se o *Atlas Mnemosyne* não funcionava como sinopse ou resumo de imagens do pensamento de Warburg, surgiu com o objetivo de recolocar o movimento no ato de pensar, numa renúncia à fixação das recordações e imagens do passado num relato ordenado ou definitivo. A concretização do atlas implica um esforço rotineiro e interminável, não sendo por isso um trabalho produtivo a curto ou longo prazo. Quer as imagens quer as suas configurações são infinitamente permutáveis, a palavra atlas dificilmente se associa a um fim ou conclusão.

O atlas acolhe e expõe constelações de fotografias ou imagens *que são as palavras dos analfabetos*¹³⁸. Na condição de arquitetos, exploramos o atlas enquanto meio de comunicação alternativo que traduz o invisível em visível e dizível, permitindo desconstruir e ver o real para além dos limites da sua aparência e senso comum. Na impossibilidade de traduzir tudo o que se pensa em palavras e textos, a palavra é um inimigo ao entendimento do mundo e passa para segundo plano, a seguir ao pensamento e à imagem. Apressemos-nos, porque como afirma Antonin Arthaud, a relação pensamento-palavra é uma relação de perda constante.¹³⁹

¹³⁷ António Guerreiro, *A biblioteca de Warburg*, in Inês Sapeta Dias et al., *O que é o arquivo?: laboratório arte/arquivo = What is the archive?: laboratory art/archive*, Lisboa, Documenta, 2018, p.89.

¹³⁸ José Maças de Carvalho, *As imagens são as palavras dos analfabetos*, projeto artístico(vídeo), 2006.

¹³⁹ Antonin Artaud citado por Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*, op. cit., p.260.

Fig. 91 *Atlas*, Marcel Broodthaers, 1975.



Fig. 92 *Casa de Lava* (caderno), Pedro Costa, 1994.

A carência de uma linguagem universal ou ‘translinguagem’ abre naturalmente portas à imagem e torna-a tão ou mais importante do que a palavra (daí, nesta circunstância de estudo, a imagem se tornar tão frequente quanto o texto). O choque imagem x linguagem abre uma fenda e afasta dois mundos distintos, sendo a imagem o agente perturbador e catalisador de inovação. Se o pensamento produz continuamente imagens, porque não comunicar e conhecer através delas? O atlas acrescenta à dualidade imagem x linguagem a dimensão sensível, o diverso, o carácter lacunar de cada imagem, fazendo explodir logo de início os limites da mesma. Revela-se como desconstrução do carácter unitário, específico e puro do conhecimento integral, é assim “...uma ferramenta, não do esgotamento lógico das possibilidades dadas, mas do inesgotável, às possibilidades não dadas ainda...”¹⁴⁰

Na mitologia grega, *Atlas* dá nome ao deus encarregado de sustentar o céu eternamente, sobre as suas costas. Este encargo foi o que lhe conferiu um “...conhecimento intransponível e sabedoria desesperada...”¹⁴¹ sobre o mundo. Consequentemente, a palavra divide-se noutras, denomina uma cordilheira no noroeste de África (o atlas), um oceano (atlântico) e uma forma arquitetónica com uma figura humana no lugar de uma coluna, suportando um entablamento ou cornija (atlante). Como analogia ao deus que suporta o mundo nos ombros, atlas em anatomia, é o nome dado à primeira vértebra da coluna que sustenta a cabeça e consequentemente o cérebro (mente).

Georges Didi-Huberman, sociólogo e historiador, dedicou parte da sua atividade profissional ao estudo do atlas, “...uma forma visual do saber e uma forma sábia de ver...”¹⁴² como arquivo infinito que ganhou sentido através do conceito de montagem, instrumentalizado por um conjunto de artistas durante os séc.XX e XXI. *Atlas, Como levar o mundo às costas?* foi o título eleito para a exposição interdisciplinar, com a curadoria de Huberman, que

¹⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, op. cit., p.13.

¹⁴¹ Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo en cuevas?* (folheto da exposição) Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, 26 de novembro de 2010 a 28 de março de 2011.

¹⁴² Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, op. cit., p.11.



elegeu o *Atlas Mnemosyne* como ponto de partida. Numa analogia ao titã da mitologia grega, o conceito de *Atlas* é metáfora de um ‘dispositivo’ que carrega o mundo das imagens, durante uma viagem que documenta, através delas, a história do mundo ocidental.

Paralelamente à ‘dissecação’ do material com que se depara durante a investigação, Huberman revela à visão do público geral, produções autênticas e inovadoras de artistas contemporâneos, em grande parte inacessíveis e desconhecidas. Os autores e artistas, que seleciona a convite do estudo do atlas, têm em comum um método heurístico e uma visão transversal não *standarizada* do mundo que habitam. Pelas palavras do próprio curador, no lugar da pinturas (como resultado do trabalho) privilegiaram-se as mesas (como espaços operativos, superfícies de jogo ou para realização do próprio trabalho)¹⁴³.

A mesa carrega uma constante liberdade de manipulação de objetos ou imagens que se coloquem sobre ela, permite infinitas constelações, analogias e interpretações. A presença da mesa, enquanto superfície de recolha desses segmentos, atrai mais uma vez à consciência, a visão do fragmento como protótipo de uma parcela terrena e único testemunho que obedece à multiplicidade e heterogeneidade do real.

O fotógrafo Luigi Ghirri expõe, a propósito do projeto fotográfico *Atlas*, uma definição que se aproxima da definição ‘comum’ de atlas enquanto documento: “...Um atlas designa um livro, um lugar onde todas as características da terra, do natural ao cultural, são convencionalmente representadas: montanhas, lagos, pirâmides, oceanos, aldeias, estrelas e ilhas. A viagem através do mapa, tão caro a muitos escritores, é um dos gestos mais naturais da mente, desde a infância. A associação de ideias e imagens permite-nos olhar para o mapa e imaginar automaticamente o resto...”¹⁴⁴

¹⁴³ Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (exposição) Museo Nacional Reina Sofia, Madrid, 26 de novembro de 2010 a 28 de março de 2011.

¹⁴⁴ Luigi Ghirri et al., *The complete essays 1973-1991*, London, MACK, 2016, p.39.

Fig. 93 Herzog & De Meuron- Une Exposition, Remy Zaugg, Centre Georges Pompidou, Paris, Março de 1995.

Fig. 94 *Atlas*, Gerhard Richter, 1962-1968.



Perante os limites na assimilação de informação na memória, o atlas assume um papel fulcral na criação de mapas visuais “...uma multiplicidade de coisas reunidas por afinidades eletivas, à boa maneira de Goethe...”¹⁴⁵ Enquanto “...montagem de um tesouro de imagens e pensamentos que sobra da coerência desmoronada do mundo moderno...”¹⁴⁶ o atlas oportuniza agora a única viagem viável no decorrer da investigação, a viagem que se encontra dentro de sinais e imagens resultantes de uma desconstrução da experiência direta do quotidiano.

O conceito do atlas não só incentivou um conjunto de artistas a repensar e reconfigurar as modalidades de apresentação ou divulgação das obras de arte, como permanece enquanto armadura de tradição pictórica que motiva este capítulo e se dilui por toda a investigação. Nesta sequência, torna-se pertinente enumerar um conjunto de artistas que se inserem no contexto de estudo do atlas e que levam avante a teoria enunciada.

No espólio do artista Gerhard Richter, *Atlas* constitui uma coleção de materiais (fotografias de álbuns privados, recortes de jornais e revistas, rascunhos, desenhos...) que por diversos caminhos influenciaram a sua obra artística. Um espectro de materiais que reúne desde meados da década de 60, e que nos revelam mais do que a própria natureza do seu trabalho, intersectando a sua vida íntima, os interesses e motivações da mente de artista. A divulgação de um trabalho que não nasceu com esse propósito é concretizada após uma organização rigorosa de mais de 700 folhas em branco onde se fixaram as imagens segundo uma ordem específica, pela primeira vez exibidas como *Atlas* numa exposição em Utrecht (1974). Numa outra exibição de *Atlas* em Dresden (2012), Richter reconhece “...é ótimo quando os outros se interessam... este trabalho foi concretizado como uma tarefa que se faz em privado, tal como se fosse a montagem de um álbum de fotografias pessoais...”¹⁴⁷

¹⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (folheto da exposição) op. cit.

¹⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*, op. cit., p.17.

¹⁴⁷ Vídeo sobre exposição *Atlas* de Gerhard Richter (Dresden, 2012)- <https://www.youtube.com/watch?v=goGFJbCplil> (consultado a 3/06/2020).



O mundo do *Atlas* torna-se um ponto de contacto com o artista que não se baseia no interesse biográfico, mas sim no seu valor enquanto estratégia criativa (atlas de parede) e exercício metaprojetual a adotar na metodologia do projeto de arquitetura. O artista explora ideias e formas que dão origem às suas obras de arte, numa viagem que parte do desconhecido para a descoberta de algo novo, que surpreende quem a vê e cria. O método utilizado por Richter baseia-se na mimésis de cenários produzidos fotograficamente e em série, alternando entre a paisagem e a figura humana, numa adaptação rigorosa do real que (re)aparece sob o formato de uma pintura.

A estrutura narrativa do atlas permite, momentaneamente, o acesso a uma matéria oculta da história, matéria que deu origem às grandes criações artísticas que se conhecem (imagens, pinturas e colagens). Na maioria dos casos são investigadores e curiosos que resgatam de arquivos e 'nichos' pessoais esse material inacessível.

Especificamente, no caso de Gerhard Richter, foi o próprio a demonstrar interesse em reunir todo o seu arquivo num formato que pudesse ser acessível e compreendido por todos, não apenas por ele próprio. O *Atlas* conta uma história da sua vida e da sua arte, onde imagens aparecem no lugar de palavras e, de maneira insólita, se alinham num discurso visual que não exige a presença do orador principal, o artista.

Num gesto subtil de transição do mundo concreto ao abstrato, Richter transcende a criação física no momento em que demonstra preocupação em reconstituir a sua própria relação com o tempo e com o espaço, deixar gravado o seu lugar no relato da história de arte, a sua versão da história, pelas suas próprias palavras. Como ele, muitos artistas passam de pintores, escultores ou fotógrafos a investigadores, investindo na criação de tábuas, esquemas, diagramas e montagens. Como exemplo, inclui-se a obra *Übersicht* (1998)¹⁴⁸, palavra alemã que designa resumo, síntese ou visão panorâmica geral. Graficamente, consiste numa tabela cronológica que sintetiza num mesmo plano diferentes identidades

¹⁴⁸ Visualização ampliada da obra: <https://www.christies.com/lot/lot-gerhard-richter-b-1932-ubersicht-5664531/>

Fig. 95 *Atlas de parede*-
Imagens de método de
Eduardo Souto Moura,
Dafne, Porto, 2011.



Fig. 96 Eduardo Souto
Moura- Concursos,
exposição na Faculdade
de Arquitetura, Porto,
2011.

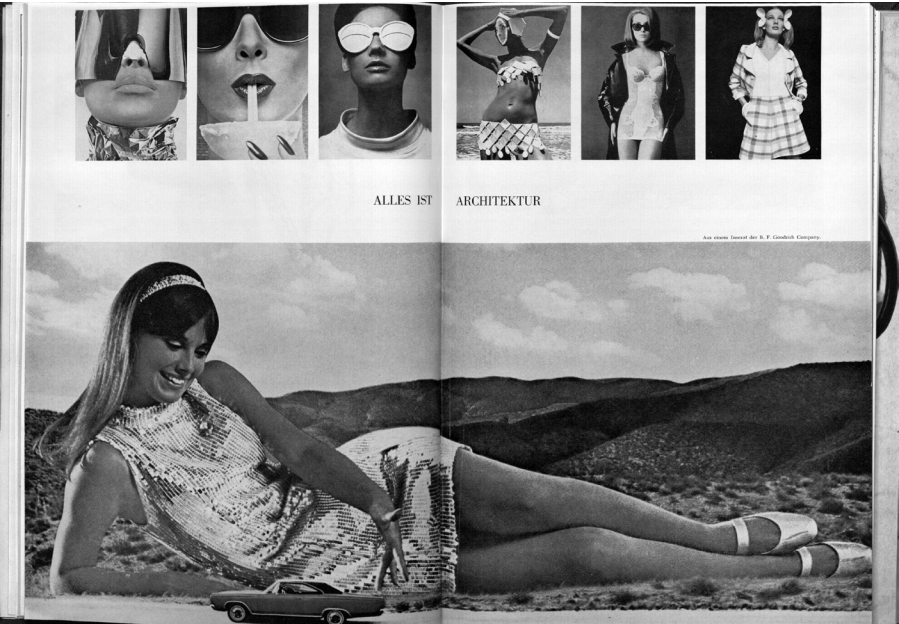
(retângulos a branco), géneros e períodos que contaminaram os diversos estádios criativos da obra de Richter. O conjunto de retângulos brancos, dimensionados de acordo com o período de vida de cada personalidade. Sobre o cenário azul, sugerem uma representação que se confunde com a imagem de um verdadeiro atlas geográfico. O fundo desenhado em quadrículas permite uma análise rigorosa do tempo que se divide, de baixo para cima, em: literatura, filosofia, música, arquitetura e no topo a pintura, que ocupa maior área e onde o próprio se inclui, no final do séc. XX, junto de outros artistas alemães e internacionais com quem tem afinidade.

