

MESTRADO INTEGRADO

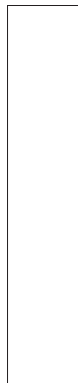
ARQUITETURA

# Dois Caminhos para o Futuro: o Vernacular Contemporâneo e o Tecnológico Hedonista

Axel Miguel Ribeiro Figueiro

**M**

2021





---

# **Dois Caminhos para o Futuro**

o Vernacular Contemporâneo e o Tecnológico Hedonista

Axel Miguel Ribeiro Figueiro

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura • Prof. Arq. Luís Sebastião da Costa Viegas • FAUP • 2021

### **Nota Prévía**

A presente dissertação está redigida ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico.  
As citações de língua estrangeira foram livremente traduzidas pelo autor.

---

## Agradecimentos

Agradeço a tudo o que veio antes e virá depois. Porque quando pensamos no presente, este já passou e faz agora parte de uma linha invisível sob a qual apenas podemos contemplar as memórias. São, portanto, muitas as pessoas a quem devo gratidão, tanto as que conheço e como as que falta conhecer, as que cruzei despercebido, as que envolvem, as que são envolventes.

Porém, é na esfera íntima, a que sustenta o nosso ego, que encontramos as pessoas que nos realmente fazem avançar, as que nos dão determinação, as que caminham connosco. Por muito que o inconsciente coletivo composto por tantos seres, humanos e não-humanos, contribuam significativamente para a presente dissertação e para a vida em geral, não posso deixar de agradecer aos que me acompanharam de perto e que me ajudaram nos desafios lançados pela monumental tarefa que é escrever. Não faço parte dos que nascem com particular aptidão para a palavra, os que, por sorte, foram predestinados a compreender poesia e a encontrar sentido inerente às coisas. Daí a particular importância daqueles que me acompanharam, que me ajudaram a ver de outras perspetivas ou que simplesmente me ouviram, me aturaram e me animaram para continuar.

Assim, agradeço primeiramente a quem me trouxe ao mundo, à minha mãe, que nunca duvidou de mim e que, mesmo à distância, sempre esteve ao meu lado. Agradeço ao meu irmão por me ter aberto as portas ao conhecimento, por ter partilhado comigo a sabedoria de um artesão, e por me ter feito ver outro caminho que, devido aos preconceitos que trazia comigo, me parecia contradizer tudo o que tinha vindo a aprender. Sei agora que existem vários, senão infinitos, caminhos a percorrer, e que devemos estar sempre abertos à descoberta.

Um agradecimento especial à Rute, pela disponibilidade, concelhos e motivação.

À Maria, minha companheira que, neste último ano, me ajudou nos momentos decisivos, nos altos e baixos, e com quem espero partilhar, não só a vida, como o gosto pela arquitetura.

Finalmente, deixo os mais sinceros agradecimentos ao Prof. Luís Viegas, não só pela orientação da dissertação, como pelos ensinamentos ao longo do percurso académico, por me ter confiado o papel de monitor em Teoria 2, e ainda pelo sentido de autonomia e de liberdade.

---

## Abstract

Architecture is an image of the future. Starting from this premise, the question we want to ask is whether we aspire to a hidden or transparent, vernacular or technological future. A future in which we can create and intervene or a programmed and mechanical one. But how can we conceive of freedom and the creative act when philosophy and neuroscience tell us that we are biological machines, programmed by genetics and culture, with our decisions being the result of a causal network that we cannot control? Free will may be an illusion, and without freedom, there is no responsibility. What this ultimately means is that we cannot speak of an author, nor of an agent in a given process, either in architectural creation or in urban production. Architecture and urbanism have become autonomous objects, independent from the subject.

On the other hand, global warming, once a prediction, now represents a real threat to the existence of human and non-human beings. This hyperobject is now unavoidable, and the path we must follow to combat it is still uncertain. Accompanying the evolution of this hyperobject, AI and *Big data* are having a significant impact on how we make predictions and, consequently, how we plan the course of our actions.

Can we then, continue to consider architecture an intuitive process driven by decisions and actions?

*“Two Paths Towards the Future: Contemporary Vernacular and Technological Hedonism”* thus proposes the conception of two paths supported by the analysis of two contexts that, in the course of metropolitan expansion and urban conurbation, projected different directions: Florianopolis, Brazil, and Copenhagen, Denmark.

The *hidden image* of Florianopolis, the result of neoliberal policies that invalidated any long-term strategic vision, extends into the present, with a participatory plan that maintains a high degree of unpredictability. On the opposite side, the *transparent image* of Copenhagen, the result of the famous Five Finger Plan, an urban model implemented after World War II that goes into crisis with the end of the Cold War, culminates in the elaboration of the linear city of Orestad, after the change in the geopolitical paradigm that led to the implementation of market-oriented urban models.

The two trajectories, invoked by the case studies, will then serve as an aid to this monumental task of thinking about the future.

---

## Resumo

A arquitetura é uma imagem do futuro. Partindo dessa premissa, a questão que se pretende colocar é se ambicionamos um futuro oculto ou transparente, vernacular ou tecnológico. Um futuro no qual podemos criar e intervir ou um futuro programado e mecânico. Porém, como podemos conceber a liberdade e o ato criativo, quando a filosofia e neurociência nos indicam que somos máquinas biológicas, programadas pela genética e pela cultura, sendo as nossas decisões o resultado de uma rede causal que não podemos controlar? O livre-arbítrio pode ser uma ilusão e, sem liberdade, não há responsabilidade. Se assim for, em última instância, não podemos falar de autor, nem de um agente num determinado processo, quer na criação arquitetônica, quer na produção urbana. A arquitetura e o urbanismo tornaram-se objetos autônomos, independentes do sujeito.

Por outro lado, o aquecimento global, em tempos uma previsão, representa agora uma ameaça real à existência de seres humanos e não-humanos. Este hiperobjeto é agora incontornável, e o caminho que devemos seguir para o combater é ainda incerto. A acompanhar a evolução desse hiperobjeto, a Inteligência Artificial e a Big data estão a ter um impacto significativo no modo como fazemos previsões e, consequentemente, como planeamos o curso das nossas ações.

Poderemos então, continuar a considerar a arquitetura um processo intuitivo, conduzido por decisões e ações?

**“Dois caminhos para o Futuro: o Vernacular Contemporâneo e o Tecnológico Hedonista”** propõe assim a conceção de dois caminhos apoiada na análise de dois contextos que, no decorrer da expansão metropolitana e conurbação urbana, projetaram direções distintas: Florianópolis, Brasil, e Copenhaga, Dinamarca.

A *imagem oculta* de Florianópolis, resultado de políticas neoliberais que invalidaram qualquer visão estratégica a longo prazo, estende-se no presente, com um plano participativo que mantém um elevado grau de imprevisibilidade. No lado oposto, a *imagem transparente* de Copenhaga, resultado do famoso Plano de Cinco Dedos, modelo urbano implementado após a segunda guerra mundial que entra em crise com o fim da guerra fria, culmina na elaboração da cidade linear de Orestad, após a mudança no paradigma geopolítico que levou à implementação de modelos urbanos orientados para o mercado.

As duas trajetórias, invocadas pelos casos de estudo, servirão então de auxílio a esta monumental tarefa que é pensar o futuro.



# Índice

---

<b>1. Abertura</b>	<b>2</b>
1.1. Determinismo e Determinação	7
1.2. Liberdade e Libertação	19
1.3. Criatividade e Criação	33

---

<b>2. Caminhos</b>	<b>48</b>
2.1. Vernacular Contemporâneo	53
Ilha como Território	57
Paisagem como Objeto	71
Imagem Oculta	83
2.2. Tecnológico Hedonista	91
Território como Ilha	95
Objeto como Paisagem	109
Imagem Transparente	123

---

<b>3. Convergência</b>	<b>134</b>
3.1. Objetos	145
Participar. Objeto A	147
Cooperar. Objeto B	155
Criar. Objeto C	163

---

# Abertura

Tudo começou, de modo bastante inofensivo, com a experimentação na qual os homens já não se contentavam em observar, registar e contemplar aquilo que a natureza se dispunha a mostrar-lhes na sua simples aparência, e passaram a impor-lhe condições e a provocar processos naturais.<sup>1</sup>

A presente dissertação surge da necessidade de mitigar as causas do aquecimento global através da prática arquitetónica. Face à ansiedade individual e coletiva provocada pela incerteza no futuro, as narrativas simples e polarizadas são, cada vez mais, um abrigo aliciante no qual nos podemos refugiar. Torna-se difícil escapar ao abismo e tomar uma posição – enfrentar o passado ou acreditar cegamente no futuro. É sobre esta condição miópica que se estabelecem os pressupostos para a investigação: de que existem dois caminhos para o futuro, divergentes entre si e, aparentemente, incompatíveis.

O discurso arquitetónico mudou substancialmente nos últimos vinte anos. Se até ao final do milénio falar de forma, morfologia e expressão arquitetónica era uma constante, hoje em dia o discurso centra-se na performance, na equidade social e, acima de tudo, na sustentabilidade. Contudo, o mundo real não se move com boas intenções. Linguagem e expressão continuam

a ser os meios para alcançar reconhecimento – nem que seja pela sua negação – porém, é indiscutível que a narrativa vende mais do que o produto, mesmo quando o produto é um objeto arquitetónico.

Falar de experiência do espaço, de atmosfera e sensações, percurso e descoberta, são, aparentemente, aspetos demasiado *subjetivos* num mundo de problemas *objetivos*, obtidos através de análises precisas de dados e informação. De certo modo, é como se a estética tivesse dado lugar à ética no discurso arquitetónico e quem ousa falar de expressão arquitetónica, rapidamente é confrontado: como podemos falar de tipologia, morfologia ou linguagem arquitetónica, quando enfrentamos uma crise ambiental, social e económica?

O Aquecimento Global é um Hiperobjeto<sup>2</sup> que surge após a revolução industrial e que cresceu exponencialmente com a disseminação do Fordismo e com o advento da sociedade de consumo, ao ponto de tornar insustentável – e possivelmente irreversível – a recuperação do meio natural. Não somos a única espécie capaz de modificar e apropriar o meio ambiente, mas é agora indiscutível que a presença humana irá deixar marcas geológicas irreversíveis – o Antropoceno<sup>3</sup> – com consequências para a futura

1 Hanna Arendt. *A Condição Humana*. São Paulo: Forense Universitária, 2007. [1ªed.1958]. p. 243.

2 Termo cunhado por Timothy Morton para descrever “coisas que estão massivamente distribuídas no tempo e no espaço em relação aos seres humanos.” em: Timothy Morton. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 1.

3 Antropoceno é o termo utilizado para descrever o período mais recente da história, quando as atividades humanas começaram a ter um impacto global significativo no clima da Terra e no funcionamento dos seus ecossistemas.

existência de seres humanos e não-humanos. Os últimos, sem capacidade para prever tais consequências (muito menos tomar pedidas para as combater), viveram durante milênios uma relação simbiótica e equilibrada com o meio ambiente. O homem, pelo contrário, como referem Deleuze e Guattari, “não vive a natureza como natureza, mas como processo de produção. Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acopla as máquinas.”<sup>4</sup>

A produção arquitetônica é, por sua vez, um dos principais responsáveis pela degradação do meio ambiente e pela exaustão dos seus recursos. Até à revolução industrial, a construção consistia no recurso a matérias geológicas e biológicas que se reutilizavam e regeneravam. Posteriormente, assistiu-se à introdução do betão, do aço e de derivados de petróleo como componentes construtivos – processo que, não podemos negar, facilitou o crescimento económico e retirou milhões de pessoas da pobreza extrema. Porém, podemos reconhecer agora os primeiros sinais e consequências dos custos ambientais que foram ignorados durante décadas, os quais não podemos mais desconsiderar, não restando alternativas a não ser mudar o rumo e escolher um caminho viável.

A nível pessoal, a reflexão sobre as múltiplas possibilidades – assumindo em primeiro lugar que temos possibilidades – para um futuro que responda à progressiva emancipação social e que combata, simultaneamente, as alterações climáticas, resulta assim na principal motivação da presente dissertação. Intuitivamente, destacam-se duas possibilidades – ou dois caminhos – diametralmente opostas que nos conduzem a imagens bastante distintas do que poderá ser habitar o futuro.

Antes de esclarecer o que os distingue, importa esclarecer que os dois caminhos que se propõem estudar começaram a ganhar forma no pós-guerra, momento no qual a crítica da arquitetura

revê os princípios do movimento moderno enquanto resposta global e, simultaneamente, se começa a retomar o sentido do *local*. Os anos 60 e 70 foram um período de grande otimismo tecnológico e científico, marcado pela viagem à lua, a disseminação da televisão e o primeiro microprocessador. Porém, no final dos anos 70, começam a surgir estudos alarmantes quanto à deterioração da camada do ozono e verificam-se os primeiros sinais da deterioração do meio ambiente devido à atividade humana. Segue-se a crítica ecológica e social que identificam a falha fundamental no capitalismo tardio, de que o ideal de progresso ilimitado é incompatível com um planeta de recursos finitos.

O primeiro caminho, o Vernacular Contemporâneo, procura refletir sobre a capacidade individual e a mudança de hábitos de consumo através de meios alternativos para viver, trabalhar e construir comunidades. Não se tratando de um caminho de retorno ao passado, procura-se antes uma reforma epistemológica, que usufrui dos meios de comunicação e do acesso à informação que a sociedade em rede facilita. No fundo, a sua *imagem* é pautada pelo uso eficiente de matérias locais e materiais de descarte, num exercício que ambiciona a preservação e respeito pela natureza. O artesanato, como contraposto aos modos de produção industriais e capitalistas, é consolidado através da experiência direta – tentativa e erro – e de testemunhos – livros, manuais, revistas, mas também vídeos, redes sociais, e por aí fora. Neste sentido, se o testemunho do vernacular tradicional estava enraizado na cultura de um local, o testemunho contemporâneo é global, isto é, as soluções podem ser livremente importadas desde que se mantenham os princípios de ecologia e de utilização responsável dos recursos locais.

O segundo caminho, o Tecnológico Hedonista, baseia-se, por outro lado, na convicção de que só através do investimento na ciência e na tecnologia será possível encontrar soluções para a neutralidade carbónica, e assim manter o pa-

4 Gilles Deleuze; Félix Guattari. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010. [1ªed. 1972/1973] p. 12.

drão de vida ocidental. Ao contrário do primeiro caminho, as ações de transformação sociais efetuam-se através de políticas e regulamentação, sendo o planeamento diferido de cima para baixo – planeamento *top-down*. A aposta nas tecnologias de descarbonização, na rede global de energia renovável, assim como em novos materiais e técnicas construtivas são algumas das soluções apontadas por este caminho. Esta realidade, dependente da crescente automação do trabalho manual, estima que as pessoas terão mais tempo para dedicar às atividades lúdicas e à exploração do intelecto. O termo Hedonista aqui evocado reflete, de certa forma, a condição otimista deste pensamento, uma vez que se refere a uma filosofia na qual o objetivo último do homem é a procura pelo prazer e a diminuição do sofrimento, no qual a tecnologia é essencial para satisfazer essa necessidade.

Se assumirmos que ambos os caminhos são válidos atingimos um impasse, um momento em que não conseguimos optar por um em relação ao outro. Mas primeiramente, não fará sentido questionar se esse poder de decisão existe de facto? Se não é uma ilusão criada pela nossa mente ou se, na verdade, alguma vez tivemos escolhas para começar? É à luz da teoria determinista que se propõe analisar os dois caminhos – ou que se propõe, aliás, começar a reflexão da dissertação.

Paralelamente, assumir a divisão de dois caminhos é assumir também uma divisão entre indivíduo e sociedade. Devemos responsabilizar o indivíduo ou a sociedade como um todo? Por outro lado, falar de responsabilidade pressupõe falar de liberdade, quer a nível individual, quer a nível coletivo. A liberdade do arquiteto é limitada por uma série de razões – legislação, recursos materiais, orçamento, enquadramento histórico-social (...) – e, talvez por esse motivo, nunca se afirme verdadeiramente como artista. Apesar de tudo, o arquiteto lida com problemas reais e, ao contrário de um pintor, não pode apagar cada traço e refazê-lo, quando a obra está já concluída. Há uma responsabilidade civil, cul-

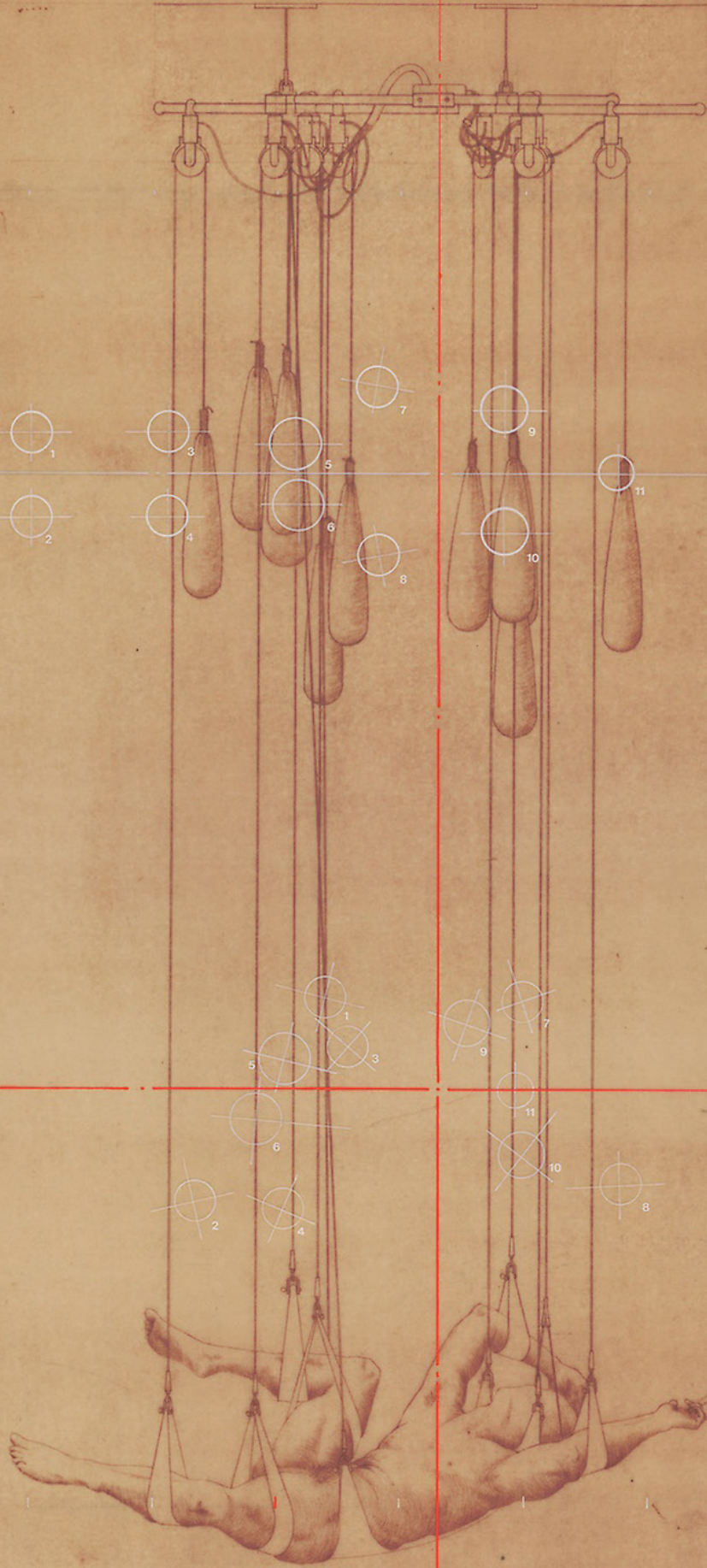
tural e social que os gestos no papel inferem no ambiente construído.