Enquanto gesto criativo perante a contemporaneidade, *Übersicht* não só intersecta o universo de estudo teórico como se reflete na componente prática enquanto objeto que será apropriado e reproduzido segundo motivações pessoais, a *Síntese II* (Fig. 98).

Em *Atlas de parede*, a obra de Eduardo Souto Moura é revisitada de uma forma alternativa: aproxima a leitura do trabalho invisível que antecedeu a concretização arquitetónica. O pensamento visual do arquiteto que outrora ocupava as paredes do atelier, preenche agora as páginas em branco de um livro que se apelida de atlas; uma coleção infinita pontuada de analogias entre o visto/não visto, o existente/imaginado, o visível/invisível. “...não há uma explicação sã, razoável, credível para o que acontece num gabinete de arquitetura, mas o gabinete é certamente ele próprio obra da inteligência arquitetónica...”¹⁴⁹

No contexto do atelier de arquitetura, o atlas atua como instrumento auxiliar ao pensamento e desenho, uma apropriação *à priori* da concretização mental e física do projeto. Sem restringir a sua utilização a períodos de maior liberdade artística, o atlas deverá existir para lá das quatro paredes do *atelier*: o arquiteto não preenche apenas cidades com edifícios, deverá, igualmente, ocupar espaços com (as suas) imagens (desenhos, fotografias ou colagens) que, enquanto referências, preencheram paredes e páginas em branco.

¹⁴⁹ Mark Wigley citado por Pedro Bandeira in *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*, Porto, Dafne, 2011, p.11.



A vertiginosa fusão de culturas, conhecimentos e interesses, traduz-se num movimento transdisciplinar e transtemporal que supera a obsessão pela fisicalidade do objeto arquitetónico. O manifesto *Alles ist Architektur* (Tudo é Arquitetura) de Hans Hollein, abre uma janela para um mundo fantasiado onde arquitetura e vida se confundem na mesma imagem (Fig.97). A propósito da sua participação numa edição da revista *Bau* (1968), Hans Hollein reuniu, em cerca de 30 páginas, recortes de revistas e fotomontagens de trabalhos de Frei Otto, Oldenburg, Christo e Wesselman¹⁵⁰. Desta forma, deu significado ao conceito de atlas sob o formato de livro. Entre imagens ‘sedutoras’ deixou gravado um discurso provocador e ‘gritante’, um incentivo a olhar de forma diferente para as mesmas coisas:

“(…) Os arquitetos têm de deixar de pensar apenas em termos de edifícios. A arquitetura construída e física, libertada das limitações tecnológicas do passado, irá trabalhar mais intensamente com qualidades espaciais, bem como psicológicas. O processo de construção terá um novo significado, os espaços terão, conscientemente, propriedades hápticas, ópticas e acústicas, e irão conter efeitos informativos enquanto exprimem diretamente as necessidades emocionais (...). Uma verdadeira arquitetura do nosso tempo terá de redefinir e de expandir os seus meios. Muitas áreas fora do edifício tradicional entrarão no reino da arquitetura, uma vez que a arquitetura e os ‘arquitetos’ terão de entrar em novos campos. Todos são arquitetos. Tudo é arquitetura...”¹⁵¹

A pertinência e utilidade do atlas recai afincadamente no encontro arquiteto x cliente, ou seja, a concretização de um atlas tal como a de um desenho, permite uma revelação do trabalho intelectual do arquiteto, das suas ideais, preferências, referências e motivações em relação ao projeto. Se o desenho oportuniza uma descoberta do real através do traço, o atlas materializa a abstração do pensamento através da imagem e dos infinitos processos da sua manipulação, composição e justaposição. O suporte (do atlas) atua enquanto complemento do diálogo, por vezes difícil, com o cliente. Da mesma forma que, a propósito

¹⁵⁰ <http://socks-studio.com/2013/08/13/hans-holleins-alles-ist-architektur-1968/> artigo consultado em 29/11/2020.
¹⁵¹ Hans Hollein, *Alles ist Architektur* (manifesto), revista Bau, 1/2- 1968, p.2.

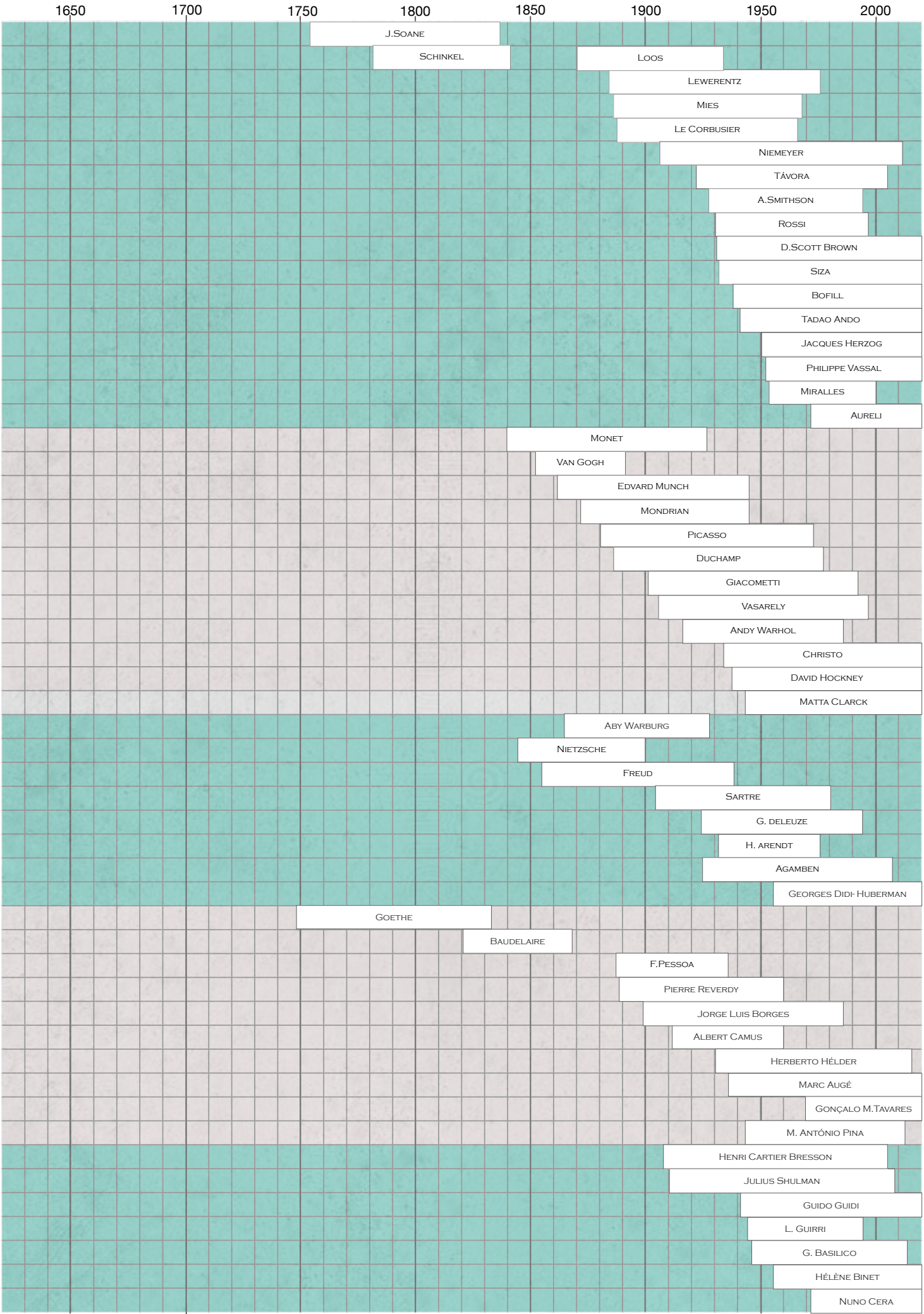
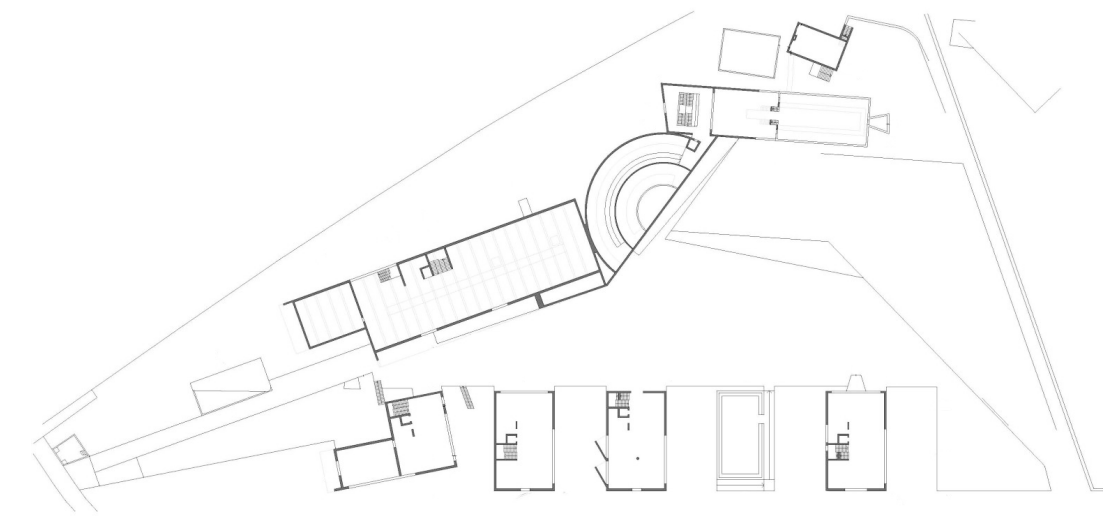


Fig. 97 *Alles ist Architektur*, Hans Hollein, 1968.

Fig. 98 *Sintese II* (gráfico de referências), Abril de 2020. •



do início de um projeto, o arquiteto João Andresen (1920-1967)¹⁵² propôs ao cliente a leitura de certos livros de arquitetura que orientaram a sua formação, também o apelo à leitura do atlas exprime um gesto chave para a evolução do projeto. Neste âmbito, o atlas é um livro permanentemente aberto com o interior em metamorfose constante e uma linguagem própria que em vez de palavras usa imagens: “...na parede, sem uma hierarquia reconhecível, imagens decorrentes da produção própria do escritório (esquissos e faxes relativos a projetos em desenvolvimento) debatiam-se misteriosamente com imagens recortadas de jornais ou revistas...”¹⁵³

A propósito do suporte físico do atlas, Georges Didi-Huberman propõe um jogo entre as palavras francesas *table* (mesa) e *tableau* (quadro)¹⁵⁴, conceitos que partilham a mesma raiz mas que definem suportes completamente distintos. A mesa com a conotação de processo de trabalho permite a organização e manipulação livre de objetos que o quadro não possibilita devido à sua posição vertical. Cada disposição na superfície plana da mesa desenha um significado distinto, uma *montage* que propõe diferentes destinos às imagens: qualquer imagem interessante não pertence a um só tempo, é uma coexistência de períodos distintos. Georges Didi-Huberman interpreta o atlas como uma apresentação sinóptica de diferenças, a oportunidade de ver lado a lado imagens de naturezas distintas e de entender a consequente ligação entre elas, uma ligação que não é literal e óbvia mas que se baseia numa conexão secreta. O atlas estimula o pensamento e dedica-lhe um novo espaço (físico e psicológico), uma ocasião única de extrair a matéria inteligível a partir do sensível.

Num período onde se destacam soluções em vez de meios, é urgente dar visibilidade ao processo ‘oculto’ (onde se insere o atlas) que antecede o resultado final do projeto (obra).

¹⁵² “(...) Andresen propõe ao cliente a leitura de alguns livros que norteavam, na época, as suas intenções face ao trabalho em arquitetura. Assim, sugere os seguintes livros: *The Culture of Cities* (1938) de Lewis Mumford (1895-1990), *Space, Time & Architecture* (1941) de Siegfried Giedion (1888-1968)(...) Com esta invulgar atitude perante o cliente, entre livros e desenhos, começa a nascer o projeto da casa para Carlos Lino Gaspar...” Rui Jorge Garcia Ramos et al., *João Andresen: A casa do pós-guerra e o debate arquitetónico nos anos de 1950*, in Alexandra Cardoso et al., *Januário Godinho: Leituras do movimento moderno*, Porto ESAP, CEA, 2012, p.122.

¹⁵³ Pedro Bandeira in *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*, Porto, Dafne Editora, 2011, p.10.

¹⁵⁴ Entrevista a Georges Didi-Huberman a propósito da exposição *Atlas, como levar o mundo às costas?* Museo Reina Sofia, Madrid, 2011.



Uma evidência da condição artística do arquiteto, que não é apenas um técnico, mas um indivíduo criativo, crítico e poético que dá forma à cidade através da arquitetura, que atua como veículo de valores culturais e sociais.

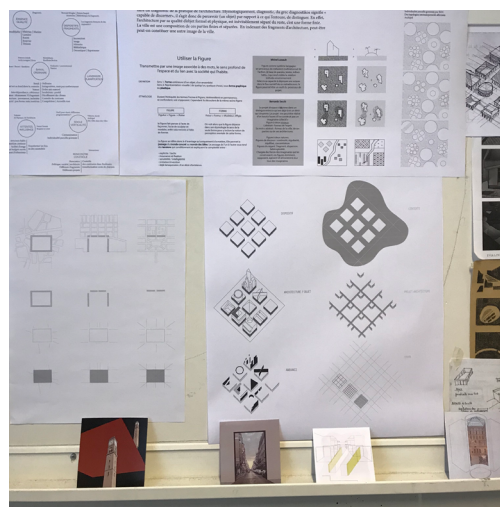
A necessidade de abrandar a atitude frenética e mecânica, inclui o atlas no esforço invisível do arquiteto— como parcela oculta do processo, muitas vezes apagada, ignorada ou afastada do resultado final— transmitindo, equivocadamente, a ideia de que uma obra de arquitetura pode nascer instantaneamente ou sem fundamento.

A premissa anterior incentiva o repensar da dimensão do tempo em arquitetura, o seu significado e importância no âmbito do processo projetual, teórico ou prático, individual ou coletivo. Uma leitura próxima do cenário atual permite reconhecer, antecipadamente, as interferências na quantidade e qualidade do tempo, nomeando-se o avanço tecnológico acelerado como uma das principais causas. A substituição progressiva do trabalho manual pelo digital da mesma forma que facilitou e agilizou o trabalho, semeou a ignorância e indiferença relativamente aos métodos teórico-práticos que acompanharam desde o início o ofício de pensar e desenhar um espaço. E se esta questão do tempo ou falta dele não é a causa da crise que a arquitetura atravessa, sobretudo em Portugal, é um sinal da sua decadência no cenário contemporâneo. O desafio do arquiteto parte por combater essa decadência e tentar superá-la dentro dos limites do seu campo de ação. Ser um criador de ideias ao ponto de conciliar o contraditório e o improvável, ser crítico e poético, ao ponto de integrar o passado na contemporaneidade, ao mesmo tempo que idealiza o novo e o futuro da arquitetura e da cidade.

A argumentação anterior é sustentada pela experiência pessoal num atelier de arquitetura, ainda durante o período de formação académica, que antecedeu o início do projeto de dissertação. Esse contacto precoce com o mundo profissional, antes do que era suposto e previsto, atuou como ‘estímulo’ que impulsionou e confirmou o manifesto anterior: a reclamação do valor do tempo (quantidade e qualidade) no espaço do atelier.

Fig. 99 Planta da Faculdade de Arquitetura do Porto, Álvaro Siza.

Fig. 100 *El Cabanon*, Le Corbusier, 1952.



112 i

Enquanto intervenção intelectual, o exercício da arquitetura integra momentos de reflexão e de desenho que se incluem na ‘gaveta’ do processo de projeto. Esse esforço ou trabalho invisível, gradualmente esquecido ao longo do tempo, solicita (agora) a urgência de um resgate perante o ‘choque’ entre a profissão e a realidade.

A *boîte 2* inaugura uma deambulação entre os conceitos: *Fotografia*, *Arquivo*, *Atlas* e *Colagem*, num tom progressivo e ascendente que nomeia a imagem enquanto célula indivisível que assinala o início da sequência. A imagem é o elemento que potencia a imaginação, ampara a memória e fragmenta o real. O arquivo, o atlas e a colagem são introduzidos enquanto objetos-chave que absorvem, multiplicam ou fragmentam a imagem, tornando-a um elemento do passado vivo no presente. Conclui-se que os objetos referidos anteriormente seguem um encadeamento, que não sendo óbvio, é coerente com a reflexão pessoal motivada por esta viagem pela arquitetura e pelas suas imagens, calcando a linha cronológica do passado até ao futuro.

Começar pela fotografia é partir pelo óbvio, o familiar, o conhecido e manipulável. As imagens ou fotografias que alimentaram o olhar no passado, acumularam-se e ocuparam um espaço físico, organizado e rigoroso— o arquivo. Num processo inverso, o atlas desorganiza as imagens catalogadas, substituindo o *arquivo-morto* pelo *arquivo-vivo*. Por essa ordem de ideias, o atlas é um instrumento que oportuniza um regresso ao passado, ao inatual e obsoleto, ao que já foi arquivado e permanece intacto, à espera da degradação física.

A superfície do atlas expande o espaço do arquivo a novos usos e significados no presente, sendo mais apelativa à visão e ao tacto do que o formato comum e rígido do arquivo. Neste estudo, o atlas apresenta-se como símbolo de progresso, ‘o passo seguinte’ ou perspectiva de evolução e revolução do que existe no arquivo, propondo o estudo das imagens como vestígios do real, como um autêntico gesto arqueológico.

Fig. 101 Parede de uma aula de projeto (Erasmus), Paris, Outubro de 2018.



113 i

O presente capítulo abre um espaço único a uma teia de conceitos no domínio da imagem, “...investigam-se conceitos como em certas ciências se investigam bactérias, genes ou determinados tipos de materiais...”¹⁵⁵. O conceito emerge enquanto material não-definitivo do pensamento, que não existe para ser memorizado mas para ser alvo de manipulações e reflexões a convite de uma investigação: “...a investigação que investiga conceitos é um pensamento que está perdido... todo o investigador investiga porque está perdido...”¹⁵⁶

O título *Imagem como Arquivo de Arquitetura* ao mesmo tempo que funciona como mote, serve de síntese e desfecho do que foi escrito até aqui. O arquivo pode ser constituído por imagens, da mesma forma que a imagem pode arquivar conteúdos, definir começos, semear ou potenciar a arquitetura através da sobreposição de várias camadas numa só superfície.

Da ideia à construção, o processo de projeto em arquitetura integra diferentes fases, mundos, estratégias, escalas, métodos; que por sua vez despertam momentos de síntese, dúvida, decisão (precoce ou ponderada), pausa ou aceleração, que afastam a presença de uma resposta única e estanque aos desafios do real.

No momento de desfecho deste capítulo, resgatam-se as palavras de Sigfried Giedion em *Space, Time and Architecture* (1959), como um ponto final que introduz um estímulo, uma perspectiva de abertura ao discurso das próximas páginas. Giedion defende a ‘tese’ da fragmentação do real como fórmula única para apreender e compreender a arquitetura e a cidade “...o olho humano tem de captar cada ponto de vista individualmente e relacioná-lo com os outros, combinando-os numa sequência temporal. Só assim teremos capacidade de compreender o jogo de volumes e superfícies e a sua diversificada significação...”¹⁵⁷

Fig. 102 Viagem à Grécia, Fernando Távora e Álvaro Siza entre outros, Verão de 1976, arquivo pessoal de Alexandre Alves Costa.

¹⁵⁵ Gonçalo M. Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*, Lisboa, Relógio D'Água, 2019, p.37.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p.38.

¹⁵⁷ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, p.755.



114 i

BOÎTE 2

2.4 COLAGEM LANÇAR UM DESEJO PARA ALÉM DAQUILO QUE SE DÁ A VER

“37 - ...saber usar imagens e sons como dentes e lábios para morder...”¹⁵⁸

Jean-Luc Godard, *Que faire?* (manifeste)

Diluído numa expressão de Roland Barthes, o título sugere a colagem como uma evolução que lança um desejo para além do que uma só imagem nos dá a ver, oferecendo-lhe um novo destino. Em alternativa, o fragmento de Godard introduz a ideia de revolução, ‘morder’ no sentido de defender uma posição política e lutar por expandir o real a novos cenários com recurso à potência da colagem. Como método que destrói o sentido do banal, a colagem une os fragmentos e constrói uma nova realidade pictórica e arquitetónica que até aqui se julgava firme e intacta.

A colagem ou *collage* integra o glossário da dissertação enquanto conceito que define o gesto de combinar fragmentos de proveniência distinta, referenciando técnicas usadas inicialmente nas artes plásticas. Ação de colar ou fazer aderir dois ou mais materiais diferentes numa superfície— a página ou a parede— do universo da imagem à arquitetura.

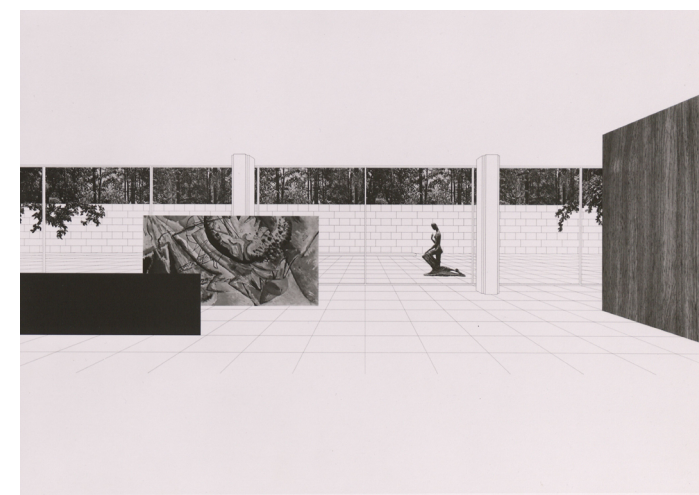
¹⁵⁸ “37-...C’est se servir des images et des sons comme les dents et les lèvres pour mordre...” in Jean- Luc Godard, *Que faire?* (manifesto), revista *Afterimage* n.º.1, Londres, Abril de 1970.

Fig. 103 *Mies missing materiality*, Anna & Eugeni Bach, Barcelona, Novembro de 2017.



Fig. 104 *Chair*, David Hockney, 1985.

Fig. 105 *Neue Nationalgalerie in Berlin/ perspective collage*, Mies Van der Rohe, 1963.



115 i

Como técnica ou ideia abstrata, a colagem pode representar a consciência do arquiteto, o dilema em conciliar num mesmo espaço: o banal e o erudito, o real e a abstração. A colagem pode ser simultaneamente inocente e desonesta¹⁵⁹, irónica ou provocadora e por isso faz pensar e questionar o real: move-nos da estética superficial à contemplação metafísica¹⁶⁰.

O conceito de ‘*collage city*’, criado pelos teóricos Colin Rowe e Fred Koetter, revela a cidade produto da junção de imagens utópicas, a cidade ideal que reúne as concepções numa única ideia mais ampla do desenho e forma da cidade. Em 1978, Rowe e Koetter elaboram o livro *Collage City* de onde se retiraram algumas definições, expressões e imagens, que vão ao encontro do que se procura neste capítulo, nomeadamente na junção das palavras cidade e colagem.

“ ...A colagem é um método que deriva da ironia... é uma técnica para utilizar as coisas e, ao mesmo tempo, não acreditar nelas, é uma estratégia que pode permitir que a utopia seja tratada como imagem em fragmentos, sem que tenhamos de a aceitar no total... ”¹⁶¹ Neste sentido, a colagem permite introduzir no real a utopia, através da criação de novas imagens que se apoiam no que já existe para criar novas realidades. Em arquitetura, a colagem enquanto estratégia de projeto, permite movimentar, criar ou apagar elementos da história, recriar cenários presentes ou imaginar os do futuro. Possíveis ou impossíveis no universo do real, estas imagens fictícias são um motor de inspiração e uma arma de crítica, alternativa ao discurso que, limitado às palavras, é muitas vezes ignorado ou esquecido no seio das cidades.

Neste capítulo, o discurso retoma a ideia da fragmentação e convence o leitor de uma das estratégias possíveis a adotar para compreender de forma crítica e poética o espaço que nos rodeia e propor a sua transformação num aglomerado de fragmentos, na impossibilidade de o definir numa só camada. Perante esta indefinição, o arquiteto tem consciência de que,

¹⁵⁹ Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage City*, Cambridge, MIT Press, 1978, p.140.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.139.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.149.



116 i

no caso de captar parcelas da realidade, ele só pode trabalhar sobre ela através da indução, caminhando para a hipótese de um uso que é significativo para ele, indivíduo da história¹⁶². A perseguição exaustiva do conceito de fragmento, com estreia no primeiro capítulo, arrasta a palavra desde a banalidade até ao conjunto de significados determinantes para o universo da arquitetura e cidade.