Esta questão torna-se cada vez mais pertinente, quando assistimos à crescente dissipação do sentido autoral, em contraste com o fenómeno da cooperação, particularmente notável com a proliferação de ateliers e coletivos “sem nome”, estruturados de modo descentralizado e sem hierarquia. Reconhecemos assim que a complexidade do mundo moderno levou a uma reforma do processo criativo, e que teremos de aprender a coordenar, mais do que desenhar.

Não está em causa um debruçar sobre esse conjunto de restrições *externas* – legislação, recursos, orçamento, etc –, mas sim sobre as restrições *internas*, aquelas que nos formam e nos possibilitam tomar decisões e ações. Importa refletir que possibilidades temos, que liberdade temos para agir, de acordo com a nossa vontade. Isto porque, se os pressupostos do Determinismo estiverem corretos, a liberdade é apenas ilusória e não podemos, de facto, optar por vários caminhos, mas seguir um único curso, sem origem nem fim.

Se não temos possibilidades reais, fará sentido refletir sobre dois caminhos ou especular sobre o futuro? Se tivéssemos capacidade para prever com exatidão o futuro, seríamos mais livres por isso? Ou será a construção dessa previsão uma condicionante que, em si, determina o curso das nossas ações e, conseqüentemente, nos limita liberdade?

Mais do que informar o leitor em relação ao problema do aquecimento global, espera-se, com esta dissertação, provocar a reflexão sobre o impacto que os nossos enviesamentos, preconceitos e pressupostos podem ter na formação de visões curtas que, tendencialmente, excluem potenciais soluções. A convergência dos dois caminhos não sugere uma visão unificadora da realidade, um modo de operar universal, mas, pelo contrário, assume-se como processo epistemológico que cruza tradição com inovação, local com global, vernacular com tecnológico.



Diller + Scofidio,  
**Automarionette**,  
1987.

## Determinismo e Determinação

Percorremos ou construímos o caminho?

Existem pensamentos que podemos antecipar, vislumbrados à distância ao longo dos caminhos existentes.

Este é um futuro que é simplesmente o presente, estendido mais à frente. (...)

Este futuro é impensável. No entanto, aqui estamos, a pensá-lo.<sup>5</sup>

Uma dissertação que se propõe a traçar um caminho possui, à partida, um carácter falacioso, isotérico ou mesmo lunático. Quem acredita conhecer o caminho a seguir está muito distante de uma realidade mutável, líquida e, acima de tudo, incerta. Também será certo que se nos mantivermos estáticos a única coisa que poderemos observar serão as sombras, especulando sobre o seu sentido e significado. Assim como um só olho é incapaz de medir distância e profundidade com eficácia, o mesmo ocorre quando procuramos discernir a realidade com base num único ponto de vista. Deste modo, a dialéctica entre duas realidades – dois caminhos – não visa uma verdade objetiva, clara e sintética. A dialéctica assume-se, assim, no seu sentido literal, como “um caminho entre as ideias”, ou, neste caso, como um caminho entre caminhos – uma terceira via<sup>6</sup>.

Os caminhos admitem morfologias distintas que são reflexo de modos de habitar e ver o

mundo, de organizar e estruturar o território e, por último, mas não menos importante, de valores éticos e estéticos que, ora contribuem para o florescimento orgânico e sustentável de cidades, ora fomentam a destruição de ecossistemas, alienação e psicoses de pessoas. Um caminho ganha relevo quanto mais vezes for percorrido. Começa pela necessidade de deslocação, de reconhecer e categorizar e, mais tarde, estende-se com a ambição de chegar mais longe. Um caminho pode começar com um leve rasto formado após tentativa e erro, e encontra a sua essência no devir. Uns são esquecidos ou abandonados. Outros atualizam-se, sofrem mutações ou ganham novas coordenadas. Os melhores, dizem os românticos, são os que nos levam a lado nenhum. Os que, desprovidos de finalidade, nos conduzem ao sublime, ao horror provocado pelo impacto das ondas numa falésia. Sem esquecer os utilitários, cuja racionalidade impõe linhas retas entre vários pontos, e deixam por descobrir o prazer de se percorrer.

Os caminhos são descobertos, sempre estiveram lá, assim como a matéria que compõe o universo é a mesma desde a sua formação (segundo a Lei de Conservação das Massas), não podendo ser criada nem destruída, apenas transformada. Porém, as formas mantêm-se ocultas, desconhecidas ao observador, até nelas ser depositada um

5 Timothy Morton. *Dark Ecology*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016. p. 1.

6 Fernando Távora alertou para a falta de diálogo entre o popular e o moderno e em 1945 propôs uma “terceira via”. Dentro da esfera arquitetónica portuguesa, tal significava um estudo aprofundado da casa portuguesa, isto é, da arquitetura vernácula (contrariando a vertente pitoresca do Estado Novo). Propõe uma simbiose entre a técnica e saber popular com o método racional e espacialidade modernista.

sentido imaterial, quer pela força avassaladora de objetos não-humanos, quer pela fértil imaginação de um ser capaz de compreender a sua própria finitude e, por extensão, a infinitude do universo.

Propõe-se um olhar para arquitetura da mesma forma. Não como algo “criado”, mas como algo que pode muito bem ter surgido a partir do nada.

O determinismo é a tese filosófica que se baseia na convicção de que todos os eventos são completamente determinados por causas previamente existentes. Se rebobinásemos o universo até ao seu estado inicial – o big-bang – e o colocássemos de novo em movimento, os acontecimentos iriam suceder-se exatamente na mesma ordem. Esta visão tem fortes implicações éticas e é geralmente discutida em oposição ao problema do livre-arbítrio. Contudo, são de natureza distinta: o determinismo consiste numa proposição acerca da natureza causal do universo e o livre-arbítrio na consideração existencial do estado da consciência individual. Essencialmente, o determinismo é uma teoria de causalidade, referido na física como relação entre causa e efeito. No entanto, o interesse filosófico surge pela estranheza (ou contra intuição) de que, se o determinismo for verdade, então não temos liberdade para agir conforme a nossa vontade individual. Como pretendemos mostrar neste primeiro ponto, não devemos, portanto, confundir o determinismo universal com a determinação individual, uma vez que a verdade de uma não implica, necessariamente, a verdade da outra.

Primeiro, é fundamental compreender que há sempre significado em todo o lado nas nossas perceções; apenas não está na informação que temos imediatamente à nossa disposição. Pelo contrário, o cérebro ecológico *constrói* um significado a partir da única outra informação a que tem acesso... a experiência passada.<sup>7</sup>

O homem passou gradual e naturalmente a elevar-se e a caminhar sobre duas pernas. Após o movimento inicial, começou a reconhecer padrões – elementos que se repetem na natureza – que são incorporados na memória. A hostilidade e brutalidade do meio natural apresentou-se como um desafio ao habitar, de modo que a permanência de um lugar só passa a ser efetiva após o desenvolvimento de mecanismos favoráveis à sua manutenção. Seguindo esta linha de pensamento, podemos assumir que se traçavam caminhos antes das casas.

O caminhar, como primeira ação fenomenológica, é a mais instintiva e animal. Para sobreviver, o homem primitivo viu as suas capacidades preceptivas evoluírem, porém esse foi um ato intencional. Desse ato intencional, que surge de processos agnósticos, de átomos a colidir e a gerar mutações arbitrariamente, avançámos em direção à artificialização. Isto porque a perceção intencional é uma consequência artificial, gerada para nos movermos e respondermos tanto às necessidades básicas, como como às geradas artificialmente.

O homem, quando começa a percorrer grandes distâncias, é confrontado com novos locais e, à medida que se desloca, reconhece padrões na natureza, elementos que se repetem e que passam a ser expectáveis. É através dessa *especulação* que podemos *pensar* o amanhã. Mas o mesmo se verifica noutras espécies. Por exemplo, um pássaro retorna ao ninho após o movimento migratório, tal implica, de certa forma, “pensar” no futuro ou “fazer” um plano. Pode-se distinguir também a capacidade de resiliência e adaptabilidade a qualquer circunstância. Outras espécies, quando deslocadas do seu habitat ou expostas a alterações drásticas, sofrem um processo de evolução que se encarrega lentamente de providenciar mecanismos de adaptação à nova circunstância. No caso do homem, podemos afirmar que essa adaptação foi subvertida: foi mais o ambiente que mudou, conforme as suas necessidades, es-

tando ainda a destruí-lo no processo.

Para (re)conhecer melhor o próprio mundo, o homem procurou limitar cada vez mais, através da demarcação no espaço, a esfera territorial. Traçaram-se caminhos antes de se erguerem as primeiras casas, mas sem a *casa* como referente essencial – como lugar de retorno –, nenhum território poderia surgir. O território enquanto pequena amostra daquilo que é conhecido e familiar, opõe-se à abertura inquietante do mundo. O vasto e o sublime causam ansiedade e frustração acerca do futuro, motivo pelo qual sentimos a necessidade de nos (auto)limitarmos – e à “forma de limitação” que consiste em construir deus-se então o nome de arquitetura. Quando Beau Lotto refere que “a nossa espécie tem tido tanto sucesso, não apesar da incapacidade para ver a realidade, mas por causa dela”<sup>8</sup>, está a salientar um aspeto fundamental, e regularmente ignorado, da experiência subjetiva: de que ter acesso ao mundo-em-si-mesmo nunca foi desejável. As limitações impostas pelos sentidos são o que, paradoxalmente, nos liberta de um estado de indeterminação total.

As primeiras permanências físicas foram fundamentais, uma vez que a edificação era o meio usado para a registar símbolos culturais – anteriormente à escrita linear. Essa tradição manteve-se até ao tempo do “primeiro arquiteto”, Vitruvius, que consolida o conhecimento sobre a edificação sobre a famosa tríade: *Firmitas, Utilitas, Venustas*. Com o advento da perspetiva e com o aprimorar dos métodos de representação, nomeadamente através da pintura, os arquitetos renascentistas adquirem ferramentas para realizar a sua obra além da sua construção. Andrea Palladio escreve os *Quattro Libri dell'Architettura* em 1570, aludindo a projetos no seu estado ideal (ou mental), e retificando o seu desenho mesmo após a construção efetiva. O arquiteto renascentista entendeu, portanto, que os aspetos que não são possíveis controlar – a construção física, o conhecimento técnico do executante, entre outros – estariam a limitar a arquitetura e,

para torná-la absoluta (por oposição a relativa), eliminou a contingência. Também a título de exemplo, Canaletto desenvolveu os *capricci*, representações que aludem a um contexto real, Veneza, mas que incorporam elementos construídos ou imaginados de outros lugares, como a Basílica Palladiana, o Palácio Chiericati e a não construída Ponte Rialto. No iluminismo, Boullée dá ainda outro passo em frente, ao ensaiar um modelo matemático e ideal da arquitetura, que inaugurou um entendimento ontológico da mesma baseado na imaginação e no imaterial, em oposição ao contingente e material.

Os caminhos são, de certa forma, artifícios humanos – formas de domesticação da natureza. A natureza não tem caminhos, propósitos ou razões. Quando observamos uma paisagem estamos a carregá-la de significados e formamos uma imagem mental através de suposições. De modo a apropriar-se da natureza e torná-la útil e operativa, o homem traça os seus contornos, identifica as suas margens, formula problemas e supera os obstáculos que nela encontra.

A natureza, quando experienciada subjetivamente, é artificial – não detém valores em si, absolutos e imutáveis – pois requer a ação do homem para se tornar sensível. Conscientes da sua existência, somos capazes de tomar caminhos, que adquirem significado através da relação artifício-natureza que é estabelecida, e o facto de termos sido domesticados pela história e civilizações antecedentes confere-nos ferramentas para agir consoante a nossa vontade – não por determinismo, mas por determinação.

Por conseguinte, podemos assumir que a determinação é antinatural, ou até mesmo uma construção artificial. Somos a única espécie que desenvolveu essa capacidade, de uma força interna que nos faz avançar, dia após dia, com empreendimentos que vão muito além das necessidades primitivas. Sem determinação, nenhum génio poderia surgir e, conseqüentemente, nenhuma obra de arte, ou qualquer avanço científico e tec-

8 Idem. p. 89.

nológico. Assim sendo, o progresso só é possível através da determinação, quer individual, quer coletiva, em alcançar um objetivo. Esse objetivo constitui-se como imagem, e essa imagem estabelece-se no futuro – uma imagem que pode ou não ser real ou realizável.

A determinação surge então da capacidade em ser artificial, em agir de acordo com um conjunto restrito, autoimposto, de suposições. Essas suposições podem surgir de variadas fontes, mas é através delas que se admitem possibilidades suficientes – mas não infinitas – para percorrer um caminho.

Reflitamos agora sobre outro *ponto*. Um caminho pressupõe, intuitivamente, uma origem – um ponto inicial que serve de referência ao futuro. Porém, se considerarmos um caminho do ponto de vista cosmológico, começam a surgir dúvidas quanto à hipótese de existir um ponto de partida. Esse ponto pode, de facto, não existir, ou então pode estender-se infinitamente no espaço e no tempo, de tal modo que não seria possível encontrar uma primeira causa.

No entanto, nada surge do nada, isto é, as coisas devem ter uma razão ou uma causa para a sua existência. Mas será que esta rede causal existe de facto? Ou é mero produto da nossa imaginação? Porque consideramos apenas alguns eventos e não a rede completa de causa-efeito? Será ainda possível deter o absoluto como qualidade de um objeto que não é determinado por nada além dele próprio quando, na realidade, todos os fenómenos se inscrevem numa rede casual?

Um caminho qualifica-se posteriormente, quando já o estamos a percorrer. Como numa obra *in media res*, saltamos para o centro da ação para mais tarde descobrir os acontecimentos iniciais. A discussão sobre a origem da arquitetura surge com os tratados, com a escrita e com a sua representação, isto porque o homem comum não teria, nos primórdios da humanidade, capacidade para compreender a continuidade dos

eventos, isto é, a história – que ainda não tinha sido inventada.

Essa noção de origem tem por base vários mitos que figuram na história, entre os quais se destacam o homem Vitruviano, com Vitruvius, o mito do bom selvagem, a partir de Rousseau, e o mito da cabana primitiva, da autoria de Laugier.

Tudo o que conhecemos só é possível através de antecedentes que não controlamos. O mito da origem serve para assegurar uma base à qual possamos regressar caso as coisas corram mal. Vitruvius, de modo a garantir um caminho para o futuro que coincidissem com o seu próprio tempo, escreve o que ficou para a história como o primeiro tratado – *De architectura* –, dedicado ao imperador César Augusto, no qual descrevia o modo como os romanos construía. À semelhança de uma ciência objetiva, este “manual” baseava-se em princípios “absolutos” fundamentados em estudos da natureza e da anatomia humana. Assim, surge no terceiro livro uma descrição matemática do corpo ideal – o homem Vitruviano. Apesar da tentativa de representação por parte de Vitruvius e, mais tarde, por artistas do renascimento, só por volta de 1490 é que surge uma ilustração fidedigna do homem Vitruviano, feito somente conseguido por Leonardo da Vinci, tal era a dificuldade em fazer coincidir o círculo com o quadrado.

Hoje sabemos que qualquer relação entre proporções humanas e geometria é fruto da imaginação humana, do ego antropocêntrico, e da dissonância cognitiva – a procura de padrões e constantes na natureza que não existem. O mesmo pode ser dito das proporções áureas, do retângulo de ouro, e muitas outras “regras” que foram aplicados à arquitetura e que se estabeleceram como cânones clássicos.

O movimento moderno procurou ler a história da arquitetura além da sua sequência temporal, isto é, da sua continuação estilística. Apesar das transformações visíveis nas cidades no período após a revolução industrial, a prática arquitetónica seguia os mesmos cânones clássicos,

incorporando, com algum custo, os avanços tecnológicos. O academicismo era fortemente influenciado pela prática das *Beaux-Arts* em Paris, que se baseava no estudo e categorização de vários estilos em forma de modelos.

Face à “desatualização” da linguagem arquitetónica, que não era compatível com os modos de produção industriais, surge uma geração de arquitetos que rompe com a tradição, começando a caminhar no sentido de fazer e pensar uma arquitetura que correspondesse ao espírito do tempo. Nesse momento dá-se um processo de reestruturação do que seriam as bases da arquitetura, porém, mantiveram-se os referenciais clássicos – como o humanismo e consequente noção de escala, proporção e harmonia. Depuraram-se as formas, que ambicionavam ser “puras” – sem ornamento ou referência à natureza – e a vontade do arquiteto deveria alinhar-se com um único propósito objetivo, o de simplificar a vida doméstica e quotidiana. A primazia da máquina e dos processos automatizados serviria para alcançar a tão desejada liberdade – a liberdade burguesa, com tempo dedicado a atividades lúdicas, lazer e natureza.

O *zeitgeist*, como conceito universalizador, é um produto da imaginação, uma conceção ocidental que ignorou os meios de produção que, à época, compunham esse “espírito”. Hoje, apesar da globalização, já não restam utopias em relação ao *zeitgeist*: a sociedade é cada vez mais individualista e cada um defende o seu próprio espírito.

O movimento moderno conseguiu “construir a sua própria genealogia moderna à custa da negação de precedentes históricos, apropriando-se do significado da história e negando-a ao mesmo tempo.”<sup>9</sup> Colin Rowe, Peter Eisenman e, mais recentemente, Pier Vittorio Aureli, têm vindo a reclamar uma ontologia própria à arquitetura, isto é, uma arquitetura não-referen-

cial e não-dialética, uma vez que o movimento moderno, ao fundamentar os seus princípios no *Zeitgeist*, acabou, paradoxalmente, por depender da história, de valores clássicos e humanistas, nomeadamente através da “intemporalidade, do sentido e da verdade”<sup>10</sup>.