A colagem como linguagem e método de pensamento identifica-se com o universo do arquiteto Enric Miralles que, ao perseguir (igualmente) o fragmento, projeta os seus edifícios como autênticas colagens onde se sobrepõe elementos distintos, vinculados a um mesmo espaço. A complexidade dificulta uma visão total do edifício e por isso a sua representação requer mais do que um ponto de vista, mais do que uma fotografia. Transparência seletiva ou miniatura da realidade, uma fotografia é apenas um fragmento involuntário do mundo¹⁶³ que se soltou das suas origens e anda à deriva num passado difuso e abstrato¹⁶⁴. A fotografia amplia, reduz, recorta e armazena o real enquadrado a infinitas escalas e perspetivas, cada captura imortaliza uma visão de um acontecimento que acolhe o olhar e não o devolve intacto, transformando-o.

Em síntese, a arquitetura de Miralles sustenta-se numa visão da parte ao invés do todo. Durante o processo de projeto, o arquiteto utiliza colagens e sequências fotográficas, à semelhança das imagens de Hockney¹⁶⁵, no lugar de diagramas e esquemas. Particularmente, as suas colagens permitem a incorporação do tempo e a ‘personificação’ do espaço arquitetónico, aparecem como interrupções do projeto gravadas primeiro na memória e depois no papel. Porque não as poderemos ver como maquetes do espaço perante a passagem do tempo? Modelos que nos fazem questionar os modos comuns de representação da realidade, sintetizam desenhos simultâneos, agrupam múltiplas e distintas visões de

¹⁶² Michel Denès e Guendalina Herminghaus, *Form follows fiction: écrits d'architecture fin de siècle*, Paris, Editions de la Villette, 1996, p.84.

¹⁶³ Susan Sontag, *Ensaio sobre fotografia*, Lisboa, Quetzal Editores, 2012, p.14 e 73.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.75.

¹⁶⁵ Emilio Tuñón e Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de una conversación informal [con Enric Miralles]* in *El Croquis* n.º. 100/101, Madrid, El Croquis editorial, 2000, p.14.

Fig. 106 Campus universitário de Vigo, Enric Miralles, 2003.



117 i

um mesmo momento. A colagem permite fixar um pensamento a um lugar, de maneira vaga, deformada e ‘deformável’¹⁶⁶, é algo manipulável que estabiliza uma realidade que será sempre efêmera.

Atualmente, o recurso ao *modus operandi* da colagem no contexto arquitetónico permite antecipar o futuro da obra e fazer previsões ‘imagéticas’ da concretização do projeto de arquitetura, exibindo uma sobreposição de formas, texturas e cores, numa aproximação por vezes exagerada ao real. O recurso a estas imagens que mimetizam o real aumentou nos últimos anos, de tal forma que muitos dos (novos) escritórios de arquitetura dependam destas para divulgação e ‘comercialização’ dos seus projetos, ainda que essas mesmas imagens sejam por vezes ensaios falaciosos da arquitetura que ‘representam’.

Neste contexto não se referenciam apenas colagens, mas fotomontagens e *renders* (imagens criadas virtualmente a partir de modelos 3D) que rapidamente se alastraram por sites e publicações de arquitetura e definiram uma nova forma de representação, alternativa à maquete ou ao desenho, que (por sinal) seduz mais eficazmente o olhar do público, mesmo o mais desatento. A afirmação anterior torna-se problemática quando as imagens, existindo como *objets du désir*, desprezam a arquitetura e a configuração dos espaços, e em vez de se destacarem como parte de um processo intelectual complexo, afirmam-se como objeto de consumo. Muitas delas tornam-se superfícies com as quais se torna difícil de interagir, por tentarem ser o que já existe, não acrescentando a misticidade que uma imagem pode ter enquanto enigma. Torna-se assim perigosa a circulação frenética de imagens e o consumo ‘em massa’ num mundo que, segundo Susan Sontag, carece de uma ecologia de imagens.

A título de exemplo e explicação, pratica-se um ‘jogo analógico’ com as palavras superfície e planície, fornecendo-lhes um significado alternativo quando associadas ao conceito de imagem: *imagem-superfície* e *imagem-planície*. A *imagem-superfície* é metaforicamente a imagem que não manifesta intenções de deter (cativar e prender) o olhar, desbloquear o

¹⁶⁶ Enric Miralles, *Obras y proyectos*, Madrid, Electa, 1996, pág.173.

Fig. 107 Composite No.2, Ornament & Découpage, technic: image montage, Philipp Schaerer, 2015/2019.



118 i

inconsciente, apelar à imaginação ou despertar o sentido crítico. Rende-se eficazmente ao real e à arquitetura que ilustra, não o questiona nem nos faz questionar. Tem a particularidade de, com recurso à cor e textura, animar e fantasiar o real, aproximando o espaço de um quadro ou pintura.

A *imagem-planície*, apesar da sua bidimensionalidade (inquestionável do carácter de imagem), indicia que no mundo abstrato pode ser algo mais. A superfície plana sugere um relevo que nos transporta para a tridimensionalidade do mundo real, onde tempo e espaço se intersectam. Entre planos sobrepostos como montanhas, a colagem (planície) esconde objetos que se revelam à medida que nos movimentamos em direção a ela, como numa paisagem. A planície é metáfora de uma absorção sem limites, de uma viagem infinita através de uma imagem que não se revela num primeiro e único olhar, exige consecutivas aproximações e atenções. Uma experiência pictórica que está no limbo entre a realidade e abstração por despertar o inconsciente para o lado 'obscuro' e menos evidente do espaço.

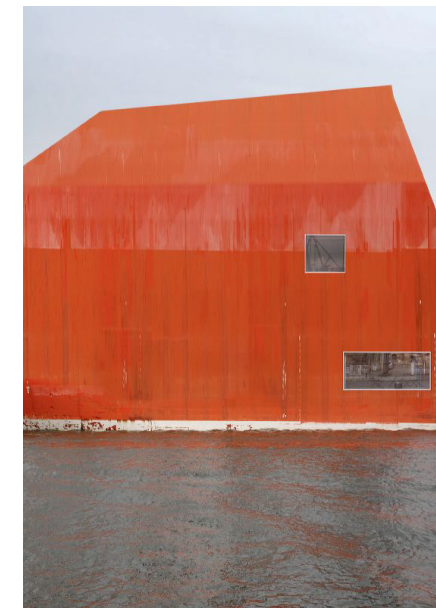
As montagens dos arquitetos ou 'engenheiros da imagem', Philipp Schaerer e Luca Galofaro, erguem-se a título de exemplo das *imagens-planície*, como planos que integram a fotografia e manipulação da imagem no círculo de debates entre arquitetura, espaço público e cidade.

*An atlas of imagination*¹⁶⁷ de Luca Galofaro designa uma antologia de montagens pictóricas como ferramentas genuinamente arquitetónicas que destacam (publicamente) o processo intelectual do arquiteto em relação à solução final. A justaposição de fragmentos sem lógica gera imagens (por enquanto) fictícias que absorvem as qualidades do tempo, espaço e movimento, como *imagens-planície* que sugerem a tridimensionalidade e documentam ideias em torno de projetos arquitetónicos concretos.

Numa tensão entre o real e a ficção, as montagens de Philipp Schaerer são produtos da sua imaginação e intuição enquanto arquiteto e artista visual. Com a aparência e rigor

¹⁶⁷ Luca Galofaro, *An Atlas of Imagination*, Seoul, DAMDI Publishing, 2015. <https://www.lgsma.it/textsbooks#/an-atlas-of-imagination>

Fig. 108 *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*, Rem Koolhaas, Architectural Association thesis, 1972.



119 i

de uma fotografia, cada fotomontagem combina fragmentos arquitetónicos concretos mas fora de contexto (sem época, função ou tipologia) numa estrutura de imagem ilusória que reivindica novas reações e críticas ao consumo da arquitetura nos dias de hoje. A precisão e rigor de Schaerer no manuseamento dos fragmentos fotográficos integra processos equivalentes às técnicas de desenho em arquitetura e, por sua vez, o recurso à tecnologia digital proporciona o grau de controlo necessário para transformar o material fotográfico num meio projetual¹⁶⁸. A série *Bildbauten* (fig.109 e 110) é um impulso em direção à objetividade característica do desenho técnico e da fotografia documental¹⁶⁹. Uma sequência de vistas frontais de arquiteturas fictícias, exageradas e orquestradas, que se revestem de paisagens e texturas, modeladas ao objeto de forma irónica. Na qualidade de montagens, reproduzem uma realidade pensada e concebida de raiz através da síntese de *imagens-superfície* que dão origem a uma *imagem-planície* coesa.

A imagem fotográfica, fundamental para a documentação e registo de edifícios, tem-se revelado igualmente indispensável nos domínios da comunicação e interpretação da arquitetura na atualidade. Um espetáculo visual ininterrupto ameaça substituir a discussão e teorização sobre os objetos arquitetónicos e, em situações extremas, a vivência dos próprios espaços. A produção de imagens e a ausência de espaço e tempo para a destruição das mesmas (destruição no sentido de limpeza) leva a um 'empilhamento' seguido de um colapso silencioso que nos cega perante o real e perante a arquitetura.

A colagem ou montagem possibilita um deslocamento, o recorte e extração de determinado objeto do seu lugar de origem para outro contexto. Em arquitetura, oportuniza um ensaio na folha de papel, algo entre a ideia e a obra, o pensamento e a concretização, que permite uma viagem do possível ao impossível, com o deslocamento de qualquer objeto arquitetónico para um outro lugar, físico ou utópico.

Fig. 109 *Bildbauten*, Philipp Schaerer, 2007.

Fig. 110 *Bildbauten*, Philipp Schaerer, 2008.

¹⁶⁸ Jesús Vassallo, *Seamless: Digital Collage And Dirty Realism In Architecture*, in revista Log n.º. 39, New York, Inverno 2017, p.52.

¹⁶⁹ <http://www.philippschaerer.ch/e/w-bildbauten/description.html>



As montagens do arquiteto Pedro Bandeira transportam-nos para uma realidade paralela, como se os pés e a mente vagueassem em tempos e espaços diferentes. Fala-nos, a partir destas imagens, de um deslocamento da prática arquitetónica e da arquitetura, enquanto objeto, imagem ou pensamento: “...a imagem de arquitetura, a sua representação, nunca teve tantos meios capazes de, inclusive, iludir quanto a uma substituição da obra (em grande parte devido às técnicas digitais de construção de plausibilidade)... a descodificação e consequente democratização de desenhos e imagens de arquitetura (plantas, cortes alçados parecem ter ficado para trás) alargou o campo do pensamento arquitetónico invalidando uma definição clara do âmbito disciplinar...”¹⁷⁰

O exercício mental de reconstrução visual do que nos rodeia, apoiado no instrumento da colagem ou da fotomontagem, é diferente de representar o mundo tal como ele é, com recurso à fotografia (por exemplo). O objetivo da colagem prende-se com a sugestão de novos ângulos, novos pontos de vista de observação e captação do real.

Neste contexto, propõe-se uma colagem que não se limite apenas ao significado literal e direto. A colagem admite sobreposições, justaposições e confrontos que podem suceder no mundo físico ou abstrato, não esquecendo que o lugar (físico) de onde as observamos pode constituir e participar nessa própria imagem.

A propósito da urgência da fabricação de imagens que não se limitam ‘apenas’ a espelhar o real, Ignasi Solà-Morales afirma que “...o significado já não se pode basear no realismo ou na produção verídica de imagens que nós próprios fomos capazes de ver como pontos de vista. Na fotomontagem o princípio da associação construtiva é acompanhado pelo princípio da dissociação surreal...”¹⁷¹

¹⁷⁰ Pedro Bandeira, *Displacement: O Deslocamento das coisas, da prática e a imagem de arquitetura in Dédalo #8: Displace*, Porto, Aefaup, 2011, p.18.

¹⁷¹ Ignasi de Solà-Morales, *Territorios; Pról*. Saskia Sassen, Barcelona, Editora Gustavo Gili SA, 2002, p.66.

Fig. 111 *Figueira da Foz I*, Pedro Bandeira, 2011.

Fig. 112 *Moon*, Luca Galofaro, 2015.



Fig. 113 *Memorial 1*, Filip Dujardin, 2015.

Fig. 114 *Architettura*, Luca Galofaro, 2014.

CARTAS PARA REUNIR A FRAGMENTAÇÃO DA ARQUITETURA

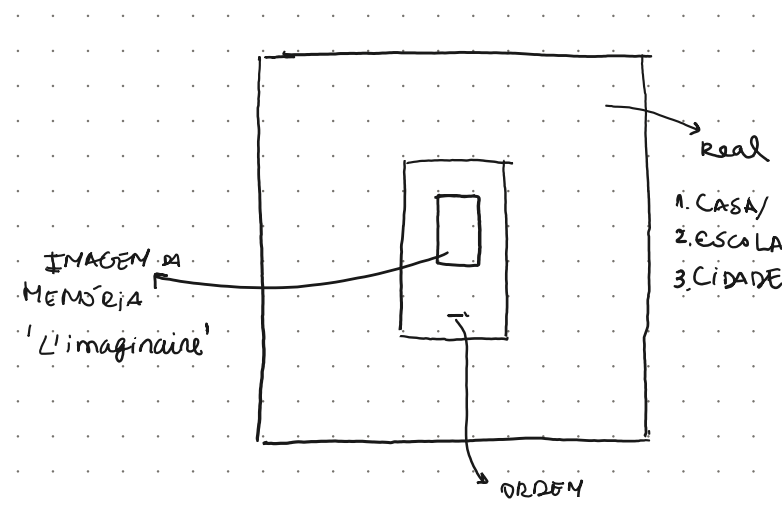
experiências de um laboratório da imagem

BOÎTE 3

Boîte 3 (três) aparece em último mas não é o fim. O ponto final é provisório num texto que não encerra mas abre janelas, que não conclui mas introduz, que não responde mas questiona. Em vez de ensaios existem exercícios que experimentam a transição da teoria à prática, da ideia à obra. As páginas seguintes são laboratórios onde se manipulam imagens e ideias...

Não estamos a mover-nos em direção a um tipo de objetivo, nós somos o objetivo e ele está a mudar connosco, Se a arte tem algum propósito, é abrir os nossos olhos para esse facto...

John Cage



EXERCÍCIO 1

ESPAÇO MENTAL X ESPAÇO REAL

invasão do espaço público

Este exercício surge, deliberadamente, enquanto estímulo ao esforço contínuo de definição da estrutura do trabalho. Num momento precoce, atendendo aos limites de indefinição do próprio tema e à sombra das temáticas de interesse, convoca-se esta operação mental e física num confronto entre o domínio interior e o espaço exterior.

Em primeiro lugar foram selecionadas imagens, algumas de autoria própria que, à semelhança do livro “*The images of Architects*” de Valerio Olgiati¹, figuram num *musée imaginaire*² pessoal. Por outras palavras, uma coleção de imagens favoritas convocadas a propósito do exercício de projeto, no momento do inevitável confronto com a folha em branco³. São a resposta à pergunta de Olgiati: “*Quais as imagens que ilustram a origem do meu pensamento em Arquitetura?*”

Resgatadas da coleção pessoal, as imagens em papel ‘intersectaram’ o espaço doméstico ou urbano, num instante que a fotografia eternizou. Como sugere o esquema (fig.115), o papel frágil sobrepõe a aparente resistência do real que, com diferentes graus de aproximação, devolve a realidade momentaneamente ausente das imagens, através de distintas perspectivas, texturas e materiais, sugerindo esse percurso gradual de um espaço interior mais íntimo para um espaço exterior e partilhado (casa- escola- cidade). O formato simula uma colagem que fixa a matéria do pensamento (em papel) ao plano concreto (o chão, a parede, um pilar).

¹ Valerio Olgiati, *The Images of Architects*, Luzern, Quart Verlag GmbH, 2013.

² A expressão ‘*musées imaginaires*’ é uma referência ao conceito utilizado pelo teórico e escritor francês André Malraux (1901-1976) como uma metáfora ao ideal de ‘museu de arte pessoal’ que cada um cultiva em mente.

³ Valerio Olgiati, *Autobiografia Iconográfica*, in *Indexnewspaper* n.º 5/Valerio Olgiati, Porto, Junho de 2016.

Fig. 115 Esquema da composição fotográfica da série *Architectures imaginaires*.

Fig. 116 *Musées Imaginaires*, série de 21 imagens afixadas na parede.



O confronto *imaginário x real* traduz este exercício num manifesto contra o desaparecimento da imagem como objeto, num apelo à sua materialização e à urgência do resgate do ecrã para a folha de papel, do mundo virtual para a parede. A sequência fotográfica, na qualidade de obra aberta, ensaia situações suscetíveis a diferentes interpretações, onde a relação entre os opostos (ficção e real) pode ser de confronto ou complementaridade. Não se restringindo ao concreto e visível, cada imagem possui um ambiente psicológico ou uma ‘aura’ que comunica o invisível e intangível, sem recurso a palavras.

Cada fotografia captura um instante que pertence ao espaço individual e se expande até ao espaço público, como uma revolução silenciosa que procura atingir a cidade e decifrar a complexidade e riqueza dos seus fenómenos, como território visível e invisível, “...as cidades como os sonhos são construídas de desejos e de medos, embora o fio do seu discurso seja secreto, as suas regras absurdas, as perspectivas enganosas, e todas as coisas escondam outra.”⁴

No final, os *musées imaginaires* converteram-se em *architectures imaginaires* ou fragmentos espaciais (o quarto, a varanda, o jardim ou uma rua da cidade). Da intimidade da casa à exposição do exterior, as sobreposições imagéticas criadas condensaram espaços, atmosferas e memórias, tornando-os visíveis e portáteis. Arquiteturas imaginárias ou construções mentais que, mesmo sem saírem do papel, inspiram arquitetos num exercício de projeto semelhante a este: a criação de espaços sob as regras de um jogo rigoroso entre abstração e realidade.

⁴ Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Teorema, 2010, p.46.



Fig. 117 (19/21) *Pierrot Le Fou* / Godard x CASA. •

Fig. 118 (14/21) *Ville Savoye* / Le Corbusier x CASA. •

Fig. 119 (8/21) *Cemitério de San Cataldo* / Aldo Rossi x CASA. •

Fig. 120 (16/21) *Pavilhão de Barcelona* / Mies x CASA. •



Fig. 121 (6/21) Campo
24 de Agosto, Porto x
ESCOLA. •

Fig. 122 (9/21) Jardin
du Luxembourg, Paris x
ESCOLA. •

Fig. 123 (2/21) *Espace de
Méditation* / Tadao Ando x
CIDADE. •

Fig. 124 (16/21) Pavilhão
de Barcelona / Mies x
CIDADE. •



EXERCÍCIO 2

(RE)INVENTAR A CIDADE COM IMAGENS E FRAGMENTOS

Início de um arquivo...

No presente exercício, a fotografia ultrapassa os limites da representação como registo ou documentação, não é apenas técnica mas instrumento de ideação ao serviço da arquitetura, que permite materializar um diálogo entre abstração e realismo, passado e futuro, num momento de conclusão que é simultaneamente o regresso ao cenário inicial desta investigação, a cidade.

No início, numa aproximação gradual à cidade através da lente da câmara analógica, focam-se os lugares-comuns com a intenção de resgatar da banalidade do quotidiano as coisas que passam despercebidas. Em cada imagem, monocromática ou a cores, cruzam-se registos espaciais, experiências e memórias da cidade que se julga conhecer. As pontes penduradas nas encostas, a ribeira vista da outra margem ou os reflexos sobre o rio, as imagens que também se multiplicam em *souvenirs* vendidos como última amostra da cidade autêntica. Surpreendentemente, revelam-se fotografias que não serão apenas capturas do real mas fragmentos físicos da própria vida na cidade, objetos que passam a fazer parte dela.

Com o espírito de colagem manual, da manipulação digital das fotografias originais (formato analógico), resultaram cenários dificilmente conciliáveis, mas não impossíveis. Sendo pouco relevante o que acontece em cada uma, importa sobretudo a relação que estabelecem com o real e com o observador, enquanto ‘despertadores’ de emoções, dúvidas e reflexões.

A liberdade inquestionável do desenho em arquitetura, manifesta-se igualmente na colagem que, de forma rigorosa e precisa, oculta os vestígios da montagem e funde os fragmentos do real construindo alternativas plausíveis.

Fig. 125 *Eterno presente*.
Proposta de construção
de um muro que
enquadra a paisagem no
Miradouro da Vitória, Porto
(fotomontagem). •



Composições de fragmentos deslocados, ironias e eufemismos, as montagens impressionam, enganam, comovem ou agradam, ao mesmo tempo que deixam escapar os sinais de uma cidade a caminhar para o colapso.

As próximas páginas acolhem uma narrativa visual que fundamenta um gesto crítico, uma articulação entre estética, ética e política, uma reconciliação do pensamento e imaginação com a matéria do real, cada vez mais difícil de representar como totalidade, imagem suspenso ou imutável.

A confusão entre real e ficção é enfatizada por alternâncias cromáticas que trazem à memória a lógica das imagens de Wim Wenders em *As asas do desejo* (1987). Neste contexto, o registo monocromático ilustra a nostalgia de um percurso monótono e introspetivo pela cidade, semelhante à visão a preto e branco dos anjos de Wenders que vagueiam na cidade transcendente e atemporal. As cores reaparecem numa segunda fase e coincidem com a cidade atual e concreta, o espaço frenético e empolgante, palco do eterno presente. A saturação do espectro cromático do real, realça os fragmentos (descontextualizados) como afirmações estéticas provocatórias que dificilmente passam despercebidas.

Mais do que fundamentar uma crítica à cidade e às imagens infinitamente reproduzidas sobre ela, este exercício divulga uma experiência única e imprevisível pela cidade, semelhante à experiência criativa em arquitetura, o projeto é um labirinto entre espaços e tempos, referências reais e irreais, a obra (o edifício) é a síntese, neste caso, as montagens fotográficas.

Estas novas imagens nascem do desejo de propor algo diferente de tudo o que já existe. As colagens permitem (re)desenhar a cidade através da invenção de novas paisagens que se confundem com a realidade. Não sendo utopias, nascem com o objetivo de contrariar a cidade atual— interpretada como paisagem contínua pontuada de arquiteturas efêmeras, cenário sem defeitos e sem ruínas, a cidade que todos desejam, sem poder viver nela.

Fig. 126 *Hora D'ouro*.
Pôr-do-sol em Nossa
Sra. da Vitória, Porto
(fotomontagem). •

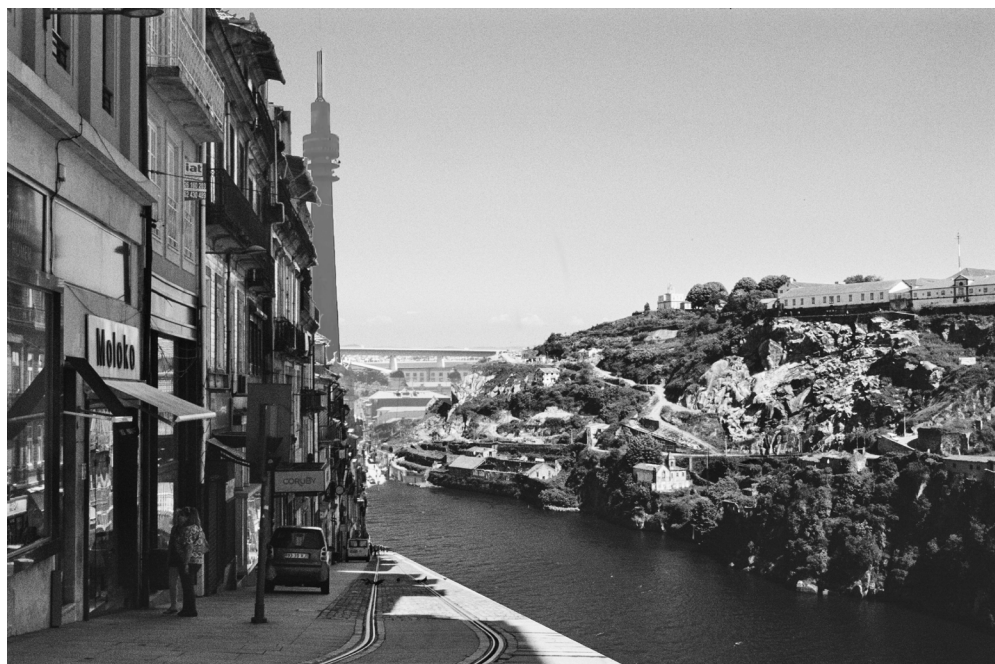


Fig. 127 *À Margem*.
Transladação de uma rua
intersticial do Porto para
a margem do rio Douro.
(fotomontagem). •

Fig. 128 *In Virtus*.
Paisagem alternativa para o
Miradouro das Virtudes, no
Porto (fotomontagem). •



Fig. 129 *O Antiquário*.
Transladação da parte
antiga da cidade para
uma ilha no Atlântico
(fotomontagem). •