Já Bernard Rudofsky procurou ver além da ‘História’, em particular a elaborada pela realidade ocidental, e, em 1964, organiza a exposição *Architecture Without Architects*, no MoMA em Nova Iorque, como forma de afirmar que “a evolução da arquitetura é geralmente apenas tratada nas suas fases finais”<sup>11</sup>. Podemos deduzir que, por “fases finais”, Rudofsky se refere à tradicional conceção de estilos dispostos sobre uma sequência temporal. A história “estilizada” corresponde ao conjunto de imagens cristalizadas que, por sua vez, e em certos casos equivocadamente, constituem uma síntese representativa dos “melhores” objetos arquitetónicos – os objetos “primários” ou “originários” que mais e melhor se propagaram no espaço e no tempo.

Tanto as certezas dos protagonistas quanto a construção historiográfica realizada pelos seus exegetas, se baseiam numa interpretação determinista e maniqueísta, uma história narrativa que encontramos de Sigfried Giedion a Christian Norberg-Schulz.<sup>12</sup>

Porque é que a história não se reinventa a cada momento? Seríamos mais autónomos ao criar, sem a bagagem do passado? Será que essa contaminação “estilística”, simultaneamente inspiradora e redutora, nos auxilia no processo de constituir uma imagem do habitar contemporâneo e, por extensão, um habitar futuro?

A realidade além da história – “arquitetura sem pedigree feita pela força do povo”<sup>13</sup> – que Rudofsky descreve é a história do “homem co-

9 Josep Maria Montaner. *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999. p. 35.

10 Peter Eisenman. *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*. em: *Oppositions*. p. 524.

11 Bernard Rudofsky. *Architecture Without Architects*. Nova Iorque: MOMA, 1964. Prefácio.

12 Josep Maria Montaner. *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999. p. 35.

13 Bernard Rudofsky. *Architecture Without Architects*. Nova Iorque: MOMA, 1964. Prefácio.

num”. Em suma, a história determinada por forças de proximidade que compõem uma epistemologia coletiva. Desde que esse processo de consciencialização histórica começou a decorrer, a história do “homem comum” foi lançada para segundo plano e torna-se invisível para a prática académica e elitista. Consequentemente, a obra anónima, a que não é dignificada e validada por figuras de autoridade, em particular pelos *literati*, perde-se no caminho da história.

Seria virtualmente impossível compor uma história fidedigna da humanidade, com todos os momentos descritos até à exaustão. Para além de que, mesmo que fosse possível, seria sempre uma descrição, e não a experiência efetiva desses momentos.

A galáxia cuja luz vejo agora pode muito bem ter deixado de existir há milénios, da mesma forma que os homens só podem aperceber-se integralmente de qualquer acontecimento depois de ele se ter dado, depois de esse acontecimento ser História, depois de se ter transformado no pó e na cinza dessa tempestade cósmica a que chamamos o presente, e que se manifesta perpetuamente em toda a criação.<sup>14</sup>

Como um vírus em constante mutação, o estilo arquitetónico que vigora não pode ser encontrado no presente. Um estilo constitui-se após a sua *autópsia* e as suas causas só são determinadas após a sua *morte*. Apresenta-se na descontinuidade, como rotura, de modo que só pode ser observado à distância. O que não implica a possibilidade de teorizar e criticar a situação presente, no entanto, o estilo – ou ‘tendência’ – que vigora no presente e num contexto particular é altamente ambíguo, por vezes contraditório, e muitas vezes efémero.

Para se constituir como estilo, no sentido de *imagem*, considerem-se dois fatores: **exposição** e **abertura**. Na mecânica fotográfica, exposição é o intervalo de tempo que o obturador leva a abrir e fechar, enquanto a abertura limita o diâmetro da trajetória de luz. Analogamente, um estilo precisa de um certo intervalo de tempo suficiente para perdurar – e se afirmar como *imagem*, – e, simultaneamente, precisa de uma espécie de “funil” que restringe o conjunto de práticas e objetos que descrevem o seu uso “correto”.

A raiz etimológica dá-nos indicações sobre o uso do termo e denuncia o seu carácter retórico-narrativo. Estilo provém do latim *stilus* e designa “instrumento para escrita, maneira de escrever, modo de expressão” – como uma ferramenta – e é introduzido no francês antigo como *stile* designando “maneira, modo, caminho”<sup>15</sup> – aproximando-se de uma moda.<sup>16</sup> No fundo, trata-se de uma ferramenta de análise retrospectiva na qual emergem práticas consolidadas e amplamente difundidas numa sequência linear. Como tal, não constitui uma ameaça à evolução da arquitetura, ou de qualquer arte para o efeito. Como ferramenta, a ameaça depende do utilizador.

(...) desde que a escrita linear foi inventada, a causalidade tomou o lugar do destino, e quem dominava o código da escrita linear podia explicar o mundo numa forma proto-científica – e mais tarde, científica.<sup>17</sup>

Com a invenção da escrita emerge uma nova experiência do mundo, uma **experiência histórica**. Para a arquitetura, tal significa que passam a haver antecedentes e precedentes, um antes e um depois em qualquer manifestação arquitetónica – ligados entre si por uma inviolável força causal. Dessa forma, se se entender por estilo um

14 George Kubler. *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega. 1990. [1ª ed. 1962], p. 33.

15 <https://www.etymonline.com/search?q=stilus>.

16 Após a revolução industrial e consequente modernização de países como Inglaterra, França e Estados Unidos, surge a noção de estilo associado à moda. Estilo é entendido como algo efémero que irá, naturalmente, adaptar-se à cultura e servir um curto espaço de tempo.

17 Entrevista de Miklós Peternák a Vilém Flusser: Sobre Imagens Técnicas, Acaso, Consciência e o Indivíduo. Munique, 17 de outubro de 1991.

modo de fazer, uma prática, um método, poder-se-á afirmar que uma escola tem por base um estilo. Sem uma base sólida, nenhum movimento transcendente poderia ser realizado. Como afirma Kubler “o artista não é um agente livre obedecendo unicamente à sua própria vontade. A sua situação é rigidamente ligada por uma cadeia de acontecimentos anteriores. A cadeia é invisível para ele, e limita a sua noção. (...) As condições impostas por estes acontecimentos anteriores exige-lhe, ou que siga obedientemente o caminho da tradição, ou então que se rebelde contra a tradição.”<sup>18</sup>

O passado existe à medida que é incluído, à medida que entra (em) na rede síncrona do significante - ou seja, à medida que é simbolizado na textura da memória histórica - e é por isso que estamos sempre a 'reescrever a história', dando reactivamente aos elementos o seu peso simbólico ao incluí-los em novas texturas - é esta elaboração que decide reactivamente o que 'terão sido'.<sup>19</sup>

O futuro é inacessível e especulativo, os termos que o descrevem ainda estão por inventar, e o *passado* ainda está por vir. A construção crítica que emerge da relação entre teoria e prática – ideias e aplicações – tem um papel fundamental no que toca a consolidar a imagem do presente, quando fundamentado pelas *linhas do passado* e sustentado pelo *futuro previsível*. Contudo, se por um lado é possível antever e especular quais as práticas contemporâneas que detêm maior significado no ambiente construído, por outro é extremamente difícil conceber o “estilo” dominante num momento presente. Isto porque é na rotura que um estilo passa de imagem a objeto, precisamente por ser possível isolá-lo num determinado contexto espaço-temporal. O presente é o contínuo sobre o qual podemos deter apenas uma imagem, onde tudo acontece em simultâneo. Só quando olhamos para trás,

em retrospectiva, é que a sequência de eventos se torna evidente e, conseqüentemente, se entrega à interpretação.

O erro, portanto, reside na categorização simplista que advém da estilização, ou seja, da tentativa de tornar claro o conjunto de regras e cânones que movem a evolução da arquitetura e que, por sua vez, afetam o paradigma social e cultural. A chamada de atenção de Rudolfsky, tanto na exposição, como na publicação com o mesmo título, ganha dimensão com o passar do tempo, em particular na articulação de um caminho ecológico-humanista, por um lado, e de um caminho científico-tecnológico, assente numa já consolidada base moderna capitalista, por outro.

O meio académico e, por extensão, a plataforma editorial que surgiu da necessidade de publicar e fazer chegar a informação a um maior número de pessoas, fez com que a matéria de referência aparecesse, de certo modo, destilada. Até há relativamente pouco tempo, o que chegava dos outros cantos do mundo, caso não tivéssemos meios para investigar e/ou estudar através da experiência, passava sempre por um intermediário. Quer em forma de curadoria – através de exposições e museus – quer em forma de editorial – através de livros, jornais ou revistas –, a informação era tratada e enredada de modo a potenciar o seu alcance. Atualmente, na era da sociedade digital, o *Instagram* ou o *Behance* converteram-se em autênticos “meios” de exposição e temos à nossa disposição diversas plataformas de mercados digitais e museus virtuais. Cada vez mais os artistas se baseiam no seu perfil digital para alcançar reconhecimento, e o mesmo acontece com os ateliers de arquitetura, design de interiores, design de mobiliário, entre outros.

O paradigma mudou. Para o bem e para o mal, a atividade online tem grande peso no reconhecimento e, inclusive, nas oportunidades de cada artista e arquiteto. Um recente caso de

18 George Kubler. *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990. [1ª ed. 1962], p. 72.

19 Slavoj Žižek. *The Sublime Object of Ideology*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2008. [1ª ed. 1989], p. 59.

sucesso é o do arquiteto espanhol Fran Silvestre que, desde o início da sua prática, optou por uma abordagem de empreendedorismo e marketing, com forte aposta no digital. Após concluir o mestrado em 2001, Fran Silvestre trabalha com Álvaro Siza Vieira, de 2002 a 2004, e em 2005 volta para Valência e decide montar o seu próprio estúdio. Não estando em causa discutir o mérito do seu trabalho, o que podemos verificar é que o seu reconhecimento não teria tido o mesmo alcance, caso não tivesse apostado numa forte estratégia de marketing e divulgação. No seu perfil encontramos uma coletânea altamente seletiva de fotografias, imagens de computador e maquetes “conceptuais”, onde domina o branco das suas casas minimalistas em contraste com a envolvente verde, intencionalmente manipulada para destacar o depurado jogo volumétrico.

No mundo digital, em particular com o advento das imagens hiper-realistas, a distinção entre real ou virtual começa a dissipar-se. Fotografias ‘reais’ são agora facilmente confundidas com uma imagem gerada por computador, e o limiar que as separa é impercetível. No fundo, o objetivo de Fran Silvestre é também vender um *lifestyle* – um luxo despojado que se esconde na difícil execução de grandes volumes brancos em balanço. Com mais de 550 mil seguidores, é um dos arquitetos mais conhecidos nas redes sociais por não arquitetos, designers e artistas, e, de certa forma, grande parte desse alcance deve-se ao facto do seu “estilo” ser de fácil identificação.

Retomando os caminhos, se estes já existem e são posteriormente qualificados, tal significa que o *valor* não reside nos objetos dispostos ao longo do caminho, mas sim na interpretação que se faz desse mesmo caminho. Analogamente, consideremos que o amor funciona da mesma forma. O amor como sendo ‘apenas’ uma criação do romanticismo que estabelece convenções sobre expectativas e sentimentos. Convertem-se

relações causais – como um encontro ao virar da esquina – numa sequência temporal carregada de significados, que nos leva a perceber uma sequência de eventos, como se estes tivessem sido proporcionados por uma força externa e encadeados pelo “destino”. Quando estamos apaixonados, ficamos imediatamente alerta em relação à sequência de eventos que, sob um olhar desinteressado, seriam banais, quotidianos.

Nós inventamos um destino para nos poupar da ansiedade que surgiria ao reconhecer que o pouco sentido que existe nas nossas vidas é meramente criado por nós mesmos, que não há nenhum pergaminho (e, portanto, nenhum destino predeterminado em espera) (...) - em suma, a ansiedade de que ninguém escreveu a nossa história ou garantiu os nossos amores.<sup>20</sup>

Somos apaixonados por relações, padrões, acidentes – por causalidade. Somos biologicamente formatados para encontrar relações de modo a fazer sentido do mundo que nos rodeia. E um caminho é precisamente isto: um conjunto de relações codificadas segundo uma lógica, quer se trate de uma construção pessoal, cultural ou ideológica. Adoramos, inconscientemente, causalidade, mas falhamos em compreender que causalidade é meramente estética. “Atribuímos aos eventos uma lógica narrativa que eles não poderiam inerentemente possuir.”<sup>21</sup>

O arquiteto, então, não inventa a sua linguagem do nada: faz uso da linguagem dos seus antecessores para as suas próprias intenções, mudando-a pouco a pouco, enriquecendo-a com novos significados, mas significados deduzidos dos antigos significados. Neste sentido, Arnold Hauser, o grande sociólogo da arte, observou que uma obra deve mais às obras que a precederam do que à “invenção” do artista que a criou.<sup>22</sup>

20 Alain de Botton. *Essays on Love*. Londres: McClelland & Stewart, 2008. p. 6.

21 Idem. p. 3.

22 Martin Steinman, “Reality as History: Notes for a Discussion of Realism in Architecture.” em: HAYS, K. Michael. *Architecture Theory Since 1968*. p. 250.

À medida que os caminhos são descobertos e aumenta o número de peregrinos, os limites que os conformam tornam-se progressivamente evidentes. O esquema é linear, com um vetor de movimento, variando as espacialidades e as temporalidades. Surgem momentos de compressão e dilatação, subida e descida. O difuso, o complexo e o contraditório causam angústia e frustração. Optamos por caminhos claros, com poucas indicações e derivações, e somos “obrigados” a decidir uma posição, à esquerda ou à direita, conservador ou progressista, tradicional ou inovador. Quando nos posicionamos, o diálogo sucumbe e o abismo aumenta. Aceitar o erro e estudar os enviesamentos faz parte de uma reflexão pessoal que, nos dias que correm, pode ser considerada um luxo. Falta-nos tempo. O retorno, quando entendido como revisão e ponderação sobre o curso tomado, é uma ação de coragem que exige esforço. Principalmente quando a heurística domina e os atalhos passam a via principal.

A menos que seja um analista ou um cronista, o historiador revela um modelo que foi vivido pelas entidades que constituem o seu objeto de estudo e que dele não tiveram consciência. Por outro lado, este modelo só passa a ser conhecido dos contemporâneos do historiador depois de ele o ter detetado.<sup>23</sup>

O historiador tem nas mãos a difícil tarefa de encontrar o “fio à meada” e desemaranhar o novelo. No processo, há fios que se soltam, caem para o chão e são varridos para debaixo do tapete. A esse processo chamamos de síntese. E da síntese surge um problema categórico: o que é relevante contar? Ou antes, qual a sua pertinência para a atualidade? Certamente a ‘história’ não engloba todos os momentos, eventos ou acontecimentos da vida de todas as pessoas, entidades e agentes, humanos e não-humanos. Ela produz-se no ato

de compreender o passado que, por vezes, só avança no futuro.

Certos mistérios do passado são cuidadosamente selados para futura análise, como é o caso de escavações arqueológicas que ficam à espera de avanços tecnológicos que possibilitem a sua leitura sem interferir com a matéria original – como é o caso da tumba do imperador protegida pelo Exército de terracota em Xian, na China.

(...) o futuro, num certo sentido, significa mais do que o presente e o passado; pois o futuro num certo sentido é o todo, do qual o passado é uma parte, e o futuro pode, num certo sentido, significar o todo.<sup>24</sup>

Em arquitetura, a história não contada é a história de todos nós. “É impossível, para os homens de hoje, poderem ver o resultado completo dos seus esforços”<sup>25</sup>. Há uma mecânica subjacente que ninguém controla, mas para a qual todos contribuímos. Compreender o passado é estabelecer uma ponte para o futuro. Considerar possibilidades é considerar que existem múltiplos cursos de ação, pertencentes a uma rede complexa de caminhos em constante atualização. Retrospectivamente, assimilamos apenas um passado intangível, mas objetivo, que se apresenta como um “facto intocável”<sup>26</sup>.

Se apenas acedemos a imagens imperfeitas do passado, com testemunhos enviesados pelo sujeito que os registou, como poderemos “confiar” na História? Qual o sentido de estudar estruturas e civilizações que habitavam um mundo radicalmente diferente, incluindo a própria noção de tempo e espaço?

No entanto, há “temporalidades” que distinguem cada época. Na imagem do futuro a que temos acesso, o homem já não se encontra no centro das ações, pelo menos enquanto agente individual. Os sistemas sociais e políticos tornaram-se

23 George Kubler. *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega. 1990. [1ª ed. 1962]. p. 11.

24 Søren Kierkegaard. *O Conceito de Angústia*. (trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls). Petrópolis: Vozes de Bolso, 2017. [1ª ed. 1844]. p. 175.

25 Fernando Távora. “O problema da casa portuguesa”, *Cadernos de Arquitectura* n.º 1. Lisboa, 1947.

26 Peter van Inwagen. *Metaphysics*. Londres: Westview Press, 2009. p. 260.

tão complexos e globais que já não há forma de “apontar o dedo”, de responsabilizar um ator.

A arquitetura não é, ao contrário de sua reputação, uma profissão de objeto, mas fetichiza o objeto com impunidade; muito poucos arquitetos realmente constroem, de forma física, os edifícios que projetam.<sup>27</sup>

Arquitetura não é só construção. Arquitetura é *uma* imagem do futuro. Essa imagem manifesta-se de múltiplas formas, sendo a construção física a última instância do processo. “Poucos arquitetos realmente constroem, de forma física”, o que não implica que a sua arquitetura seja menos real. Assim como o escritor usa a palavra para (in)formar o leitor e este, por sua vez, age no mundo real com base no conhecimento adquirido, o arquiteto recorre à representação de objetos arquitetónicos para disseminar ideias e, conseqüentemente, provocar ações no mundo real.

Hoje em dia, essa disseminação é tão grande que é possível objetos virtuais afetarem outros objetos virtuais, antes sequer de chegar se tornarem uma solução realizável. Deste modo, ainda que a materialização da arquitetura represente o objetivo utilitário, através da produção e transformação de condições espaciais, podemos entender o *ato de arquitetar* como a causa, não o efeito. A evolução histórica da arquitetura ocorre, mais do que nunca, num espectro alargado – o espectro que vai do sensível ao imaterial, do material ao virtual. Os processos, os desenhos, a cooperação entre vários agentes e entidades, geram diálogos que permitem planeamentos futuros cada vez mais acelerados e antecipados. Os projetos que são integrados na *cloud*, integrados num conjunto abrangente de potenciais objetos, informam-se entre si. O que há muitos anos ocorre através de políticas de planeamento, com

ferramentas como o PDM e o PP, levam a que, mesmo sem um contexto arquitetónico existente, seja possível ter em conta o futuro programa e volumetria.

Caminhamos, assim, em direção à cidade simulada, uma cidade que replica as condições presentes e se estende no futuro. É a cidade da *cloud*, do expectável, do previsível, do automático. É a cidade transparente.