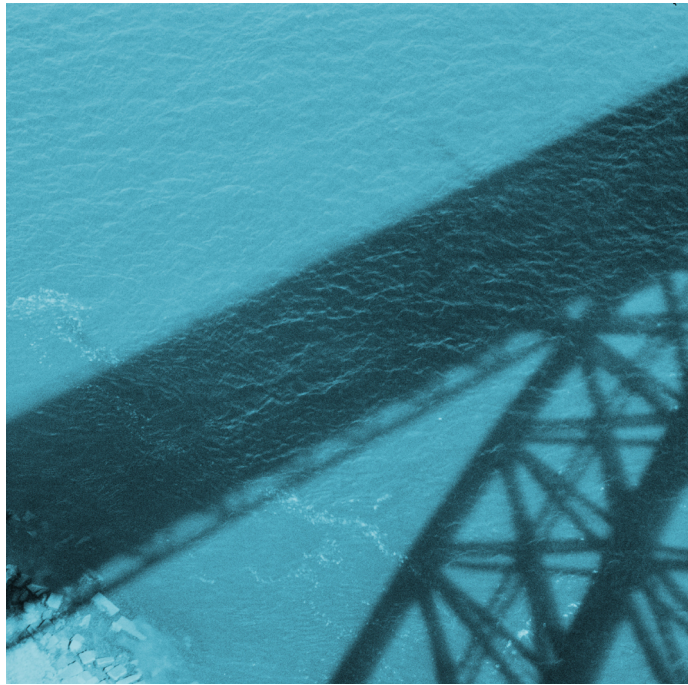


Fig. 130 *Quadro com portas*. Casa Beires de Álvaro Siza com vista direta sobre o mar (fotomontagem).•

Fig. 131 *Cheias*. Utilização alternativa da piscina seca, Faup, Porto (fotomontagem).•

Fig. 132 *Bonito serviço*. Proposta para revestimento de casas do bairro 'O Lar familiar', Porto (fotomontagem).•

Fig. 133 *D'ouro sobre azul*. Proposta de alteração da tonalidade do rio com corante azul (fotomontagem).•

Fig. 134 *Ecorua*. Proposta de pavimentação da rua 31 de Janeiro no Porto (fotomontagem).•



EXERCÍCIO 3

IMAGENS SEM DESTINO

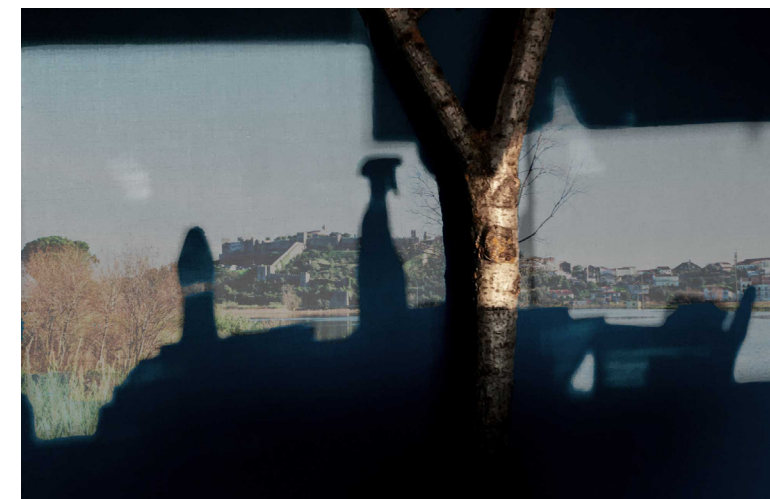
uma viagem (inevitável) pela casa

Imagens sem destino ilustra um percurso pelo espaço doméstico num momento em que foi imposto permanecer nele. A experiência na cidade foi substituída, neste exercício, por uma viagem labiríntica entre paredes e portas, onde os limites foram apenas físicos. Enquanto extensão dos conteúdos teóricos precedentes (*Boîte 2/ 2.1 Fotografia, recuperar o que desaparece*¹), este exercício parte do registo fotográfico enquanto prática que permite captar ou recuperar o que desaparece, neste caso a sombra. À semelhança do exercício anterior, a manipulação de fragmentos fotográficos, com recurso à técnica da fotomontagem digital, deu origem a combinações improváveis mas não impossíveis.

A sequência fotográfica torna visível um percurso banal pelos espaços da casa ao mesmo tempo que realça um novo olhar, menos superficial e mais crítico, menos disperso e mais atento aos pormenores de cada espaço. Desta dinâmica, surge a pertinência deste projeto como uma conversa entre o autor e o observador perante o que, atualmente, nos confina no espaço - a casa.

O olhar que, através da objetiva, sintoniza a visão superficial (olhos) com a visão crítica (mente), reproduz-se num registo fiel da experiência (corpo) em cada espaço. A atmosfera melancólica e sombria de cada imagem é perturbada por sinais que anunciam a presença do mundo físico, como a luz do sol que ilumina as superfícies e obscurece os objetos, decalcados na projeção das respetivas sombras. A sua materialidade nunca é revelada e estes permanecem indefinidos, acentuando a sua insignificância e a misticidade do espaço onde permanecem. Como numa colagem manual, o fundo opaco que destaca a silhueta das

Fig. 135 *Pequeno destino*.
Projeções do filme *Pierrot
Le Fou* (J.L. Godard),
Abril de 2020. •



sombras foi recortado e preenchido por fragmentos da cidade que, igualmente projetada, contraria a ausência de cor das imagens originais e pinta as superfícies neutras da casa, acrescentando-lhes um padrão complexo, diluído entre o negro carimbo das sombras.

A propósito deste exercício, recorda-se a sequência imagética do filme *Shaking Tokyo* (2008), onde o realizador Bong Joon-ho descreve o quotidiano de um homem voluntariamente confinado no seu apartamento há 10 anos. Os raios de luz que penetram discretamente no espaço íntimo, através de portas ou janelas, representam o único contacto que mantém com a cidade de Tóquio².

A narrativa visual aqui apresentada vive do confronto inevitável entre a casa e a cidade, o interior e o exterior, o individual e o colectivo, a sombra e a luz, a ficção e o real. Submetidas a um jogo de colagens, sobreposições e transparências, as imagens confundem quem as vê, incentivando a um olhar prolongado que tenta descodificar o que se sobrepõe a quê: é a casa que se projeta na cidade ou a cidade que se projeta na casa?

O resultado espelha a intenção de imobilizar nas imagens os sinais da passagem do tempo que, em silêncio, desvendam um exterior cada vez mais próximo virtualmente e mais distante fisicamente.

Do pressuposto arquitetónico à intervenção artística, este exercício traduz-se, por fim, num gesto político. Em que medida a obrigação de confinar o quotidiano ao espaço da casa poderá incentivar o (re)pensar da habitação (e cidade) e sobretudo reforçar a importância do (saber) habitar, com o corpo e com o olhar, o visível e o invisível.

² A relação do personagem com o espaço em que permanece há mais de uma década, interferiu na apropriação dos espaços, empilhados de objetos, organizados de forma rigorosa e matemática, compondo verdadeiras obras de arte. O filme introduz a personagem como um *hikikomori* - termo japonês aplicado a indivíduos reclusos que se recusam a viver em sociedade, implementando graus extremos de confinamento.

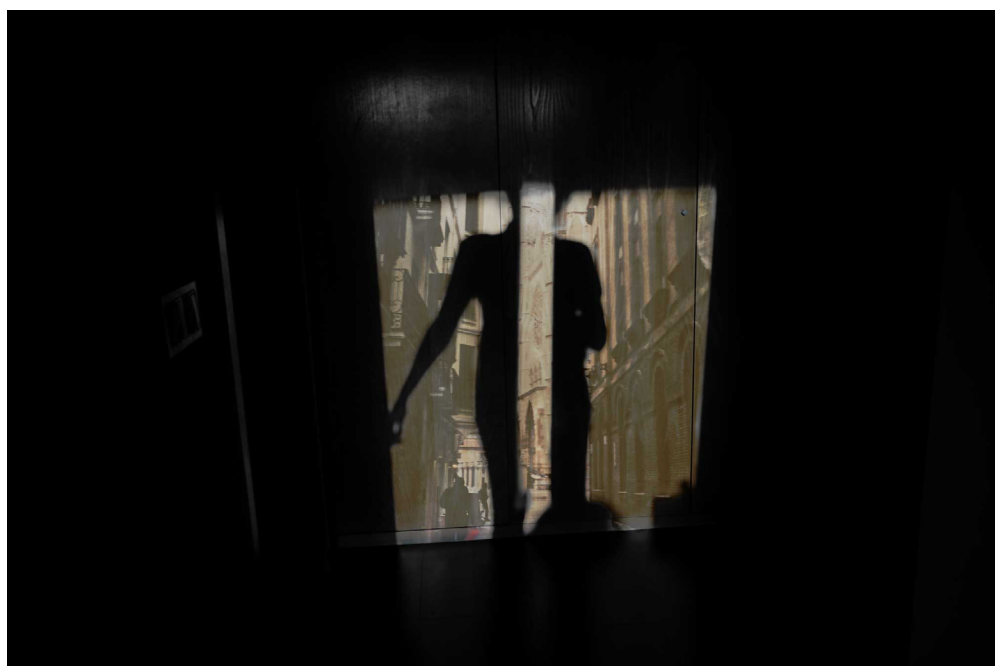


Fig. 137 *Paisagens saídas do armário.*
Figueira da Foz, Abril de 2020 (fotomontagem). •

Fig. 138 *León invade a casa.* Figueira da Foz, Abril de 2020 (fotomontagem). •



Fig. 139 *Terraço com vista.*
Figueira da Foz, Junho de 2020 (fotomontagem). •



Fig. 140 *La Société du Spectacle* (frames do filme), Guy Debord, 1974.

PEDRA DE FECHO

palavras agora sem imagens

Uma *pedra de fecho* ocupa o último espaço vazio na estrutura de um arco, como suporte central das restantes pedras. Na estrutura da dissertação, preenche as últimas folhas em branco como metáfora de uma conclusão que se torna provisória numa investigação ainda em movimento. Paradoxalmente, a palavra fecho dá lugar ao conceito de abertura como instrumento de pedagogia revolucionária; abre-se um debate escrito que aguarda interações do público e que, por isso, não espera soluções imediatas. A referência à *Obra Aberta* de Umberto Eco introduziu ideais de informalidade, desordem, casualidade e indeterminação que monitorizaram um estudo exigente, promovendo atos de liberdade consciente interrompidos por momentos de angústia, numa teia de relações inesgotáveis e indeterminadas que dificilmente se encaixariam nos perímetros de uma dissertação de mestrado, realizada no espaço de um ano. “... Uma obra aberta enfrenta plenamente a tarefa de oferecer uma imagem da descontinuidade: não a descreve, ela própria é a descontinuidade... coloca-se como mediadora entre a abstrata categoria da metodologia científica e a matéria viva da nossa sensibilidade; quase como uma espécie de esquema que nos permite compreender novos aspectos do mundo...”¹ Posto isto, cada caixa ou capítulo numerado no índice é uma porta aberta para um infinito que se fez inteiro abrigando-se numa forma “...com infinitos aspetos que não são apenas ‘partes’ ou fragmentos, pois cada um deles contém a obra inteira, e a revela numa determinada perspetiva...”² O espaço da dissertação abriga a ambição pessoal em decifrar o mundo segundo uma abordagem fragmentária, concretizando relações que não seriam alcançadas de forma linear e óbvia. O sentido natural das coisas foi invertido e destacaram-se os fragmentos como instrumentos privilegiados para pensar e promover a componente interdisciplinar da arquitetura. Para a compreender saímos dela, como quem sai de casa, para do exterior conseguir ‘desenhar’ a sua forma.

O arquiteto é ‘invadido’ diariamente por imagens— da fotografia ao cinema, da pintura à escultura, da poesia à música— reais, remanescentes ou remniscentes, em suporte físico ou virtual, que se apropriam e transformam em referências integradas de forma não direta no projeto de arquitetura. Depois de extraídas da mente, espera-se que as imagens que preenchem hoje as páginas da dissertação, possam amanhã figurar em debates, conferências e publicações, como incentivo a pensar e construir a cidade de forma diferente. Imagens irónicas ou distópicas que refletem modos de pensar e não de fazer³, à semelhança das montagens dos *Archigram*, *Archizoom* ou *Superstudio*, coletivos que influenciaram arquitetos como Rem Koolhaas, Renzo Piano ou Zaha Hadid.

No final, o regresso ‘físico’ à arquitetura e à cidade projeta uma ideia prospectiva de futuro e o desejo em incorporar a fotografia e a manipulação de imagens no debate público da arquitetura. À luz das palavras de Ignasi Solà-Morales⁴, resgata-se o ato de desconstrução como análise e compreensão dos processos de justaposição que têm uma tradução direta na produção arquitetónica. A experiência da arquitetura contemporânea equivale à experiência da sobreposição, ou seja, o seu significado não é construído por meio de uma ordem, mas por meio de peças que se aproximam e sobrepõem, oferecendo uma descontinuidade no tempo, cuja leitura como justaposição é a mais próxima à nossa realidade.

¹ Umberto Eco, *Obra Aberta, forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1991, p.159.

² *Ibidem*, p.54.

³ "...Em 1972, *Archizoom* declarou que o desenho em si não era capaz de nos libertar da opressão e que o político não reside na forma da casa ou na forma da cidade, mas na forma como os utilizamos... não é preciso implementar uma arquitetura diferente, mas sim uma forma completamente nova de utilizar estes espaços..." In *Shared Worlds- A Conversation with Rodrigo Kommers Wender (PLOT magazine)*, Março 2021, CCA (*Canadian Centre for Architecture*).

⁴ Ignasi Solà-Morales, *Differences, Topographies of Contemporary Architecture*, Massachusetts, MIT Press, 1996, p.66.



Fig. 141 *Mesa de trabalho*, Abril de 2020. •



*A porta estreita do regresso
abre-se finalmente para aquele
que perdeu a paciência e também a impaciência
e que pára sobre o coração sem lugar de tudo.*

*A visão de esse, de o que está de fora,
de aquele que regressa sem ter partido
dançando sobre os destroços da sua imagem,
é o que me vê a mim: falo ainda de mim*

*embora por um momento só.
Mas já não sou o mesmo nem sou diferente.
O dentro de isto está fora
de mim e de si próprio.*

Manuel António Pina, A porta estreita

Fig. 142 *Untitled*,
Donald Judd, 1962.

REFERÊNCIAS E FONTES BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS

ÁBALOS, Iñaki. *A boa-vida, visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu’est-ce le contemporain?* Paris: Payot & Rivages (rivages poche), 2008.

ARÍS, Carlo Martí. *Silences éloquents- Écrits d’art et d’architecture*. Paris: Editions Cosa Mentale, 2019.

AUGÉ, Marc. *El Tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

AURELI, Pier Vittorio. *The City as a Project*. Berlim: Ruby Press, 2013.

AURELI, Pier Vittorio. *The possibility of an absolute architecture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2011.

BANDEIRA, Pedro. *Projectos específicos para um cliente genérico*. Portugal: Dafne Editora, 2006.

BARATA, Francisco. *Transformação e permanência na habitação portuense: as formas da casa na forma da cidade*. Porto: FAUP publicações, 1999.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre Fotografia*. Rio Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne Editora, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de Pensamento*. Porto: Assírio & Alvim (Porto Editora), 2018.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Lisboa: Antígona, 2018.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. *Corpo e Imagem*. Lisboa: Nova Vega, 2012.

CAIRNS, Stephen; JACOBS, Jane M. *Buldings must die: a perverse view of architecture*. London: The MIT Press, 2014.

CAMPO BAEZA, Alberto. *A Ideia Construída*. Lisboa: Caleidoscópio, 2008.

COLOMINA, Beatriz. *La Domesticidad en Guerra*. Barcelona: Actar Publishers, 2006.

DAL CO, Francesco; SOUTO DE MOURA, Eduardo, et al. *Souto de Moura: memória, projetos, obras*. Matosinhos: Casa da Arquitetura, 2019.

DELEUZE, Gilles. *A imagem- movimento, cinema I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Reina Sofia, 2010.

DIDI- HUBERMAN, Georges. *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM, 2013.

DURAND, Régis. *La Part de l’ombre, Essais sur l’expérience photographique*. Paris: La différence, 1990.

ECO, Umberto. *Obra Aberta, forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

FERRANDO, Davide T.; ÁLVAREZ, Paula V. *The City in the Image*. Sevilha: Vibok Works, 2018.

GANDUM, Ana; GUEDES, André; GUERREIRO, António; et al. *O que é o arquivo?: laboratório arte/arquivo= What is the archive?: laboratory art/archive*. Lisboa: Documenta, 2018.

GHIRRI, Luigi. *The Complete Essays 1973-1991*. London: MACK, 2016.

GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1941.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora, 2015.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LEFEBVRE, Henri. *O Direito à cidade*. Lisboa: Letra Livre, 2012.

M. TAVARES, Gonçalo. *Atlas do Corpo e da Imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Lisboa: Relógio D’Água, 2019.

MIRALLES, Enric. *Enric Miralles, 1983-2000: mental maps and social landscapes = mapas mentales y paisajes sociales*. El Escorial, Madrid: El Croquis Editorial, 2005.

MIRALLES, Enric. *Obras y proyectos*. Madrid: Electa, 1996.

MUMFORD, Lewis. *The Culture of Cities*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.

NOGUEIRA, Isabel. *A imagem no enquadramento do desejo: transitividade em pintura, fotografia e cinema*. Silveira: BookBuilders, 2016.

OLGIATI, Valerio. *The images of Architects*. Luzern: Quart Verlag Gmbh, 2013.

PALMA, Vittoria Di. *Intimate Metropolis: Urban Subjects in the Modern City*. London: Routledge, 2008.

PORTAS, Nuno. *A cidade como Arquitectura: Apontamentos de método e crítica*. Lisboa: Livros Horizonte, 2007.

ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*, (tradução...). Lisboa: Edições 70, 2018.

ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*, (tradução de Juan José Lahuerta). Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

ROWE, Colin, KOETTER, Fred. *Collage City*. Cambridge, MIT Press, 1978.

SANTIAGO BAPTISTA, Luís; PAIS, Maria Rita. *Viagem ao invisível: espaço, experiência, representação*. Lisboa: Purga, 2019.

SEIXAS LOPES, Diogo. *Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

SIZA, Álvaro. *01 Textos (ed.: Carlos Morais)*. Porto: Civilização editora, 2009.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Differences, Topographies of Contemporary Architecture*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territorios (pról. Saskia Sassen)*. Barcelona: Editora Gustavo Gili SA, 2002.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

SPELLMAN, Catherine. *Conversations and allusions: Enric Miralles*. New York ; Barcelona: Actar, 2017.

TANIZAKI, Junichiro. *Elogio da Sombra*. Lisboa: Relógio D’Água, 2008.

TAVARES, André; BANDEIRA, Pedro. *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*. Porto: Dafne Editora, 2011.

TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*. Porto: Faup publicações, 2006.

TEYSSOT, Georges. *Da Teoria de Arquitectura: 12 Ensaio*s. Lisboa: Edições 70, 2010.

USTÁRROZ, Alberto. *La lección de las ruinas: presencia del pensamiento griego y del pensamiento romano en la arquitectura*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 1997.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: The MIT Press, 1977.

WENDERS, Wim. *A lógica das Imagens*. Lisboa: Edições 70, 2010.

ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor, 1985-2013: Buildings and Projects*. Zurich: Scheidegger & Spiess, 2014.

ZWEIG, Stefan. *Amok: o doido da Malásia*. Porto: Civilização, 1937.

BANDEIRA, Pedro. *Displacement: O Deslocamento das coisas, da prática e a imagem de arquitetura*. In revista Dédalo nº.8/ *Displace*, Porto: Aefaup, 2011.

BISMARCK, Pedro Levi. *Nenhuma arte é louca. Nenhuma arte é arquitetura*. In revista Punkto nº. 0/ O Ponto, Porto, Maio de 2010. <https://www.revistapunkto.com/2010/06/nenhuma-arte-e-louca-nenhuma-arte-e.html> (consultado em Junho de 2020).

HOLLEIN, Hans. *Alles ist Architektur* (manifesto). In revista Bau nº.1/2, Áustria, 1968.

MIRALLES, Enric. *Apuntes de una conversación informal [con Enric Miralles]*. Entrevista por Emilio Tuñón e Luis Mansilla. In El Croquis nº.100/101, Madrid, El Croquis editorial, 2000.

MIRALLES, Enric. *Una conversación con Enric Miralles*. Entrevista por Alejandro Zaera. In El Croquis nº.72, Madrid, El Croquis editorial, 1995.

PRINCEN, Bas. *With Bas Princen: Desire*. Entrevista por Susana Ventura, Scopio Editions, Porto, Outubro de 2018. <https://www.scopionetwork.com/blog/2018/11/5/with-bas-princen-desire> (consultado a 17/01/2021).

ROSSI, Aldo. *La città analoga: tavola / The Analogous City: panel*. In Lotus nº.13, Milão, 1976.

SOUTO DE MOURA, Eduardo. *Regreso a casa [una conversación con Eduardo Souto Moura]*. Entrevista por Nuno Grande. In El Croquis nº.146, Madrid, 2009.

VASSALLO, Jesús. *Seamless: Digital Collage And Dirty Realism In Architecture*. In Log, nº. 39, Anyone Corporation New York, Inverno 2017. <http://www.jstor.org/stable/26324002> (consultado a 8/02/2021).

WENDERS, Wim. *La ciutat, una conversa*. Entrevista por Hans Kollhoff. In revista Quaderns nº177, Barcelona, 1988.

DIDI- HUBERMAN, Georges. “How to carry the world on one’s back? Visita guiada à exposição com Geoges Didi-Huberman. <https://vimeo.com/24023841> (consultado a 29/03/2020).

DIDI- HUBERMAN, Georges. *Atlas, como levar o mundo às costas?* Entrevista a propósito da exposição, Museo Reina Sofia, Madrid. <https://www.youtube.com/watch?v=WwVMni3b2Zo> (consultado em 25/11/2020).

EISENMAN, Peter; SOLÀ-MORALES, Ignasi; ISOZAKI, Arata. *Congresso Anyway- La ciudad de las ciudades*. Congresso a cargo do grupo de investigação *Anyone Corporation*, Centro de cultura contemporânea, Barcelona, 4 a 6 de Junho de 1993. <https://fundacion.arquia.com/es-es/ediciones/audiovisuales/coleccion/p/Colecciones/DetalleAudiovisual/65> (consultado a 8/06/2020).

PRINCEN, Bas. *Lecture by Bas Princen*. Conferência organizada por *Centre for Fine Arts*, Bruxelas, 22 de Novembro de 2018. https://www.youtube.com/watch?v=cxQrduglgkw&feature=emb_title (consultado a 17/01/2021).

RICHTER, Gerhard. *Atlas*. Vídeo de apresentação da exposição de Gerhard Richter, Dresden, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=goGFJbCpIIi> (consultado a 3/06/2020).

VASSALLO, Jesús. *Epics in The Everyday*. Conferência virtual organizada por University of Virginia School of Architecture, 13 de outubro de 2020. https://www.youtube.com/watch?v=9JcePpkUzfY&ab_channel=UVASchoolofArchitecture (consultado a 07/02/2021).

FILMES DEBORD, Guy. *La Société du Spectacle*. Produção Guy Debord, França, 1974, 88 min.

VARDA, Agnès. *Les plages d’Agnès*. Produção Cine-Tamaris, ARTE France, França, 2008, 108 min.

WENDERS, Wim. *Tokyo-Ga*. Produção Chris Sievernich e Wim Wenders, Alemanha, 1983, 92 min.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES DIDI- HUBERMAN, Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Catálogo da exposição realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, de 26 de novembro de 2010 a 28 de Março de 2011.

KLEMM, Christian et al. *Alberto Giacometti: Exhibition*. Kunsthau Zürich, 18 de Maio a 2 de Setembro de 2001, The Museum of Modern Art (MOMA) New York, 11 de Outubro a 8 de Janeiro de 2002.

LINGWOOD, James; et al. *Luigi Ghirri: The Map and the Territory*. Catálogo da exposição realizada no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia em Madrid, de 26 de Setembro de 2018 a 7 de Janeiro de 2019.

ON AIR, *Carte blanche à Tomas Saraceno*, com a curadoria de Rebecca Lamarche-Vadel, Palais de Tokyo, Paris, 17 de Outubro de 2018 a 6 de Janeiro de 2019.

OUTROS SITES <http://basprincen.com/>

<http://socks-studio.com/>

<http://www.cabinetmagazine.org/issues/20/dillon.php>

<http://www.fundacioenricmiralles.com/fem/digital-archive/?lang=en>

<http://www.jeudepaume.org/index2014.php?page=article&idArt=3000>

<http://www.philippschaerer.ch/e/m-upcoming/index.html>

<https://atlasofplaces.com/photography/entropy-urban-space/>

<https://divisare.com/authors/9714-luca-galofaro>

<https://homenajeaenricmiralles.wordpress.com/2015/02/25/origen-de-replanteo/>

<https://jesusvassallo.com/>

<https://www.archivioluighighirri.com/>

<https://www.cca.qc.ca/en/archives/>

<https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/29/a-social-reset/78218/shared-worlds>

<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/mag/20867100.html>

<https://www.herzogdemeuron.com/index.html>

<https://www.revistapunkto.com/>

<https://www.scopionetwork.com/>

<https://www.sophiajournal.net>

CRÉDITOS DE IMAGENS

BOÎTE 0

Fig. 1, 8, 11, 14, 19, 40, 41, 42, 50, 52, 56, 59, 70, 71, 108, 110 Fotografia da autora.

Fig. 6, 15, 26, 28, 33, 35, 64, 65, 85, 98, 99, 101, 106, 116, 141 Arquivo pessoal.

Fig. 2 <https://www.topipittori.it/sites/default/files/blog/Bruno-Munari-illegible-books-unreadable-Libri-Illeggibili-Mina-Bach-05.jpeg>

Fig. 3 <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/warburg-institute-archive/online-bilderatlas-mnemosyne/mnemosyne-atlas-october/> Paine! 57 (consultado a 4/06/2020).