Para esta reflexão, importará também considerar o caminho inaugurado pelo método científico, pelo menos no mundo ocidental, marcado pelo pensamento cartesiano – um caminho racional, claro e objetivo. Alguns dos protagonistas do racionalismo e empirismo foram Descartes, Espinoza, John Locke, David Hume, e, particularmente importante para a arquitetura, Marc-Antoine Laugier.

Em *Essai sur L'Architecture*, Marc-Antoine Laugier critica o “desarranjo”, a complexidade e a exuberância que até então reinava – o barroco – e que se via esgotado. No final do ensaio, apresenta um caminho de retorno: o mito da “cabana primitiva”. Como explica no prefácio, “um artista tem de poder dar-se a si mesmo razão de tudo o que faz (...) de modo que possa dizer que uma coisa está bem ou mal não só por instinto, senão por meio da razão e como homem instruído nos caminhos do belo.”<sup>28</sup>

A intencionalidade de Laugier partia do entendimento cartesiano que retira o mistério e a magia da natureza, e passa a entender a criação do mundo como um processo mecanicista. “O próprio Deus, autor do mundo, é pensado não como um artista, mas como um mecânico ou maquinista, como um engenheiro, como um relojoeiro, ou quanto muito como um geómetra.”<sup>29</sup> Deste modo, se a natureza era uma produção matemática, perfeita e com leis imutáveis, também o homem, enquanto produto mecânico,

27 Diana Agrest; Patricia Conway; Leslis K. Weisman.; Catherine Ingraham. *The Sex Of Architecture*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1996. p. 35.

28 Marc-Antoine Laugier. *An Essay on Architecture*. (trad. Wolfgang; Anni Herrmann). Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1977. [1ª ed. 1753]. p. 1.

29 Leonel Ribeiro dos Santos, “Kant e o Regresso à Natureza como Paradigma Estético”. em: Adriana Veríssimo Serrão. *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: Um Manual*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014. p. 81.

poderia aceder à verdade através da razão. O juízo estético efetuava-se a partir de valores universais e objetivos, não pertencentes ao sujeito, mas sim ao objeto, quer este seja de natureza artística, arquitetónica ou paisagística.

Em suma, a “diluição” histórica que decorre da capacidade transformativa da sociedade das massas, trouxe um sentimento de nostalgia em relação aos produtos “estilizados”. Os estilos, em particular os derivados da cultura europeia, são agora uma narrativa pronta a servir. A obsessão pela história levou, por um lado, a um ceticismo europeu em relação à sua própria cultura, uma vez que não corresponde aos valores do “novo homem”, ao *Zeitgeist* e às inovações tecnológicas, abrindo caminho para o movimento moderno. Por outro lado, ao fascínio de povos que, por não partilharem a mesma base histórica e menosprezarem a própria cultura, começaram a importar-se estilos “superiores”. Vemos isso um pouco por toda a parte, desde os movimentos revivalistas nos Estados Unidos, às cópias e apropriações culturais na China – onde cidades inteiras são réplicas de capitais europeias.

A condição pós-moderna validou a apropriação histórica total. A história tinha chegado ao *fim*, a cultura do local foi contaminada pela homogeneidade do global. Atingiu-se um ponto onde se assume que apenas podemos repetir, reorganizar, conjugar, compor.

A escrita, o pensamento linear, a tradição, a continuidade, são aspetos aos quais não podemos fugir. Mesmo quando pensamos que é possível ir “contracorrente”, esse não passa de um reflexo pré-programado, pré-determinado que dependente de uma condição prévia. Deste modo, em que sentido podemos falar em liberdade? E como nos podemos libertar da corrente, sem a negar nem continuar?



Canaletto,  
Capriccio con Edifici Palladiani,  
1756.

## Liberdade e Libertação

### ○ problema da escolha e da indeterminação

Se o nosso Universo nunca tivesse acordado, então, no que me diz respeito, teria sido completamente inútil – apenas um gigantesco desperdício de espaço.<sup>30</sup>

Se no primeiro ponto introduzimos o determinismo como teoria de causalidade que começa a integrar o nosso entendimento temporal com a invenção da escrita, o seguinte ponto visa uma análise às consequências que essa visão produz na capacidade de decisão humana – o problema do livre-arbítrio.

Se tratarmos o objeto arquitetónico como resultado deliberado de decisões que decorrem da determinação (pessoal ou coletiva) então, interessa compreender os limites da escolha e da indeterminação inerentes a esse mesmo processo de autodeterminação. Deste modo, a pergunta que se coloca é a seguinte: será que temos autonomia sobre as nossas escolhas e decisões? Serão as nossas decisões o produto de eventos anteriores à nossa existência? E se assim for, seremos meras marionetes da “Vontade”?

Propõe-se assim iniciar a discussão com a divisão entre condicionantes extrínsecas – as que não estão ao nosso alcance, como a linguagem, a cultura e a sociedade – e condicionantes intrínsecas – a nossa própria mente.

É difícil imaginar como o livre arbítrio pode funcionar se o nosso comportamento é determinado pelas leis da física, por isso parece que não somos mais que máquinas biológicas e que o livre arbítrio é apenas uma ilusão.<sup>31</sup>

Antes de indagar sobre o futuro e reconhecer algum caminho, precisamos de perceber se o futuro, tal como o passado, já está escrito. Se o determinismo, for, de facto o modelo que rege o “mundo”, então não temos razões para acreditar no livre-arbítrio, assim como não existirá necessidade de especular sobre o futuro. Mas será este o caso? Que alternativas dispomos?

○ O homem é livre para fazer o que quer, mas não para querer o que quer.<sup>32</sup>

Uma das questões fundamentais sobre a qual nos debatemos, pelo menos desde a Grécia Antiga<sup>33</sup>, é de como podemos *sentir* que somos livres e, simultaneamente, reconhecer que todos os eventos são causados por eventos passados, de modo que *nada* além do que acontece *podia* ter acontecido. Este paradoxo é, na verdade, a base para a distinção entre o liberalismo filosófico e o determinismo radical, e a razão pela qual são incompatíveis. O liberalismo parte da premissa de que o livre-arbítrio é real porque temos um

30 Max Tegmark. *Life 3.0: Being Human in the Age of Artificial Intelligence*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2017, p. 46.

31 Stephen Hawking; Leonard Mlodinow. *O Grande Projeto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. [1ªed.2010], p. 40.

32 Conhecido aforismo de Arthur Schopenhauer.

33 Note-se que também na Índia haveria escolas deterministas. Por uma questão de proximidade e enquadramento histórico será considerada a filosofia ocidental, nomeadamente dos atomistas gregos.

sentimento claro de que somos livres, de que as ações são controladas pelo (nosso) *ser*. Admite a existência de condicionantes – físicas, culturais e sociais – que afetam o sujeito, mas sustenta que, em última análise, este continua livre para tomar decisões. Se no determinismo a escolha é apenas aparente – a escolha “aparece” na mente como consequência de eventos anteriores –, no liberalismo a escolha resulta da *deliberação* entre várias opções – segundo o princípio das possibilidades alternativas.<sup>34</sup>

E isso porque a consciência é naturalmente o lugar de uma ilusão. A sua natureza é tal que ela recolhe efeitos, mas ignora as causas.<sup>35</sup>

A consciência, independentemente da sua natureza, continuará a ser sempre um mistério. Assim como o corpo ultrapassa o conhecimento que temos dele, os pensamentos “aparecem” sem possibilidade de serem guiados. O pensamento é o que emerge à superfície, ocultando múltiplos processos em paralelo, caso contrário, não teríamos forma de perceber o mundo de forma coerente. Quando acreditamos construir um pensamento original, o mais certo é que este pensamento já tenha sido tecido na rede neurológica que, para todos os efeitos práticos, é inacessível à experiência consciente do pensamento.

Debrucemo-nos sobre a doutrina do estoicismo, filosofia onde o ato de escolha é central. O estoico terá facilidade em elaborar uma conjuntura onde a discussão sobre o livre-arbítrio é considerada dispensável. No estoicismo o indivíduo é limitado por *circunstância*, não por *natureza*. A consciencialização desta limitação, e o esforço exercido na construção do limiar que divide o conhecido do desconhecido, a factualidade do ilusionismo, deve ser abraçado, não suprimido. Por esse motivo, o estoico considera apenas as ações relativas ao presente, as que pode tomar

de imediato e que se encontram ao seu alcance. Lamentar o passado ou sofrer por antecipação são pensamentos que devemos suprimir uma vez que ameaçam a ética e deturpam a razão. Se os hedonistas defendem o prazer como objetivo primário, o ingrediente básico que dá sentido e significado à nossa existência, os estoicos colhem a felicidade no virtuosismo. Por sua vez, ser virtuoso implica uma reconciliação entre a inevitabilidade da dor e sofrimento inerentes – e em concordância – com o rumo natural do universo (determinista). Implica, ainda, aceitar que tudo terá um fim:

Em primeiro lugar, não te perturbes: tudo obedece à natureza do universo e em breve não serás ninguém em parte alguma, como Adriano e Augusto.<sup>36</sup>

O imperador romano Marcus Aurelius (161-180 d.C.) é considerado um estoico por excelência. A condição de imperador possibilitava múltiplas escolhas a cada instante, absolutas e ilimitadas, uma vez que controlava o mundo – efetivamente, para um romano, o mundo era o território mediterrâneo. Marcus Aurelius optou por orientar as suas ações segundo princípios éticos, agindo correta e objetivamente, independentemente das implicações à sua própria felicidade. Para ele, o futuro e o passado não eram um problema, precisamente por não fazerem parte de qualquer raciocínio lógico e objetivo. A decisão deveria ser tomada no presente, ou seja, no momento em que é se manifestam as possibilidades, analisando a informação disponível e agindo de acordo.

Considerar a tarefa que tens em mãos por aquilo que ela é, ao mesmo tempo que nos relembramos que o nosso propósito é ser um bom ser humano.<sup>37</sup>

34 Segundo este princípio, uma pessoa pode ser moralmente responsável sobre as suas ações apenas se pudesse ter feito o contrário.

35 Gilles Deleuze. *Espinosa: Filosofia Prática*. (trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins). São Paulo: Escuta, 2002. [1ªed. 1970]. p. 25.

36 Marcus Aurelius. *Meditations*. Londres: Penguin Group, 2006. p. 72.

37 Idem. p. 72.

Segundo a *filosofia* do Imperador, ninguém é especial por natureza. Somos agentes num jogo que não podemos prever ou controlar, por isso, resta-nos a virtude de fazer o correto de acordo com as circunstâncias. Alcançar o conhecimento absoluto implica autoconhecimento e meditação. Ao escrever, para si próprio, o guia espiritual que agora conhecemos por *Meditações*, o Imperador procurou entender o seu papel fundamental enquanto ser racional e aprender a “beneficiar” e a “tolerar” os seres que o rodeiam.

A visão “a curto prazo”, limitada ao presente, poderá certamente ser útil à atividade comum, doméstica e quotidiana, ao diminuir a ansiedade e o medo sobre o que está para vir – do que ainda não se manifestou. Mas poderá um arquiteto ser estoico? O arquiteto que lida constantemente com a atualização do presente e com a imagem do futuro? Que precisa de estar em constante vibração, problematizando aspetos da vida humana com base em probabilidades e estatísticas, em dados relativos à experiência humana, tão subjetiva e contraditória? Podemos ainda questionar: poderá a ansiedade ser a força para a criação pura?

Segundo Schopenhauer, o ser humano não é livre porque as ações são resultado da relação com o mundo, do qual apenas detemos uma *Representação*. Como tal, as ações são aparências que estão sujeitas ao princípio da razão suficiente: a ação de uma pessoa é uma consequência necessária dos motivos e carácter do indivíduo. Kant, por outro lado, defendia que o livre-arbítrio existe fora dos constrangimentos espaço-temporais. Mas, mais uma vez, o ser humano não é qualificado para intervir “fora” do tempo e do espaço.

Há ainda quem assuma que, a partir do momento em que se qualifica e quantifica a existência humana à luz da ciência e da causalidade, estamos a falhar o ponto por completo, uma vez que a essência do ente não poderia ser formulada racionalmente. De certa forma, defende-se que a

alma, o espírito ou a consciência não poderiam ser fruto do mero acaso.

Este entendimento espiritual ou teológico do livre-arbítrio sempre teve objeções de difícil contorno. Se o destino dos homens era supervisionado e assegurado por uma entidade sobrenatural, então, como é que essa mesma entidade poderia oferecer livre-arbítrio? O futuro na época medieval era sinónimo de destino que, por sua vez, era conduzido por um agente imóvel. Neste sentido, homem era uma marionete e os fios eram invisíveis a olho nu. Trata-se de uma condição paradoxal uma vez que se torna difícil compatibilizar a noção de autonomia sobre as nossas decisões, com o facto de que existe uma “mão divina” que, ocasionalmente, intervém no curso dos homens.

Segundo um ponto de vista determinista, o universo segue um curso linear, de causa e efeito, que teve início no Big Bang. E essa corrente causal liga todos os eventos possíveis – no presente, passado e futuro. Uma vez que somos máquinas biológicas programadas com níveis incríveis de perceção, expandidas pela cultura e tecnologia, então o nosso comportamento é uma consequência direta do meio onde nos inserimos.

O facto de termos sido capazes de alcançar níveis de autonomia surpreendentes, face à existência do restantes animais, foi enfatizado por Daniel Dennett, ao explicar como processos biológicos, que foram evoluindo ao longo de milhões de anos, deram origem à consciência.

A nossa natureza não é fixa porque evoluímos para sermos entidades concebidas para mudar a sua natureza em resposta às interações com o resto do mundo.<sup>38</sup>

O filósofo estadunidense enquadra-se no conjunto de filósofos “compatibilistas”, isto é, os que procuram argumentos que compatibilizam livre-arbítrio com determinismo – ou mesmo com indeterminismo. Em *Elbow Room*, Dennett dá o

38 Daniel Dennett. *Freedom Evolves*. Nova Iorque: Penguin Group, 2003. p. 93.

exemplo de uma vespa que, após ver dizimada a sua colmeia, continua a repetir a mesma função para ao qual foi programada, isto é, continua a tentar construir a colmeia sem ter em conta o facto de esta poder vir a ser destruída novamente. A vespa não evoluiu – não tentou “evitar o problema” – mas o ser humano sim. Esse é o principal argumento de Dennett, o facto de termos evoluído para compreender o mundo que nos rodeia, antecipar e planear o curso das nossas ações com base na experiência passada, o que nos dá um “elbow room”, um espaço para nos movermos livremente. Em *Freedom Evolves*, Dennett vai mais longe e explica que existem vários tipos de liberdade, da bactéria ao homo sapiens, que tiveram uma evolução particular no ser humano. O mecanismo mais dispendioso da nossa biologia é o nosso cérebro, e o facto de acreditarmos no livre-arbítrio – mesmo tratando-se de uma ilusão – é uma condição necessária para ter livre-arbítrio. Caso contrário cairíamos no fatalismo e acabaríamos por não executar qualquer ação. Deste modo, Dennett refuta o entendimento intuitivo que temos sobre a nossa agência, aliado ao facto de sermos produtos de uma seleção natural “cega”, ao mesmo tempo que promove que é esse mesmo processo, arbitrário e aleatório, incrivelmente doloroso e lento, que nos libertou da tirania genética. Assim, independentemente da natureza determinista ou indeterminista do universo, é o facto de termos autonomia para mudar a nossa natureza que possibilita caminhos futuros.

Não podemos negar que, certos avanços tecnológicos, artísticos e humanísticos se deveram a indivíduos cujo contributo marcou a história devido à sua genialidade. O aparecimento ocasional desses *génios* contribuiu para avanços tão significativos que rapidamente se tornaram *objetos* de culto e admiração. George Kubler, ao falar da história dos artefactos humanos ao longo do tempo, enquadra a formação do génio de acordo

com as limitações biográficas, afirmando que, no entanto, a componente de sorte, frequentemente ignorada, tem um papel fundamental na formação de cada um de nós. Deste modo, afirma:

Assim, podemos imaginar que qualquer nascimento é um jogo em duas rodas da sorte, uma governando a sorte do temperamento, e a outra determinando a entrada numa sequência.<sup>39</sup>

Georg Kubler defende que a diferença entre artistas não se trata de uma questão de talento, mas antes da combinação acidental entre *disposição* – “sorte do temperamento” – e *situação* – “entrada numa sequência”. Espantosos talentos podem ter ficado escondidos para sempre, reprimidos por uma infância infeliz, por falta de educação ou treino especializado, ou por terem nascido demasiado tarde para ver a sua arte ser valorizada. Como menciona: “as épocas e as oportunidades diferem mais entre si do que o grau de talento”.<sup>40</sup> No fundo, enquadra a liberdade do génio como produto da sorte – este é mais livre quanto mais favorável for a sua situação.

Mas afinal, como podemos criar sentido para a nossa existência se somos máquinas biológicas, programadas antes sequer de termos consciência?

Esta costuma ser uma crítica comum ao determinismo. Se “alma” pode agora ser estudada e compreendida pela ciência, tal não significa que somos seres “menores”, meros processos mecânicos ou computacionais. A diferença não reside no facto de sermos ou não “programados”, ou organismos altamente complexos, mas sim no decaimento orgânico, na inevitabilidade da morte. Uma máquina que pode ser virtualmente infinita, com recursos para se autorregenerar e atualizar não poderá sofrer, uma vez que o tempo deixa de ser limitado.

39 George Kubler. *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega. 1990. [1ª ed. 1962], p. 19.

40 Idem. p. 20.

O facto de termos noção da nossa própria morte, e de sofreremos com a morte de outras pessoas, é o único fator a ter em conta quando pensamos na diferença entre inteligência “orgânica” e “mecânica”, uma vez que se está a assumir que ambas possam ser artificiais. Por sermos máquinas biológicas que pensam e agem de acordo com a *sua* determinação não implica que a vida não tenha sentido. O sentido, a direção, tem de ser criada por nós próprios: cabe-nos a nós dar sentido às nossas ações, mesmo quando estas são pré-determinadas. Se podemos não ter liberdade, podemos ter qualquer controlo sobre as nossas vidas? Assim como um computador de bordo pode controlar a aterragem de um avião sem intervenção humana, também nós, enquanto máquinas biológicas, estamos em controlo da direção que seguimos? Controlo e livre-arbítrio não são, efetivamente, sinónimos, mas a partir do momento em que temos a sensação de estar em controlo, isso será suficiente para dar sentido às nossas ações.

Derrida desconstrói a distinção entre inteligência humana e artificial. Para ele, nenhuma ação mecânica poderá constituir uma decisão final. Há decisões tão complexas que mesmo uma máquina racional e sem preconceitos chegaria a um impasse. A verdadeira decisão não será aquela que, dados os motivos racionais e um correto enquadramento ético, se autodetermina. A decisão surge da indecidibilidade, do facto de não serem apenas os aspetos racionais extrapolados de um conjunto de princípios e verificações, que instanciam uma verdadeira intenção.

A aporia é o momento de impasse, dúvida, paradoxo ou contradição que impede a determinação de uma proposição. É o momento em que um juiz cessa a consideração dos factos e dita a sentença. Como os processos judiciais atingem ordens de grande magnitude e complexidade, é natural que surjam contradições, impasses e paradoxos que fazem parte da “limitada” percepção humana. Essa restrição é o que nos ajuda

a decidir. A noção de que as coisas não podem continuar infinitamente e que o julgamento tem de chegar ao fim. Essa resolução impossível de chegar por processos mecânicos é o que origina a intencionalidade.

A presença de um signo intencional pode ser a qualidade mais importante que distingue a arquitetura da geometria, distingue uma intenção de ser algo mais do que uma notação de uma presença física dos fatos da existência literal.<sup>41</sup>

Tal como um processo judiciário, um objeto arquitetónico pode apresentar problemas infinitos, complexidades e contradições que levam a momentos de impasse, dúvida e, até, desespero. Contudo, uma vez que os problemas arquitetónicos englobam ordens contraditórias provenientes da multidisciplinaridade, só chegaremos a uma solução com recurso à intenção. Se a intenção for a resposta “correta”, seguindo pressupostos “racionais”, então, o objeto arquitetónico permanece “vazio”. A intenção é o que substancia o objeto arquitetónico. Sem a determinação necessária para romper com preconceitos, ideias pré-estabelecidas e canónicas, não teriam surgido a Sagrada Família, Ronchamp ou a Opera de Sidney.

Se arquitetura não se *faz* sem intenção, as inquietações são permanentes. Somos, por natureza, seres ansiosos. A ansiedade afeta incessantemente o nosso comportamento, com particular proeminência quando pensamos sobre o futuro. A sua *natureza* é instintiva e não afeta apenas os seres humanos – ela serviu desde sempre de alerta para perigos eminentes na luta pela sobrevivência. Porém, o facto de sermos a única espécie capaz de *projetar* caminhos para o futuro, de compreender não só os perigos eminentes, mas também futuras catástrofes, coloca-nos numa posição de maior responsabilidade, quer para

41 Peter Eisenman. “Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign”. em: *Oppositions*. Princeton Architectural Press, p. 193.

conosco próprios, como para com os objetos humanos e não-humanos que nos rodeiam.

A nossa ansiedade aumenta, quanto maiores forem as projeções no futuro e ganha amplitude quanto maior for o grau de incerteza. Porém “a ansiedade [angústia] é uma qualificação do espírito que sonha”<sup>42</sup>, isto é, trata-se de um atributo da mente que cultiva a imaginação. É a angustiante possibilidade do “ser-capaz-de”. Kierkegaard define ansiedade como um medo fora de foco e disperso que, simultaneamente, nos aproxima de um ato completamente livre:

(...) a ansiedade [angústia] é a vertigem da liberdade, que surge quando o espírito quer estabelecer a síntese, e a liberdade olha para baixo, para sua própria possibilidade, e então agarra a finitude para nela se firmar.<sup>43</sup>

Se para um estoico a ansiedade deve ser combatida com autodisciplina e força de vontade, admitindo, por princípio, todo e qualquer cenário como imprevisível e catastrófico, para um existencialista este fenómeno é como uma “vertigem da liberdade”, admitindo-a como um estado precedente a qualquer ato completamente livre, e não a sua consequência. É através da ansiedade que nos tornamos conscientes das possibilidades, que reconhecemos o seu valor e que, com um “salto de fé”<sup>44</sup>, optamos pelo caminho.

De modo geral, ficamos mais ansiosos quando não conseguimos equacionar um cenário favorável. Quando as condicionantes, externas a nós próprios, tornam a visão nublada ou mesmo obscura. Segundo Lacan a ansiedade é “a sensação do desejo do Outro”, não consistindo num estado emocional, mas sim numa simulação desse estado, subvertendo a emoção pelo afeto. A ansiedade será a última instância de

um processo mental que pode ser interpretado sobre dois vetores: dificuldade e movimento – referindo-se dificuldade à complexidade formal de um determinado problema e movimento à capacidade para agir em concordância. Quando esse problema não consegue ser formulado – ou quando não conseguimos prevê-lo –, assume-se como uma ameaça, o que gera medo e insegurança. Trata-se, portanto, de uma elaborada fantasia que construímos de modo a enfrentar o desconhecido.<sup>45</sup>

no limiar da era moderna fomos emancipados da crença no ato da criação, da revelação e da condenação eterna. Com essas crenças fora do caminho, nós, humanos, encontramos-nos “por conta própria” – o que significa que, desde então, não conhecemos mais limites ao aperfeiçoamento além das limitações dos nossos próprios dons herdados ou adquiridos, dos nossos recursos, coragem, vontade e determinação.<sup>46</sup>

É certo que os níveis de ansiedade estão altamente relacionados com a experiência individual, porém, sabemos também que quanto menos informação tivermos sobre determinado assunto, maior será a probabilidade de nos sentirmos inseguros. Essa insegurança ou incerteza gera medo que, por sua vez, volta a alimentar o ciclo da ansiedade. Contudo, o problema não se encontra no futuro, mas nas simulações afetivas. Projetamos constantemente uma imagem por alcançar. Uma utopia que, quando se aproxima da realidade, fica, geralmente, longe das nossas expectativas.

No que diz respeito à prática artística e, em particular, a arquitetónica, o problema surge quando

42 Søren Kierkegaard. *O Conceito de Angústia*. (trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls). Petrópolis: Vozes de Bolso, 2017. [1ª ed. 1844], p. 72. Nota: No título original *Begrebet Angest*, ‘angest’ significa ansiedade ou angústia. A versão portuguesa traduz ‘angústia’, a versão inglesa ‘anxiety’, pelo que se irá optar pelo termo ‘ansiedade’ para os propósitos desta dissertação.

43 Idem. p. 118.

44 “Salto de fé” é uma expressão usada por Kierkegaard para sair do abismo quando nenhuma opção parece acertada. Para ele, esse salto só seria possível através da ação divina, mas também tem vindo a ser aplicado numa visão secular.

45 Jacques Lacan. *O Seminário: A Angústia – Livro 10*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. [1ª ed. 1962-1963], p. 11-17. Fantasia representa, para Lacan, o efeito ilusório sobre o qual projetamos os nossos pensamentos.

46 Zigmund Bauman. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. [1ª ed. 2000], p. 79-80.

procuramos saber que *objeto* manifesta o desejo do *Outro*. “Não saber que objeto sou para o desejo do *Outro*” é não saber que representação, que propriedades – que imagem – os outros podem deter sobre nós próprios. Ansiedade surge quando não sabemos o que somos para o *Outro* – ou que querem de nós –, e enfrentar essa *máscara* é o que nos leva a momentos de criação.<sup>47</sup>

Quando falamos (ou quando ouvimos), nunca interagimos simplesmente com outros; a nossa atividade de fala é fundada na nossa aceitação e dependência de uma complexa rede de regras e outros tipos de pressupostos. (...) Enquanto falo, nunca sou meramente um “pequeno outro” (indivíduo) interagindo com outros “pequenos outros”: o grande *Outro* deve sempre estar lá.<sup>48</sup>

O “grande *Outro*” opera num nível simbólico – existe na medida em que sujeitos agem como se ele existisse. No que diz respeito à prática arquitetónica, “não saber que objeto sou para o desejo do *Outro*” é não saber que representação e que aspetos simbólicos informam o desejo de habitar do *Outro*. Esse mistério é subjogado, simplificado pela própria linguagem, visto que operamos já sobre o real.

O arquiteto é, de certa forma, um artista de autonomia limitada. Esse limite impõe-se, primeiramente, através do entendimento geral sobre as leis da física – como a gravidade, termodinâmica ou entropia – que resulta da necessidade de um *vir-a-ser-construído*. O artista – um pintor, escultor ou fotógrafo – não tem o mesmo compromisso com o real, ou realizável e executável. Podemos considerar condições externas ao artista, como o acesso a materiais ou aparelhos imprescindíveis ao seu trabalho, que reduzem a sua autonomia para criar, contudo, quando as condições são favoráveis e as “externalidades” controladas, a responsabilidade recai

inteiramente sobre ele. Deste modo, o artista que, detendo o conhecimento técnico e material para trabalhar, é a única entidade responsável pelo objeto final. Já o “*Outro*” em arquitetura não pode ser ignorado, e parece até incontornável que a tarefa do arquiteto consista em tornar visível e material a ideia do “*Outro*”, isto é, as intuições “abstratas e indeterminadas”, como explica Hegel:

O interesse originário consiste em colocar à vista para si e para os outros as intuições originárias objetivas, os pensamentos universais essenciais. Semelhantes intuições do povo são, contudo, inicialmente abstratas e indeterminadas em si mesmas, de modo que o homem, a fim de torná-las representáveis, recorre ao que é igualmente abstrato em si mesmo, ao material como tal, ao que tem massa e peso, que é certamente capaz de uma forma determinada, mas não de uma forma espiritual concreta, verdadeira em si mesma.<sup>49</sup>

O *Outro* está sempre presente, ainda que o artista o possa ignorar. Apesar de tudo, pode facilmente ignorá-lo, escondendo-se no refúgio do seu atelier. O arquiteto, pelo contrário, não pode ser totalmente indiferente ao contexto em que se insere, à opinião alheia, aos comentários desinteressados. Cabe ao arquiteto representar as “intuições do povo” através da matéria indeterminada, inerte e sem sentido. Só assim pode ser objeto de uma experiência, física ou virtual, que se totaliza numa “forma determinada”.

A arquitetura, mesmo enquanto forma de arte, é extremamente dependente de fatores externos. Quer do ponto de vista simbólico-cultural, quer do ponto de vista económico-social, está sempre dependente de condicionantes que estão fora do alcance do “criador”. No entanto, segundo Enric Miralles, é no processo construtivo que

47 Jacques Lacan. *O Seminário: A Angústia – Livro 10*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. [1ªed. 1962-1963], p. 352-357.

48 Slavoj Žižek. *Como Ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2017. [1ªed. 2006] p. 14-15.

49 Georg W. F. Hegel. *Cursos de Estética III*. (trad. Marco Aurélio Werle / Olivier Tolle). São Paulo: Edusp, 2002. [1ªed. 1835], p. 39-40.

nos “libertamos”, uma vez que as inquietações e deliberações projetuais já foram resolvidas.<sup>50</sup> Da mesma forma, também a obra se liberta do autor e passa a integrar uma rede global, impessoal e anónima, que será determinada pela presença do “leitor”. Uma vez que o processo de projeto é informado por um conjunto de pressupostos que, necessariamente, derivam da experiência do arquiteto enquanto leitor, também ele é parte do “Outro”. Sem uma “audiência”, o discurso arquitetónico teria um diálogo somente consigo próprio, que se autorreferenciava infinitamente, e dificilmente encontraria uma saída. Os signos e significados presentes na obra, quer sejam intencionais ou não, são condicionantes e, simultaneamente, condicionam a visão do Outro.

O “Outro” em arquitetura pode ser entendido como o conjunto de símbolos culturalmente construídos que precedem qualquer ato criativo. Não o podemos evitar, mas também não o podemos deter na sua totalidade. Permanece obscuro, e ainda assim condiciona o espectro de ações que podemos tomar. Mas será que o verdadeiro sentido da originalidade, da criação e da inovação, pode ser independente desse olhar?

Como observou Arthur Schopenhauer, a “realidade” é criada pelo ato de querer; é a teimosa indiferença do mundo em relação à minha intenção, a relutância do mundo em se submeter à minha vontade, que resulta na perceção do mundo como “real”, constrangedor, limitante e desobediente.<sup>51</sup>

O mundo rege-se por uma “Vontade”, por “um princípio abstrato que percorre todas as coisas, desde as entranhas da terra até ao conjunto de constelações – mas que em si mesmo não é nada.”<sup>52</sup> Essa “Vontade” não pode ser encontrada, mas está presente no sentido em que sustenta a vida, ou melhor, o instinto de sobrevivência. É sobre a “Vontade” que espelhamos as nossas

inseguranças e inquietações. O interesse de Schopenhauer não estará relacionado com um pessimismo humano em relação a essa “Vontade”, mas antes com um *pessimismo cósmico*, isto é, com a total indiferença do mundo em relação à intenção humana – intenção essa que se encontra latente na forma como o pensamento se envolve sobre os seus próprios limites e que estabelece a charneira na qual o conhecimento *positivo* se converte em conhecimento *negativo*<sup>53</sup>. Deste modo, Schopenhauer coloca em causa o princípio da razão suficiente ou, por outras palavras, a hipótese de que podem não existir razões para alguma coisa existir. As razões da “Vontade” ou do “Outro” manifestam-se, assim, num vazio niilista.

O segundo conceito de Schopenhauer, a “Representação”, cruza-se com o “Outro” laciano. Lacan procurou desvendar os traumas que o “Outro” infere no indivíduo, o modo como assimilamos a máscara do simbólico – a Representação em Schopenhauer – como identidade pessoal. A “Representação”, por outro lado, é como um tapete que se desenrola sobre os nossos pés e nos aconchega. E ao prover-nos essa plataforma, aponta um caminho, um sentido, uma vontade mais pequena e adequada às nossas funções. Mas a verdade é que não controlamos essa vontade, nem no sentido universal que será, para sempre, intangível, nem no sentido individual, no que diz respeito à nossa experiência subjetiva. Não só somos estranhos ao mundo-em-si mesmo, como somos estranhos à formação da consciência que sustenta o pensamento desse mundo. É a estranheza derivada do facto de não controlarmos o que podemos pensar a cada instante – não conseguimos invocar pensamentos como desejávamos –, que leva vários filósofos e, mais recentemente, neurocientistas a considerar a hipótese de sermos marionetes de um sistema que não controlamos.

50 *El Croquis* 72, *Enric Miralles*, Barcelona: El Croquis Editorial, 1995. p. 6.

51 Zigmund Bauman, *Modernidad Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. [1ª ed. 2000]. p. 54-56.

52 Eugene Thacker, *In the Dust of This Planet*. Winchester/Washington: Zero Books, 2011. p. 33-34.

53 *Idem*. p. 35.

Avanços na neurociência têm vindo a comprovar, sistematicamente, que eventos neuronais inconscientes determinam as nossas decisões e ações, e os seus experimentos demonstram que momentos antes de uma decisão ser consciente, esta já estava criada no inconsciente.

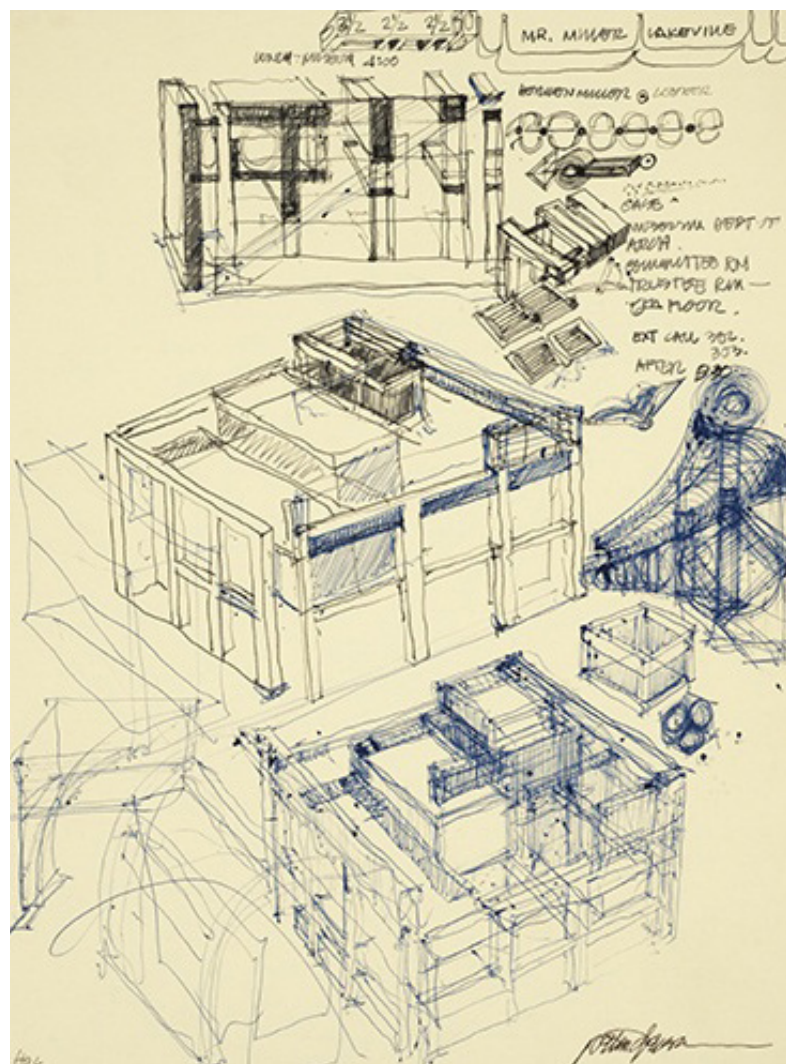
A intenção de fazer uma coisa e não outra não tem a sua origem na consciência, aparece na consciência, tal como qualquer pensamento ou impulso que se lhe oponha.<sup>54</sup>

Assim sendo, só temos consciência da decisão quando ela já percorreu a rede neurológica, atividade profundamente oculta e subconsciente, sobre o qual detemos apenas o resultado – o que “aparece na consciência”. Esta *representação* pode limitar o curso individual de cada um de nós, mas é também o que possibilita alternativas tangíveis.

De modo a configurar um entendimento artístico da arquitetura, será necessário rever a sua ontologia. Por um lado, se concebermos arquitetura como uma disciplina que lida com problemas “reais”, através de um projeto e consequente materialização, pomos em causa o problema do “ideal”, o qual integra uma parte significativa da história e teoria da arquitetura. Isto porque arquitetura “fictícia” ou “representacional” se constitui como informação, geralmente criticando e antecipando problemas acerca do futuro. Pelo contrário, se admitirmos arquitetura como uma imagem do futuro, como um conjunto de proposições passíveis de representação e comunicação, então, podemos assumir que projetos “não construídos” e “utopias” se transformam em matéria crítica capaz de alterar o curso da disciplina.