Fig. 4 https://www.centrepompidou.fr/media/picture/20/80/2080e3db18e8cfbed12e3f3a0ad6e069/thumb_large.jpg (consultado a 13/09/2019).

Fig. 5 https://ichef.bbci.co.uk/news/800/media/images/77477000/jpg/_77477730_fd631a05-15a1-42da-b9e2-b35336e50c33.jpg (consultado a 23/10/2020).

Fig. 7 <https://www.palaisdetokyo.com/en/event/carte-blanche-tomas-saraceno> (consultado a 29/09/2020).

Fig. 9 http://architectuul.com/architecture/view_image/l-unite-d-habitation-marseille/17371 (consultado a 13/06/2019).

Fig. 10 KLEMM, Christian et al. *Alberto Giacometti*. Zürich: Kunsthau Zürich, The Museum of Modern Art (MOMA): New York, 2001, p.115 (Gravura). https://img.over-blog-kiwi.com/0/57/14/10/201305/ob_068287b74f80c20d2e24067834bcc6bb_max500-image08.jpg (consultado a 29/03/2020) / (Escultura).

Fig. 12 <https://www.moma.org/collection/works/81435> (consultado a 17/11/2020).

BOÎTE 1

Fig. 13 <https://www.cca.qc.ca/en/archives/447183/alvaro-siza-fonds/465800/sketchbooks> (consultado a 10/09/2020).

Fig. 16 <https://www.moma.org/collection/works/99675>

Fig. 17 <https://i.pinimg.com/originals/f3/ed/e7/f3ede7cf7850dec611f4942d56830638.jpg> (consultado a 18/02/2020).

Fig. 18 Frame de Les plages d'Agnès (2009) Agnès Varda.

Fig. 20 <https://i.pinimg.com/originals/96/e7/99/96e7998b2d6b468b7ea18e1d99c43233.jpg> (consultado a 21/09/2019).

Fig. 21 <http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/restless-sphere> (consultado a 18/09/2020).

Fig. 22 <https://lookingatcities.files.wordpress.com/2018/09/piranesi-1003.jpg> (consultado a 16/09/2020).

Fig. 23 http://www.fondationlecorbusier.fr/corbucache/900x720_2049_1708.jpg?r=0 (consultado a 24/09/2020).

Fig. 24 https://lh3.googleusercontent.com/82z5OD4AcdLeJkeb6_a-ii4Ty0fIIYW_SH14LglyOm4WHlyf9LQJHmUd8w20-sF3Q=s1200 (consultado a 16/09/2020).

Fig. 25 <https://i.pinimg.com/originals/e7/3a/db/e73adb4b1968675d9030bde638c31666.jpg> (consultado a 24/09/2020).

Fig. 27 <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/381458> (consultado a 24/09/2020).

Fig. 29 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Tanzio_da_Varallo%2C_Davide_e_Golia%2C_ca._1625_%28Museo_civico%2C_Varallo%29.jpg

Fig. 30 <http://www.mirallestagliabue.com/project/iuav-school-of-architecture/> (consultado a 16/11/2020).

Fig. 31 El Croquis 100-101, *Enric Miralles e Benedetta Tagliabue (1996-2000)*, Janeiro de 2000.

Fig. 32 ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage City*. Cambridge: The MIT Press, 1978.

Fig. 34 <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/wp-content/uploads/2019/12/5.jpeg> (consultado a 15/01/2019).

Fig. 36 ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*. Lisboa: Edições 70, 2018.

Fig. 37 https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/debord-guy/guide-psychogeographique-paris-discours-sur-les-passions-l-amour-317.html?authID=53&ensembleID=135 (consultado a 16/04/2021).

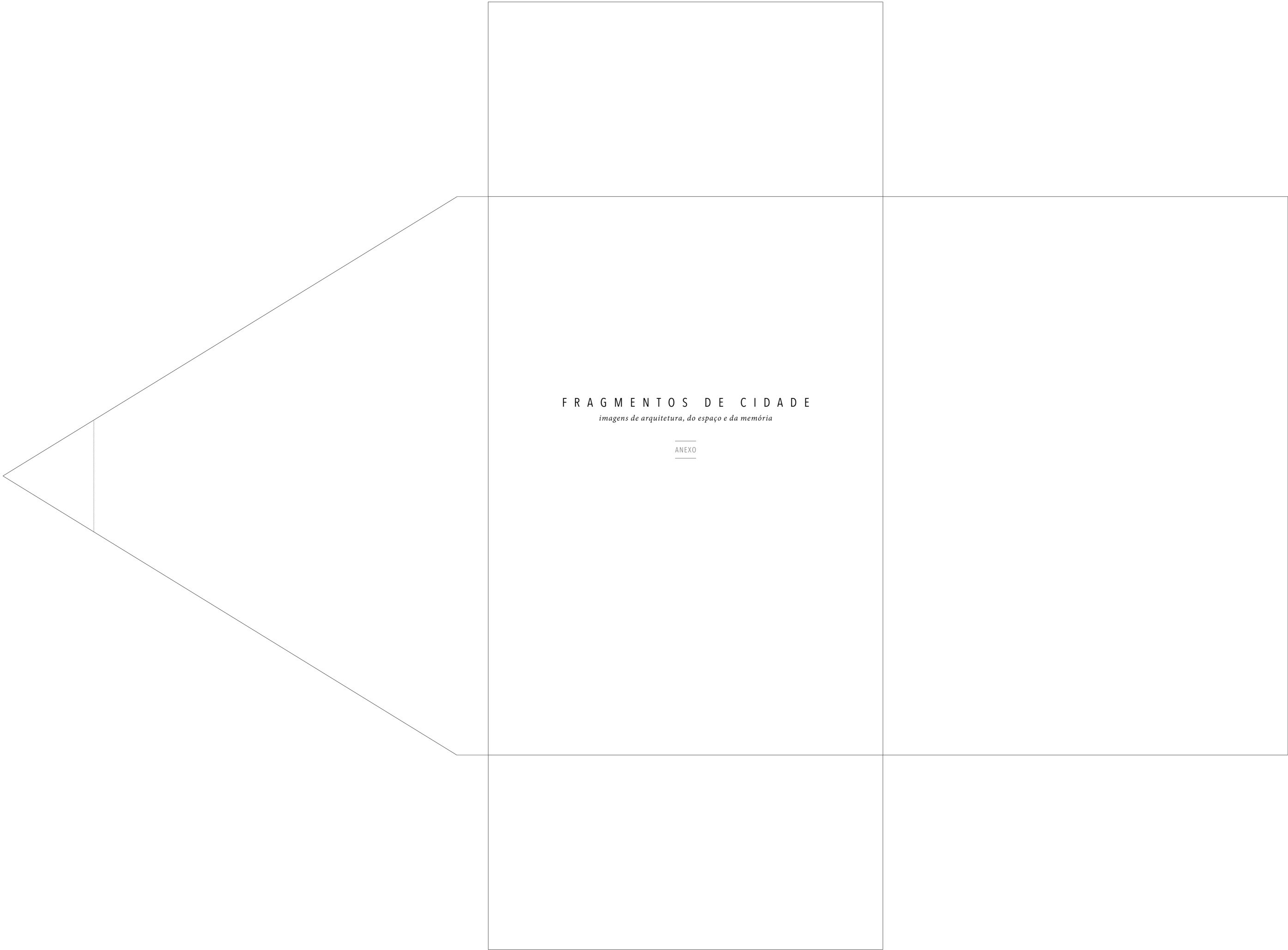
Fig. 38 DEBORD, Guy. *Mémoires: Structures Portantes d'Asger Jorn*, L'Internationale Situationniste, 1959.

Fig. 39 LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

Fig. 40 <https://www.safdiearchitects.com/projects/habitat-67> (consultado a 23/07/2020).

Fig. 43 http://www.arles-antique.cg13.fr/mdaa_cg13/_imgs/_05-imgs-expos/lemidiantique/9_Amphitheatre_Arles.jpg (consultado a 6/07/2020).

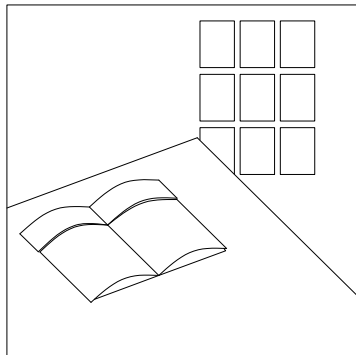
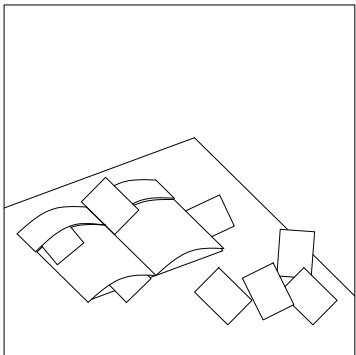
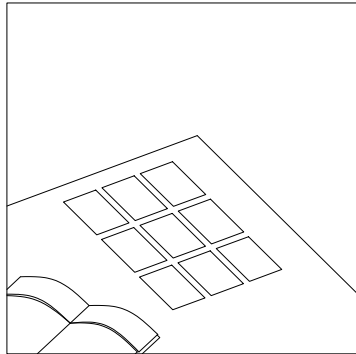
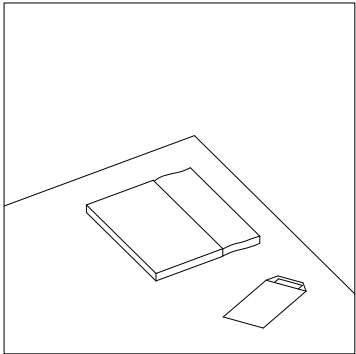
Fig. 44 <https://www.moma.org/collection/works/816> (consultado a 26/01/2021).



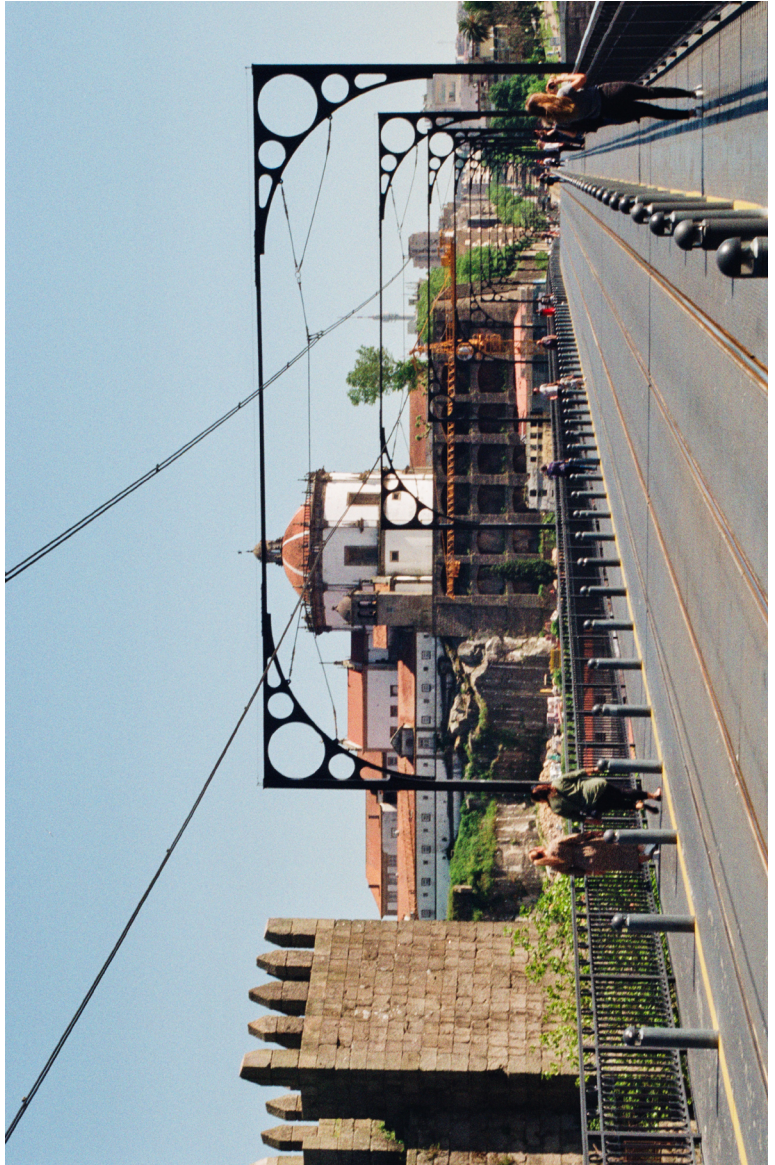
F R A G M E N T O S D E C I D A D E

imagens de arquitetura, do espaço e da memória

ANEXO



POSTAIS QUE MARCAM
PÁGINAS, MESAS E PAREDES



POSTAIS