Ao longo dos tempos, muito arquitetos se destacaram pelo seu contributo material – os seus projetos construídos – mas refletimos agora sobre aqueles cujo contributo foi imaterial, pelas importantes análises e revisões apresentadas face

a determinada situação histórica ou contemporânea. Adolf Loos, por exemplo, após voltar dos Estados Unidos, entra em desacordo com a Secessão de Viena e estabelece a sua prática tendo em conta o carácter utilitário do “novo mundo”, o que o leva a publicar o polémico ensaio *Ornamento e Crime*. A crítica que constrói gerou interesse e discussão, e o seu papel enquanto pioneiro modernista ganha destaque devido a fatores que, num outro tempo, não teriam efeito. Loos vê-se refém da própria condição: a liber-



Peter Eisenman, Um dos 2000 esboços para a Casa II, 1970.

tação “estilística” é trocada pela determinação lógica e certeza na razão – “sentindo-se” livre do quadro de referências que o antecedem. No entanto, Loos dependeu desse mesmo quadro

para justificar a sua tese, o que nega, assim, a sua autonomia.

Sobre este tema, talvez nenhum arquiteto se tenha esforçado tanto quanto Eisenman em negar não só o humanismo inerente à história dos precedentes e autorreferenciação arquitetônicos, como, por extensão, o próprio autor. Através da linguística e da desconstrução, Eisenman procura sugerir a transformação do autor moderno num escritor Pós-moderno ou, por outras palavras, a transformação da arquitetura como composição em arquitetura como escrita. Só desse modo pode o “leitor” de Roland Barthes nascer em arquitetura, liberto de concepções a priori sobre o que constitui arquitetura.

A tentativa de Eisenman em eliminar o autor, através de um processo de “esquecimento” de pressupostos iniciais, racionais e modernistas, é particularmente visível nos cerca de dois mil desenhos para a Casa II. Através da “irracionalização” dos pressupostos da arquitetura, assim como os pressupostos do próprio processo de desenho, invocando um caos nunca resolvido. A “arquitetura de papel” foca no processo, não no objeto final, muito menos no real ou edificado. Nesse projeto, podemos compreender a lógica da grelha a ser subvertida e levada ao limite, constantemente desconstruída enquanto *trace*.

Para executar, é primeiro necessário conceber. Os nossos antepassados mais antigos só construíram as suas cabanas quando tinham uma imagem delas na sua mente. É este produto da mente, este processo de criação, que constitui a arquitetura e que consequentemente pode ser definido como a arte de conceber e levar à perfeição qualquer edifício. Assim, a arte da construção é apenas uma arte auxiliar que, na nossa opinião, poderia ser adequadamente designada como a vertente científica da arquitetura.<sup>55</sup>

Se arquitetura for entendida como uma imagem do futuro, então, não fará sentido deter autoria sobre a manifestação física, a ambiência, ou mesmo o imaginário e significados que só retrospectivamente serão alcançados, isto é, quando são “matéria vivida”.

A subversão advém da crítica ao projeto modernista por não ter alcançado, no processo, uma revisão ontológica da arquitetura. Nas palavras de Peter Eisenman:

A “arquitetura real” só existe nos desenhos.  
A “construção real” existe fora dos desenhos.  
A diferença aqui é que “arquitetura” e “construção” não são a mesma coisa.<sup>56</sup>

Arquitetura não é só construção. Porque nem toda a construção é arquitetura e porque, como expomos nesta investigação, arquitetura é uma imagem do futuro. Mesmo a manifestação física de um objeto arquitetónico está dependente da interpretação futura que irá ditar até que ponto o objeto “permanece”. Se em Eisenman a arquitetura existe apenas nos desenhos por se aproximar à escrita, à sintaxe e à gramática, e todos os significados devem derivar da representação – de um valor autónomo e independente de fatores sociais e culturais – então, o que Eisenman propõe é elevar esse ponto, afirmando que arquitetura é informação representada no futuro. O “projetar”, o “devir”, o “planear”, circulam com tanta velocidade no vocabulário arquitetónico que parece que nos esquecemos realmente dos seus significados.

Não conseguimos controlar intencionalmente o pensamento “aparece na consciência”. Quando deliberamos, acreditamos estar ativamente a selecionar entre múltiplos caminhos, a criar um raciocínio, uma operação “nossa”. Tal não significa que o produto total da nossa experiência, enquanto seres pensantes, se restrinja

55 Etienne-Louis Boullée (1801), “Architecture, Essay on Art”. em: ROSENAU, Helen. *Boullée & Visionary Architecture*. (trad. by Sheila de Vallée). Londres: Academy Editions, 1976. p. 83.

56 Iman Ansari, *Eisenman's Evolution: Architecture, Syntax, and New Subjectivity*, Publicado a 23 Sep 2012 no ArchDaily. Consultado a 23/02/2021 em: <https://www.archdaily.com/429925/eisenman-s-evolution-architecture-syntax-and-new-subjectivity>

ao estudo das sinapses no cérebro. Segundo o entendimento contemporâneo, não somos nem o *cogito* cartesiano, uma espécie de observador independente do corpo que absorve os sentidos e comanda ações, nem apenas uma “sopa de químicos”. Somos a experiência *desse* corpo.

Se somos uma máquina biológica, pré-programada à nascença e condicionada por forças internas e externas a nós próprios, como podemos enquadrar a arte enquanto produto autoral? Significa que a arte é independente do sujeito que a cria?

Não podemos determinar o quadro histórico que nos precede e que nos confere as referências de arte, arquitetura e cultura que, indiscutivelmente, formam a sensibilidade, a identidade e o carácter de cada um de nós. Assim como não determinamos o tempo e lugar em que “vimos ao mundo”, não determinamos o produto da nossa “arte”. Mesmo sem responsabilidade, no sentido normativo, podemos afirmar que sem um sujeito que experiencie, nenhuma ação teria sentido. A responsabilidade pode ser então reformulada como o sentido de busca, de resistência e de determinação. Somos responsáveis apenas na medida em que podemos ir à procura, informar as nossas decisões futuras, uma vez que as presentes, já seguem o curso pré-determinado.



Vejamos um último caso. A térmita tem um sistema neurológico elementar e, como tal, não possui as ferramentas necessárias para planear o curso das suas ações. Todavia, uma colónia de térmitas é capaz de criar estruturas extremamente complexas que, aos nossos olhos, parecem *projetadas*. Como é possível que um castelo de térmitas se assemelhe tanto à obra-prima de Gaudí, a Sagrada Família? A resposta é bastante simples: seguiram princípios semelhantes para tirar partido das leis da gravidade e da termodi-



cima: Antoni Gaudí, **Sagrada Família**, Barcelona.  
esq: Fiona Stewart, **Castelo de Têrmitas**, Queensland.

nâmica. Estas formigas são cegas e obedecem a instruções simples e precisas, embutidas no código genético, que asseguram a continuidade da espécie. A diferença entre Gaudí e uma colónia de formigas é que o primeiro compreendia os

princípios matemáticos que antecipavam a realização do projeto através de pensamento abstrato, e o segundo age automaticamente sem necessidade de desenho, maquete ou planeamento. As maquetes invertidas de Gaudí, que servem de modelo para os arcos catenários, informam o desenho e suas representações – plantas, cortes, alçados ou esboços – fazendo com que as suas intenções fiquem registadas para coordenação futura. Gaudí é livre e responsável porque representou as suas intenções e as carregou de motivos simbólicos que a colónia de formigas não possui.

(...) mesmo que o demónio de Laplace saiba exatamente como cada competição terminará, pode haver drama e suspense genuínos para inteligências menores, que não podem saber, na sua perspectiva limitada, como a competição terminará.<sup>57</sup>

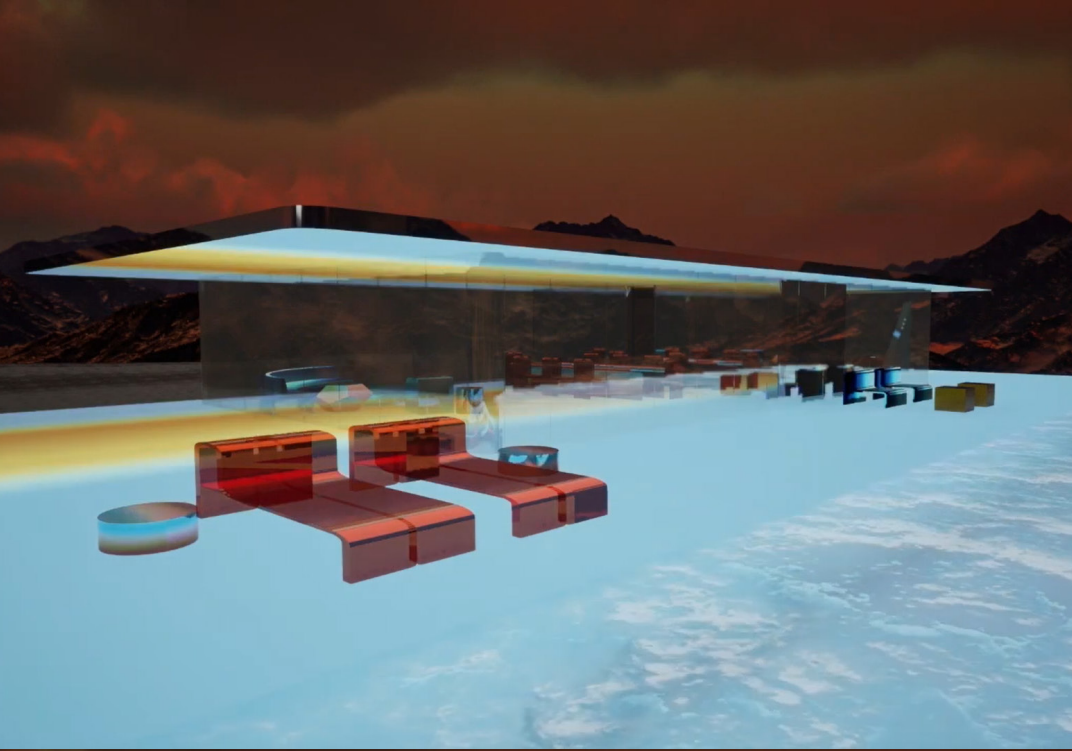
O facto dos blocos de construção do universo – as partículas subatómicas – serem dominados pela mecânica quântica, indica que não é possível determinar com exatidão a posição e velocidade de uma partícula até ao seu colapso, através da observação. Este fenómeno introduz um estado de indeterminação: se as partículas formam um átomo, e se o átomo é a unidade básica da matéria, então, assume-se que também a matéria será indeterminada. Contudo, o que os cientistas recriam em aceleradores de partículas como o CERN são as condições do estado inicial do universo, dominado por período de flutuação quântica. Após o estado de indeterminação quântica, forma-se a matéria como a conhecemos, que passa a seguir um curso determinado. Deste modo, ainda que o universo seja fruto do acaso e da aleatoriedade quântica, com múltiplas “histórias” possíveis, o facto é que passado esse período inicial, as previsões do Modelo Padrão, da Teoria quântica de campos, e da Relatividade Geral são consistentes com as observações. E ainda que não fosse esse o caso, supondo que

eletrões são disparados constantemente pelas sinapses do nosso cérebro, e que estes fenómenos são aleatórios e indeterminados, isso não nos iria ajudar a ser mais livres, uma vez que, por definição, um processo aleatório não pode ser manipulado.

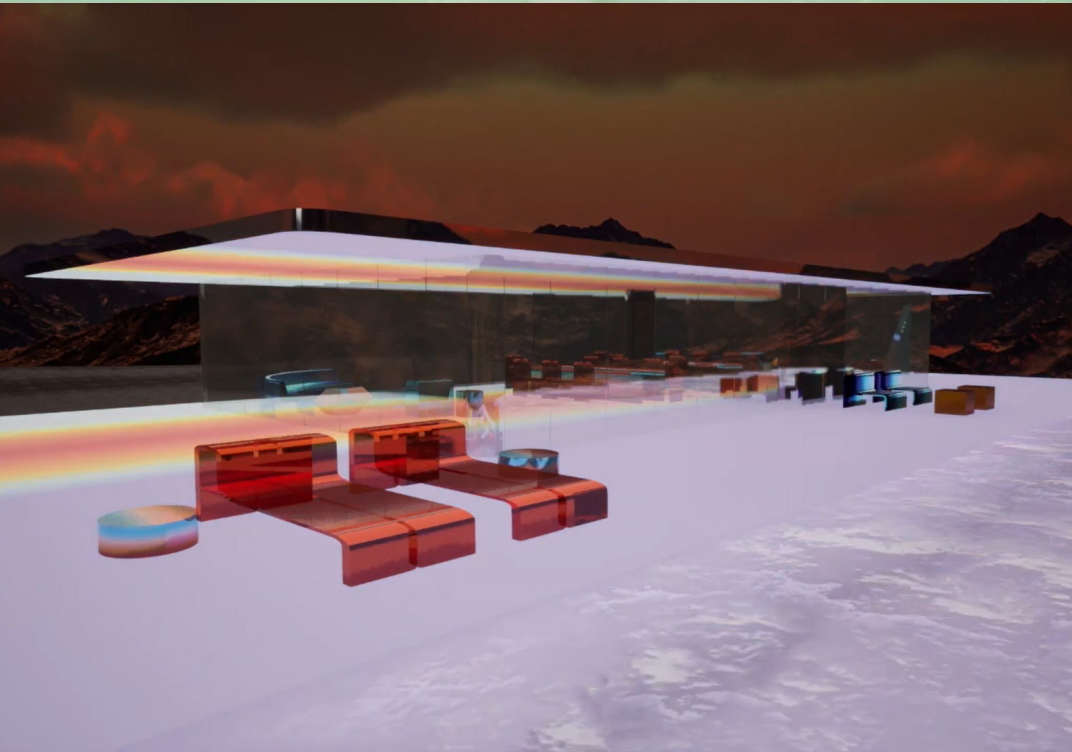
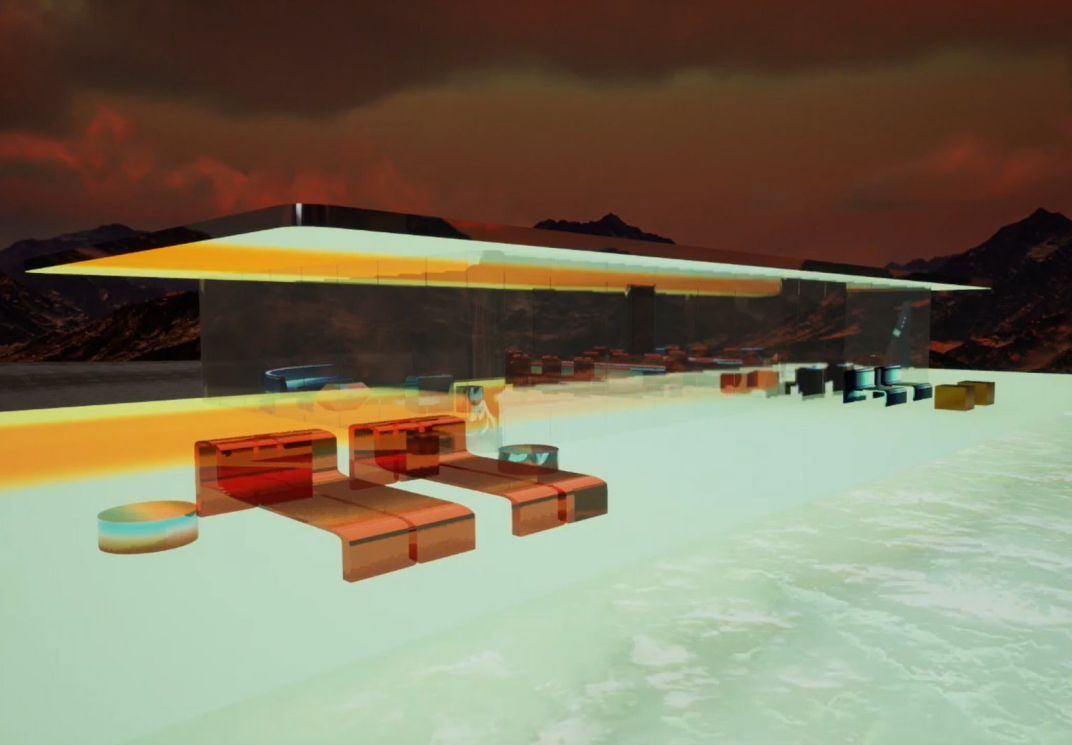
Teremos, portanto, de nos conformar com este facto: de que há fenómenos que estão fora do nosso alcance, incluindo o fenómeno intuitivo a que chamamos livre-arbítrio. Apesar disso, o universo é complexo, e o nosso cérebro tem mais neurónios do que a galáxia tem estrelas, fazendo com que qualquer tentativa de simulação e previsão do curso das nossas ações vá sempre resultar numa equação tão complexa que seria impossível prevê-la.

O futuro manter-se-á um mistério. Mesmo no eventual caso de aparecer um hiper computador capaz de simular todos os fenómenos da natureza, esse próprio evento irá integrar o curso determinado do universo, e mesmo a previsão exata de um acontecimento ou seu desvio intencional serão também determinados – mesmo esse “desvio” é causado pelo conhecimento de um futuro evento, mantendo-se a lógica de causalidade. Assim, podemos não ter liberdade, no sentido intuitivo que pensamos ter, mas tal em nada altera o “drama” da vida humana. O futuro, ainda que determinado, será sempre imprevisível ao nosso olhar.





Krista Kim,  
**Mars House**,  
2020.



---

## Criatividade e Criação

Existe caminho para a descoberta?

Na última década as redes sociais alcançaram um papel central na difusão de informação por todo o mundo. O *Instagram*, por exemplo, passou a ser, de certa forma, um museu de exposição temporária, e inúmeras galerias de arte têm agora as suas obras “expostas” online. Essa transição para o mundo digital fez com que, atualmente, a arte possa finalmente chegar a todos. Mas que consequências terá essa “democratização”?

Foi desenvolvida recentemente uma plataforma baseada na blockchain – tecnologia usada pelas criptomoedas – chamada NFT, com o objetivo de atribuir “exclusividade” a objetos digitais. Os NFT, ou Token Não Fungível, são basicamente uma forma de associar um certificado de autenticidade a um objeto digital através da criptografia. Esta tecnologia impulsionou a venda de ativos digitais, como tweets, clips de basquetebol e, mais importante, arte digital ou cripto arte. O facto de não existir uma “rede” de curadoria e dos artistas serem agora independentes do escrutínio de uma instituição, fez com que muitos conseguissem vender os seus produtos diretamente aos consumidores.

Paralelamente, começam a surgir exemplos de arte colaborativa e interativa, como a interpretação bíblica intitulada *First Supper*<sup>58</sup>, que é composta por várias camadas, cada uma desenvolvida por um artista. As peças, mesmo após serem adquiridas e transacionadas no mercado, mantêm-se sempre imprevisíveis, nunca estando acabadas. De certa forma, alinha-se com os

fenómenos a que assistimos no cenário da arte contemporânea, com obras a serem parcialmente destruídas intencionalmente, após a sua aquisição em leilão, como o *Love Is in the Bin* de Banský. Este evento fica registado na obra e, desse modo, especula-se que aumente o seu valor económico.

Artistas que geralmente trabalham com matéria palpável já se renderam à “febre” dos NFT, como é o caso de Vhils, o artista português conhecido pelas suas obras esculpidas em paredes, que começou a vender clips de “fragmentos” – partes de murais explodidos – que são digitalizados em três dimensões e vendidos como objetos digitais.

Simultaneamente, esta nova forma de arte digital começa a estender-se para o mundo do design de produto, mobiliário e, inclusive, para a arquitetura, com a possibilidade de criar objetos sem restrições. O designer ou arquiteto pode agora escolher espaços imaginados e cibernéticos como contexto para a sua obra. Um bom exemplo é a *Mars House*, a primeira casa digital, concebida pela artista Krista Kim. O arquivo 3D da casa que a artista produziu trata-se de um objeto que pode ser explorado através de realidade virtual ou realidade aumentada.

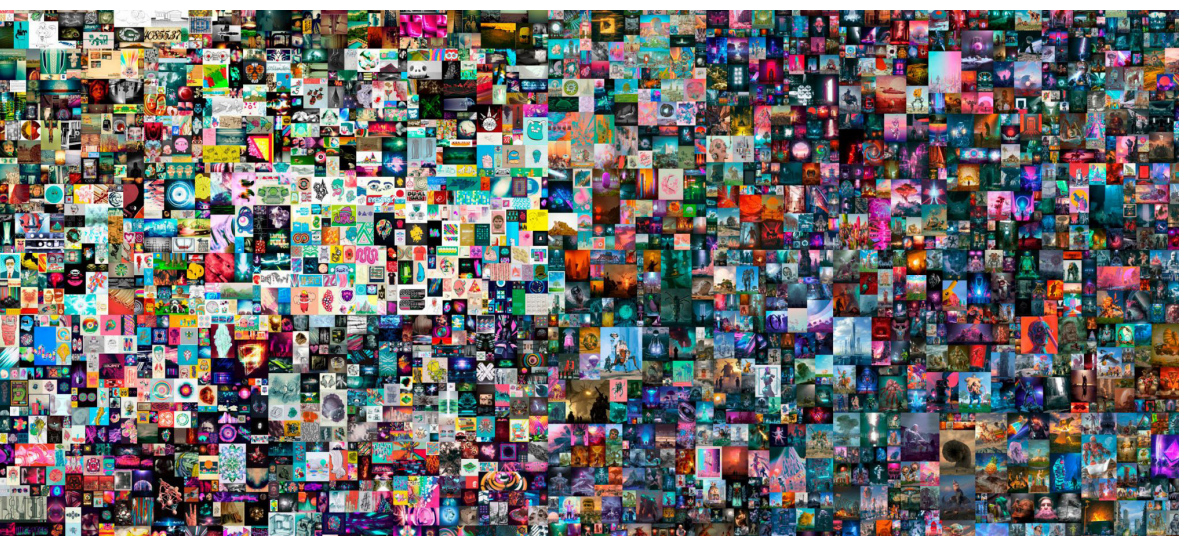
Um último exemplo, particularmente interessante na revolução da arte digital, é o caso de Beeple, artista digital que ficou mundialmente conhecido por ter efetuado a venda mais cara de sempre de um objeto digital criptografado,

---

58 É possível verificar o estado atual de *First Supper* em: <https://collect.mattkane.com/minted-works/first-supper/>

ou NFT. Beeple especializou-se em imagens e vídeos criados em Cinema4D e dedicou-se, todos os dias, à conceção de uma nova imagem digital, independentemente do tempo que teve para a concluir, aumentando, dia após dias, as suas aptidões e conhecimentos técnicos, e testando sistematicamente o limite da sua capacidade criativa – interessa-lhe o ato em si, o processo de fazer e descartar ideias. Ao final de 12 anos a produzir uma imagem por dia, o seu portefólio atingiu o que apelidou de *Cinco Mil Everyday*,

ao imperador, ao papa ou ao rei, e os mestres de obra e trabalhadores eram “apenas” uma parte do processo. Ainda que saibamos agora de relatos que colocam certas figuras no comando da obra – por breves períodos, dada a extensão temporal dos grandes empreendimentos – na época medieval o principal responsável era, efetivamente, quem financiava os meios para a construção. No renascimento, com a mudança no paradigma económico e social, começam a surgir encomendas privadas por parte de uma



Beeple,  
First 5000 Everyday,  
2008-2021.

e foi compilado num enorme ficheiro *jpeg*, vendido por 69 milhões de dólares num leilão da conceituada *Christie's*.

Contudo, o que foi vendido? Qual é o objeto artístico? Estamos perante um grande paradoxo: ao ser necessário avaliar a obra de arte pelo contexto biográfico do autor, será também necessário submeter o objeto artístico a um escrutínio narrativo antecedente. O autor sobrepõe-se à obra, torna-se um objeto de consumo.

Sobre a questão do autor, será necessário recuar ao período do renascimento, época em que a conceção do objeto arquitetónico como comodidade – no sentido de investimento – teve origem, aquando as primeiras encomendas por parte da igreja, instituições e indivíduos independentes. Anteriormente, a autoria das obras era atribuída

classe emergente, a burguesia. Até então, as construções civis, individuais, não eram consideradas na escolástica, precisamente por não servirem uma força maior, quer se tratasse de uma deidade, um monarca ou um imperador.

Efetivamente, a arquitetura doméstica, regional e tradicional, surgiu tardiamente no debate arquitetónico e somente em 1857 é usado o termo “Vernacular”, importado da linguística, para caracterizar negativamente a arquitetura inglesa que prevalecia na época<sup>59</sup>. Esse momento é crucial, pois a arquitetura deixaria de ser anónima e impessoal, e passaria a ser autoral e pessoal.

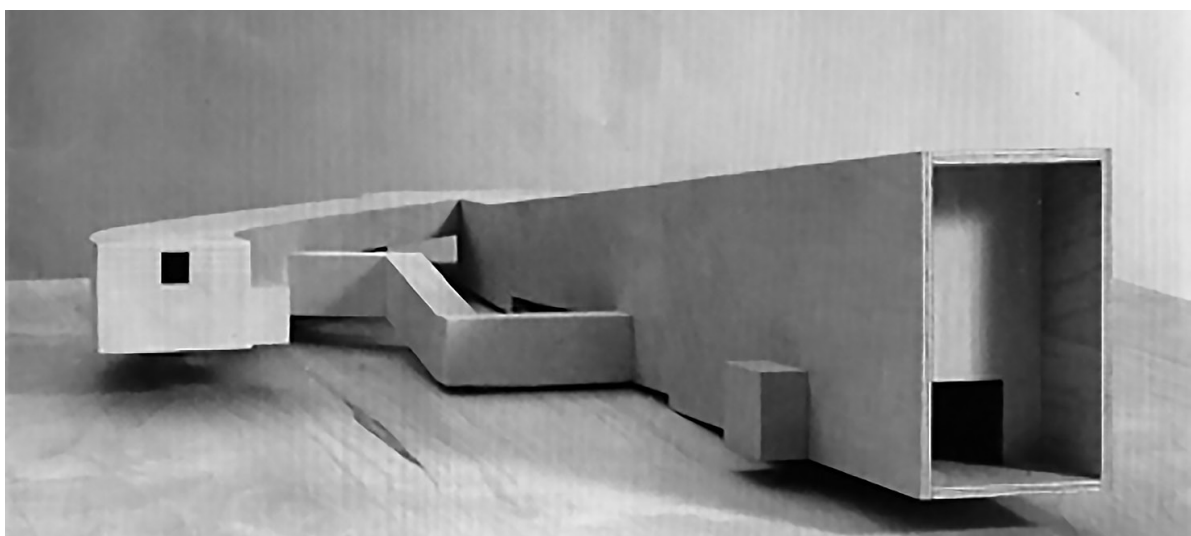
Nas últimas décadas, assiste-se ao aparecimento do *Starchitect* e a uma espécie de lançamento da arquitetura para o escrutínio mediático, elevando um conjunto de arquitetos ao nível de estrelas

de cinema. Com a globalização e com o poder emergente das corporações multinacionais, as cidades começaram a competir entre si de modo a atrair investimento e indústrias lucrativas. Os municípios passaram a contratar os mais prestigiados arquitetos para justificar grandes investimentos, com a garantia de que, através do nome do arquiteto e do carácter icónico – e até controverso – da sua obra, fosse gerado interesse mediático, publicidade e, conseqüente, atração turística.

pode ser negativa, ao fazer com que as pessoas comecem, tal como na época medieval, a assumir que a arquitetura é reservada a obras de grande custo e excepcionais.

Existe ainda o imaginário do arquiteto como sendo o responsável pelo desenho de museus, grandes equipamentos ou encomendas privadas de *elites*, estando a construção “comum” ou “anónima” associada a promotores e engenheiros – o arquiteto “apenas” assina o programa pré-determinado do promotor, como se fosse

Álvaro Siza,  
Museu para Dois Picasso,  
1992.



O Museu Guggenheim de Bilbao (1997) de Frank Gherry, o Museu Kiasma (1998) de Steven Holl, o Imperial War Museum North (2002) de Daniel Libeskind ou a Biblioteca de Seattle (2004) de Rem Koolhaas são alguns exemplos de arquitetura icónica que serviram de alavanca para o desenvolvimento estratégico das cidades em que foram construídos.

O impacto deste “sistema” no modo como as pessoas percebem a arquitetura tem tanto de positivo como de negativo. Os novos ícones são colocados em pontos estratégicos, geralmente zonas pouco dinâmicas, mas com potencial urbano para expansão, com o objetivo de beneficiar essas zonas do ponto de vista económico e social – como se sucedeu no desenvolvimento da Avenida da Boavista, após a conclusão da Casa da Música. Contudo, a consciência coletiva em relação à arquitetura, com este novo paradigma,

um “mal necessário”. Nesse sentido, a obra de autor considera-se uma excentricidade – um objeto artístico, único e original, semelhante a um museu ou sala de espetáculo, como a Casa Horizonte dos arquitetos espanhóis RCR, que pela sua magnitude quase se assemelha a um museu. Mas este “fenómeno” é independente do programa ou escala, e hoje em dia, pode ainda ser independente do contexto e materialidade da obra – como no caso já exposto da arquitetura digital criptografada. No que toca ao programa e escala, sabemos, por exemplo, que a Casa da Música começou por ser projeto não construído de Rem Koolhaas para uma casa unifamiliar. Poderemos então dizer que o objeto arquitetónico já existia como antecedente? A lógica diagramática e sequência espacial mantiveram-se – a “ideia de projeto” –, no entanto, as operações de modificação foram de tal ordem significativas,

que não se poderá considerar a cópia de um “original”, mas sim a continuação de um referente.

Poder-se-á destacar ainda, mais recentemente, o caso do Pavilhão de Arte do Parque Saja, na Coreia do Sul, da autoria de Carlos Castanheira e Álvaro Siza. No fundo, o pavilhão assemelha-se, quase na totalidade, a uma referência já conhecida: o projeto não construído para a Madrid Capital Europeia de 1992, da autoria de Álvaro Siza, que serviria para albergar duas obras de Picasso – *Guernica* e *La Femme Enceinte*, assim como os trabalhos preparatórios, estudos e esboços. O Museu para Dois Picasso, como ficou conhecido, existia, efetivamente, nos desenhos, como resposta a um problema particular e a um contexto específico. Contudo, a sua condição “platónica” termina no momento em que, vinte anos mais tarde, a folha de papel dá lugar à sua efetiva construção, num lugar completamente distinto do original. Sobre o projeto, Carlos Castanheira afirma que “não é habitual «repetir» um projeto noutros locais porque acreditamos que cada edifício pertence a um determinado lugar ou local, mas fui visitar o local e conheci o cliente e gostei de ambos e por isso aceitámos o desafio sabendo que não seria exatamente o mesmo projeto porque o local era diferente e o programa também.”<sup>60</sup>

Afinal, existirá projeto ou criação “original”? Terão Siza e Castanheira efetivamente “repetido”? Será sequer possível inventar algo de novo?

Nos últimos anos, os cientistas têm vindo a aperceber-se de que o cérebro é uma máquina preditiva. Produz um modelo do mundo e prevê continuamente o que vai acontecer a seguir.<sup>61</sup>

O nosso cérebro recorre à informação de experiências passadas para criar suposições. Estas suposições são constantemente adaptadas

para fazer previsões. Assim sendo, existirá um verdadeiro ato criativo, tendo em conta que a criatividade depende de suposições que não podemos controlar? Consequentemente, como é que podemos referir que um objeto é “criado”, no sentido autoral, quando o processo que o originou é enviesado?

O famoso aforismo de Álvaro Siza pode ser útil para refletir sobre a questão: “os arquitetos não inventam nada, apenas transformam a realidade.” No entanto, se concebermos a criatividade como sinónimo de transformação, a afirmação supracitada não nos leva muito longe. A criatividade é o ato de transformar elementos recolhidos previamente numa nova sequência, pelo que depende necessariamente da realidade em que nos inserimos. Uma vez que não é possível habitar um vazio, é também impossível invocar, inventar ou criar coisas *dentro* desse vazio.

O nosso mecanismo para reconhecimento de padrões limita significativamente as nossas ações. Apesar do papel que desempenha na sobrevivência de uma espécie, é particularmente negativo no que toca à exploração de novos caminhos. Procuramos sempre confirmar aquilo em que já acreditamos e seguimos o caminho que, até então, não teve muito “atrito”. A era digital potência este tipo de enviesamento cognitivo, e tem sido frequentemente apontada como causa de polarização da opinião pública. A pesquisa no *google*, especialmente quando é mal formulada, conduz-nos a informação que fundamenta sempre aquilo em que já acreditamos.

Não somos seres tão racionais como pensamos, e muitos dos nossos erros devem-se ao facto de precipitarmos conclusões que nos favorecem. Um filme que retrata este tipo de enviesamento é o *12 Angry Man*. Seguindo a sinopse: “o que começa como um caso de homicídio evidente e conclusivo rapidamente se transforma numa história de detetives que apresentam uma sucessão

60 Entrevista de Carlos Castanheira à Dezeen: [https://www.dezeen.com/2021/07/01/saya-park-art-pavilion-alvaro-siza-castanheira-architects-south-korea-architecture/?utm\\_medium=email&utm\\_campaign=Dezeen%20Weekly%20722&utm\\_content=Dezeen%20Weekly%20722+CID\\_8bfb69a08f7e0885c69a79c72a03238c&utm\\_source=Dezeen%20Mail&utm\\_term=A%20Siza%20museum%20designed%20by%20Siza](https://www.dezeen.com/2021/07/01/saya-park-art-pavilion-alvaro-siza-castanheira-architects-south-korea-architecture/?utm_medium=email&utm_campaign=Dezeen%20Weekly%20722&utm_content=Dezeen%20Weekly%20722+CID_8bfb69a08f7e0885c69a79c72a03238c&utm_source=Dezeen%20Mail&utm_term=A%20Siza%20museum%20designed%20by%20Siza), consultado a 22/08/2021.

61 <https://towardsdatascience.com/towards-the-end-of-deep-learning-and-the-beginning-of-agi-d214d222c4cb#:~:text=Over%20the%20last,will%20happen%20next.> Consultado a 29/06/2021

de pistas que suscitam dúvidas, e desenvolve-se um minidrama em torno dos preconceitos e presunções de cada um dos jurados sobre o julgamento, os acusados, assim como entre eles.”<sup>62</sup> O protagonista, um dos jurados, revela-se cético quanto às provas apresentadas e, ao focar-se nos pontos de ligação entre eventos, começa a conjecturar uma hipótese que até então não tinha sido considerada. Um a um, vai convencendo os restantes jurados de que o crime não foi levado a cabo pelo acusado e justiça é feita.

sua obra e partisse constantemente da folha em branco, o processo seria extremamente doloroso e inconclusivo. Ao nível autoral, os motivos que se repetem servem para dar coerência ao todo, tornando-o reconhecível. Todavia, a repetição em si não é suficiente, nem desejável, podendo viciar as regras do jogo. A repetição é, no fundo, uma operação de cópia, e é desejável quanto melhor for o “original”. Porém, se tudo for uma continuação de um objeto primário, “original”, então qual o caminho para a descoberta?

Carlos Castanheira +  
Álvaro Siza,  
Pavilhão de Arte no  
Parque Siza,  
2019.



Da mesma forma, no processo de criação, o conhecimento adquirido através da experiência direta, do estudo da história e teoria, ou por referências a obras contemporâneas, podem limitar o caminho que seguimos para resolver um projeto. Por vezes, esse caminho é desejável, e podemos argumentar que o curso da arquitetura nunca se faz num vazio e que segue, necessariamente, uma continuidade temporal. Eduardo Souto de Moura afirma, no documentário *Tua Dele: A Linha da Obsessão*<sup>63</sup>, que faz sempre o mesmo projeto – as soluções transitam inconscientemente e, por essa razão, são *inevitáveis*. Isso não quer dizer, contudo, que a sua obra não foi fruto da sua ação consciente e planeada.

Se um arquiteto não desse continuidade à

(...) a criatividade é, de facto, um processo muito básico e acessível. Trata-se de mudar o teu espaço de possibilidade questionando os pressupostos que delimitam as suas dimensões.<sup>64</sup>

Criar é descobrir e, para descobrir, precisamos de estranhar – de nos submeter àquilo que não nos é familiar ou cuja sua forma não temos conhecimento. Questionar os pressupostos é, no fundo, provocar uma distância face ao que se tornou familiar, contudo, nada pode ser verdadeiramente estranho, nem verdadeiramente familiar. Esta condição gera, no processo de descoberta, a *inquietação*.

62 Sinopse de *12 Angry Men*. em: <https://www.imdb.com/title/tt0050083/>. Consultado a 22/08/2021.

63 Documentário exibido pela RTP a 12/08/2021.

64 Beau Lotto. *Deviat: The Science of Seeing Differently*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2017, p. 318.

Na psicanálise freudiana, o inquietante é o estranho-familiar, algo que não é propriamente desconhecido ou misterioso, mas que é estranhamente familiar, como a sensação de *déjà vu*. É a angústia que surge da incerteza em relação a uma pessoa, situação ou facto que, apesar de não ser totalmente desconhecido, retém o seu sentido ou significado.

Anthony Vidler, após caracterizar o “vazio” invocado pelas condições espaciais modernas, quer no plano literal – através dos espaços apropriados ou criados pelo urbanismo – quer no plano fenomenal – com a tábua rasa imaginada nas utopias modernistas –, conclui que “a arquitetura se encontra a “repetir” a história, quer seja na forma tradicional ou vanguardista, de uma forma que por si só dá origem a um estranho sentido de *déjà vu* que se assemelha à própria descrição de Freud do estranho como ligado à compulsão à repetição.”<sup>65</sup>

O inquietante, enquanto consciencialização de um problema circular, não deve ser confundido com obsessão. Como mencionado, Souto de Moura refere, no documentário já citado, que o arquiteto é egoísta, que faz para si, repetitivamente, um único projeto, um *continuum* idealizado.

É difícil pensar sem alguma obsessão; é impossível criar algo imaginativo sem uma base rigorosa, incontroversa e, de facto, repetitiva.<sup>66</sup>

A percepção da repetição, o encontro recorrente dos mesmos elementos na realidade, é o motivo pelo qual encontramos determinação, ou, nas palavras de Rossi, uma “obsessão”. E o facto de fazer parte do nosso “destino” encontrar essa obsessão não invalida o esforço requerido para atingir esse destino, isto é, para transformar imaginação em ação.

Entre os preconceitos e pressupostos que integram a nossa memória, há uma ação constante de reorganização do conhecimento. Esse ato, em arquitetura, consiste em percorrer uma “linha caótica” na qual, à medida que é percorrida, surgem elementos que se destacam. Nesse caminho uns elementos passam a integrar a consciência, outros são esquecidos, e, por entre a divagação, começa a surgir uma sequência de vários elementos. A essa sequência que, retroativamente se justifica, podemos chamar criatividade, enquanto informação pré-existente ligada através de uma cadeia nova ou original.

Geralmente, atribui-se a uma pessoa a qualidade de ser “criativa” quando o seu intelecto origina, sistematicamente, uma sequência de informação previamente desconhecida. Para o “criativo”, no entanto, não surgirá espanto na sua criação, a menos que a descoberta seja um mero acaso – no entanto, não deixaria a sua criação de ser autoral?

Mas para essa pessoa “criativa”, as suas ideias/percepções não foram um grande passo pertencente a um processo preceptivo que, fisiologicamente, não temos. Em vez disso, o passo foi pequeno e resultou numa mudança em massa. Considerando isto, de repente a criatividade, tal como tradicionalmente pensamos, não é nada criativa. A criatividade só é criativa a partir do exterior.<sup>67</sup>

Deixamo-nos surpreender por grandes feitos “criativos”, porque não habitamos a mente do seu autor. Como refere Beau Botto, o “criativo” não se surpreende, nem sequer sente grande entusiasmo, e a sua criatividade espanta-nos porque é vista “a partir do exterior”. Para ele, a sequência parece lógica, ainda que o processo não o seja, uma vez que, retrospectivamente, ele é capaz de encontrar “razão” para tal feito.

65 Anthony Vidler. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Massachusetts: The Mit Press, 1994. p. 13.

66 Aldo Rossi. *A Scientific Autobiography*. (trad. Diane Ghirardo, Joan Ockman). Cambridge/Massachusetts/Londres: The MIT Press: 1981. p. 35-37.

67 Beau Lotto. *Deviate: The Science of Seeing Differently*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2017. p. 318.

À discussão sobre a criatividade ou criação, importará refletir sobre um outro processo: a Heurística. Esta consiste num processo neurológico que pretende encontrar respostas a perguntas difíceis rapidamente, tendo um papel fundamental na tomada de decisões. Segundo Daniel Kahneman, a heurística corresponde essencialmente ao que refere ser o “Sistema 1” da mente: “o Sistema 1 opera automática e rapidamente, com pouco ou nenhum esforço e nenhuma percepção de controle voluntário.”<sup>68</sup> Contudo, o Sistema 2, encarregue de tarefas complexas que requerem foco e deliberação, também é suscetível à Heurística, principalmente porque assumimos determinados pressupostos que podem estar errados.

O arquiteto trabalha constantemente com os dois sistemas. O processo projetual é, muitas vezes, difuso e não segue um método específico. Dependendo da prática de cada arquiteto ou atelier, o início de um projeto pode começar pela análise dos problemas do local, por exemplo, ou pela livre associação de ideias flutuantes, através do desenho ou esquematização rápida (...). As opções são infinitas. Contudo, o que prepondera no Sistema 1 é a intuição. A intuição é o que adquirimos através da repetição, o que se torna inconsciente. É por intuição que conseguimos conduzir um carro sem pensar ativamente em todos os aspetos que implicam o ato de conduzir. O mesmo acontece quando desenvolvemos uma atividade criativa. A formação académica fragmenta as áreas do saber em disciplinas com o propósito de alcançar um “treino focado” que, após ser “esquecido” ou tornado inconsciente, vão informar a intuição. Quanto melhor for o treino, melhor a capacidade para resolver problemas rapidamente.

Podemos não saber ao certo o que nos leva a optar por um caminho e não outro. Afinal de contas, a nossa memória é falível e imperfeita, e por bons motivos.

As emoções e os sentimentos, juntamente com a oculta maquinaria fisiológica que lhes está subjacente, auxiliam-nos na assustadora tarefa de fazer previsões relativamente a um futuro incerto e planear as nossas ações de acordo com essas previsões.<sup>69</sup>

A intuição, segundo nos descreve António Damásio, pode ser entendida como a razão a trabalhar com as emoções de modo a percorrer caminhos mais curtos, ocultando, no processo, parte da informação escondida por trás de uma decisão. A descoberta de Damásio baseia-se na proposição de que a razão não é pura e que depende sempre do nosso estado emocional e sentimental. Deste modo, não é possível sustentar processos de decisão puramente na razão uma vez que, subjacente a qualquer operação lógica e deliberada encontra-se um quadro emocional e sentimental que o guia. Em síntese, o modo como percebemos o mundo diferencia consoante o nosso estado emotivo, o que por sua vez afeta a nossa capacidade para tomar decisões, para o bem e para o mal.

O arquiteto age *para e com* o futuro. Quando toma decisões acerca do que ainda não existe, está sempre a ser informado por experiências passadas. Seguindo esta linha de pensamento, o facto de a decisão ter origem em processos antecedentes – que, por fazerem parte do passado, não se podem alterar – implicaria que, na verdade, não temos liberdade para criar. Para Deleuze, contudo, somos livres precisamente porque somos imanentes ao mundo determinista, mundo onde não existe nada que seja singularmente determinado e, ao mesmo tempo, singularmente determinante. Deste modo, a liberdade é reformulada não como o ato de agir livremente – autonomamente e sem constrangimentos – mas sim como o próprio ato de criação. A reorganização da sequência de informação prévia, com vista à ação futura, incerta

68 Daniel Kahneman. *Pensar: Rápido e Devagar*. Lisboa: Temas e Debates, 2011, p. 40.

69 António Damásio. *O Erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [1ªed. 1994], p. 19.

e imprevisível, é o que faz com que o arquiteto seja determinante na imagem do futuro.

Sempre acreditei no ato da descoberta e não na criatividade. Qualquer obra que exista, ou que tenha potencial para existir, está relacionado com a descoberta. Nós não criamos o trabalho. Acredito que nós, de facto, somos descobridores.<sup>70</sup>

À convicção de Glenn Murcutt de que o ato de criação não existe, mas sim o “ato da descoberta”, podemos associar o famoso silogismo de Picasso: “Je ne cherche pas, je trouve”, que significa “Eu não procuro, eu encontro”. Interessante será também perceber que Heurística tem a mesma origem que a exclamação “eureka”, que provém do grego antigo “heurísko” e que se traduz por “eu encontro”, “eu acho”. Existirá sempre, então, caminho para a descoberta?

Estranho, no entanto, todas estas minhas relações comigo mesmo. Primeiro concordei comigo próprio com um princípio, agora estou a fazer um caso comigo mesmo, e a debater comigo mesmo os meus próprios sentimentos e intenções. Quem é este eu, este parceiro interno fantasma, com quem estou a entrar em todos estes compromissos? (pergunto-me a mim mesmo).<sup>71</sup>

O diálogo interno que estabelecemos connosco próprios pode tornar-se angustiante e indecifrável. Talvez por isso Picasso afirme que apenas “encontra”. O percurso labiríntico que percorremos à procura de razões que fundamentem uma decisão, podem rapidamente levar-nos a um beco sem saída. Podemos tentar recorrer à sabedoria ou à lógica, mas num momento aporético, quando nenhuma razão é mais aparente do que outra, o raciocínio só pode terminar com recurso à emoção.

Um autor evolui gradualmente, por tentativa e erro, estudo, dedicação e experimentação. Esse processo, à medida que atinge maturidade, transforma-se em sabedoria. O domínio das técnicas de pintura que Picasso alcançou, ultrapassou precocemente a capacidade dos seus mentores. De certa forma, alcançado esse “nível”, poderia optar por continuar a tradição, seguindo os ensinamentos e princípios que aprendeu, ou questioná-los, num processo de rotura com esses princípios. A sua ousadia, contudo, não constituiu em si um ato livre, uma vez que pressupôs um paradigma que se quis denunciar. Como reação, não é totalmente autónoma e fruto do “génio artístico”, e estará mais próxima de ser uma consequência da visão social e cultural construída e emergente à época.

O artista não é um agente livre que obedece à sua própria vontade. A sua situação está rigidamente ligada por uma cadeia de acontecimentos anteriores. A cadeia é invisível para ele, e limita o seu movimento. (...) As condições impostas pelos acontecimentos prévios exigem que ele siga obedientemente o caminho da tradição, ou que ele se revolte contra a tradição.<sup>72</sup>

Qualquer ação tem precedentes e, consequentemente, efeitos. Procuramos afincadamente que as nossas ações ganhem um sentido maior, e tentamos encontrar motivos para acreditar em utopias e lutar por elas.

É inquestionável o contributo de Picasso para o avanço da arte. A sua afirmação – “Je ne cherche pas, je trouve” – deposita, contudo, demasiada confiança no seu ego e intuição, negligenciando quer o papel dos antecedentes, quer a sua própria determinação que, por sua vez é composta por superação e resiliência.

70 Glenn Murcutt, Discurso de aceitação do Pritzker em 2002, p. 3.

71 FRAYN, 1999, p. 143. em: DENNETT, Daniel. *Freedom Evolves*. Nova Iorque: Penguin Group, 2003.

72 George Kubler: *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990. [1ªed. 1962] p. 45.

Se eu fosse refazer esse projeto, talvez o fizesse exatamente da mesma forma; talvez eu refizesse todos os meus projetos da mesma maneira. No entanto, também é verdade que tudo o que aconteceu já é história, e é difícil pensar que as coisas poderiam ocorrer de outra forma.<sup>73</sup>

Rossi admite, num certo tom determinista, que, de facto, tanto nós como os objetos que produzimos fazem parte de um processo mecânico de causa e efeito. Porém, essa consciencialização não deve ser entendida como absurda, inevitável ou fatalista, mas, pelo contrário, deve ser celebrada. O passado – os antecedentes –, tal como o presente, deve ser fragmentado, ou melhor, decomposto em vários fragmentos passíveis de interpretações continuadas. A partir do momento em que os edifícios passaram a ser representações de outras realidades, retoma-se o sentido de universalidade das formas, que respondem a problemas igualmente universais. A forma mantém-se, mesmo que a simbologia desapareça – como nos exemplos apresentados por Rossi, da incorporação de formas “sagradas” nas Vilas Palladianas, ou quando, inversamente, Alberti propõe um arco triunfal para a Basílica de Santa Andrea de Mântua.

A intuição em Rossi surge após um processo de maturação, onde apresenta o modo como a imagem de um lugar ou, mais especificamente, a imaginação que surge da “relação entre as coisas”, não pode, de forma alguma, ser reduzida a uma descrição objetiva e analítica dos processos morfológicos.

O método científico pode servir a arquitetura através da capacidade em sistematizar conhecimento, tornar acessíveis os meios para a resolução de problemas, que só podem emergir através da experiência adquirida coletivamente. O arquiteto deverá “preparar os seus instrumen-

tos com a modéstia de um técnico”<sup>74</sup>, através do estudo morfológico dos objetos que compõe a cidade, classificando-os, nomeando-os e categorizando-os, de modo a evidenciar a tipologia e o seu valor a-histórico. O seu contributo deve ser lido, nos dias de hoje, como a validação da arquitetura *dentro* de si mesma, análoga à história da arte e da literatura. A arquitetura informa a arquitetura; cabe ao arquiteto rever os tratados, compreender a história e criticar o presente.

É certo que não existe um *grau zero* onde começou a arquitetura. A cadeia de “criação” não surge do vazio e é sempre previamente informada pelo que encontramos. Mas será que a cidade existiu num “estado anterior” à existência humana e foi “apenas” descoberta?

Pensemos nas cidades como entidades não-humanas, como *objetos* simultaneamente autónomos e determinados por diferentes temporalidades, por processos complexos, que provêm de múltiplas ideias e intenções, indivíduos e coletivos. Pensemos numa cidade não somente como a soma das suas partes – dos edifícios, dos tempos, das vontades –, mas como uma entidade em si própria, que determina as possibilidades humanas, e não o contrário.

O facto de uma coisa levar a outra em filosofia (...) de tal modo que tudo é formado sobre formas já existentes (seja como o extenso cruzamento de referências - o hipertexto - da filosofia, ou o uso de precedentes na arquitectura), é um facto que a arquitectura considera tanto apelativo como aterrador ao longo da sua própria história.<sup>75</sup>

Aptidão é um termo da biologia evolutiva que se refere à capacidade de um organismo transmitir o seu material genético à sua descendência. Em arquitetura o processo análogo é a capacidade

73 Aldo Rossi. *A Scientific Autobiography*. (trad. Diane Ghirardo, Joan Ockman). Cambridge/Massachusetts/Londres: The MIT Press, 1981. p. 15.

74 Idem. p. 20.

75 Diana Agrest; Patricia Conway; Leslis K. Weisman; Catherine Ingraham. *The Sex Of Architecture*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1996. p. 32-33.

que um edifício persistir no tempo – não necessariamente do ponto de vista material, mas no campo referencial informativo. A aptidão de uma cidade é a capacidade que esta pode ter de se propagar no território, de se multiplicar.

Tal como todas as formas de conhecimento utilizam diferentes modos de discurso, também há declarações arquitetônicas chave que, embora não necessariamente construídas, nos informam sobre o estado da arquitetura – as suas preocupações e as suas polémicas mais precisamente do que os edifícios reais do seu tempo.<sup>76</sup>

Tal como Bernard Tschumi argumenta, a produção de arquitetura não-construída é capaz de melhor corresponder ao presente estado social do que a produção efetiva de obras.

O quadro de referência arquitetônico avança mais rápido do que nunca. Sem a necessidade de construir fisicamente, é agora possível ter acesso a imagens realistas de um projeto antes da sua construção, e as visualizações de arquitetura – ou renders – são cada vez mais “reais”.

Transparência, dilatação, ausência de limites, interconexão espacial são sintomas de que a arquitetura atua mais como negativa que como proposta de conteúdos figurativos precisos.<sup>77</sup>

A arquitetura e o urbanismo estão cada vez mais distantes da sua “definição” formal e figurativa, e a era digital vem transformar profundamente o seu significado para a produtividade e atividade humana. O planeamento necessário de cidades ordenadas que facilitem os deslocamentos “espontâneos”, passa para segundo plano a partir do momento em que somos “guiados” pelo *Google Maps* ou chamamos um *Uber*; ao invés de descobrirmos novos lugares, o *Instagram*, bem como inúmeras apps de “guia turística”, seguem

milhares de lugares, que nem sabíamos estar à procura.

A beleza do caos visual, da experiência de percorrer uma cidade, foi eliminada pela digitalização. Agora percorrem-se cidades-ilhas, ou microcidades, dentro do mesmo espaço urbano. Curiosamente, é quando viajamos para fora das *nossas* cidades que, de facto, nos dispomos a explorar e descobrir as potencialidades espaciais. Talvez porque o contexto não nos é familiar, porque a experiência foge à rotina e quotidiano e, como tal, admitimos, por defeito, a liberdade para explorar possibilidades imprevisíveis.

A falsa sensação de controlo territorial providenciada pelo mapa leva-nos a considerar como garantida a superfície sobre a qual nos deslocamos e tudo o que pode existir.

Se o futuro é imprevisível, mas pré-determinado, como devemos pensar e planear as cidades do amanhã?

A experiência quotidiana de uma cidade é, na verdade, incrivelmente limitada: ao local de trabalho, a cafés, restaurantes e bares, à *casa*. Podemos então subverter o conceito de cidade, como se se constituísse um único objeto, uma só arquitetura, que demarca e limita o “nosso território”, o espaço em que nos sentimos capazes de *controlar* e *prever* acontecimentos, o conjunto de lugares que nos ajuda a agir perante o *imprevisível*.

De certa forma, podemos argumentar que a tradicional *urbe*, ou zona urbana que constitui o nosso território individual – a “ilha pessoal” –, se constitui verdadeiramente através do não-desenho, da ação arbitrária. Este processo demorado e sem sentido aparente foi capaz de conduzir a uma qualidade de orientação tão mais carregada de significados e sentidos embutidos na matéria, que dificilmente poderia surgir de ações deliberadas, operações mentais ou representativas.

76 Bernard Tschumi. *Architecture and Disjunction*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1994. p. 102.

77 Ignasi de Solà-Morales. *Diferencias: Topografía De La Arquitectura Contemporánea*. 1ª ed. 1995. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 27.

Pelo contrário, o ato ou tentativa de deliberadamente desenhar “guias” que determinem o funcionamento de uma cidade no futuro – as cidades desenhadas, racionalizadas e colocadas no mapa antes sequer da sua materialização, como o caso de Nova Iorque, Barcelona ou até Copenhaga –, aproxima-se mais da concepção de um objeto arquitetônico, do que de um “objeto urbano”, apesar de integrar ordens de magnitude e complexidade superiores.

(...) a experiência contemporânea, de toda a arquitetura do século XX, não pode mais ser lida de forma linear. Pelo contrário, parece-nos uma experiência multiforme e complexa, em que é lícito seccionar em diferentes direções, não só de cima para baixo, do princípio ao fim, mas também transversal, oblíquo ou diagonalmente.<sup>78</sup>

Segundo Foucault, “é preciso pôr em questão, novamente, essas sínteses acabadas, esses agrupamentos que, na maioria das vezes, são aceites antes de qualquer exame, esses laços cuja validade é reconhecida desde o início.”<sup>79</sup> Em *A Arqueologia do Saber*, Foucault argumenta que as *epistemes* – sistemas de pensamento e conhecimento –, são governadas por uma “mão anónima” e invisível, que determina os limites do pensamento e da linguagem num certo período. Esta “mão anónima” pode ser enunciada, como o “espírito do tempo” no modernismo, mas mantém-se distante dos seus interlocutores.

Hoje, já ninguém especula acerca de um “espírito do tempo”, de uma narrativa uniforme. O que não significa que a mão invisível tenha desaparecido, mas que perdemos capacidade para a conceptualizar. Em arquitetura, tal significa que a tarefa se multiplica em infinitas opções. Não há mais um conjunto restrito de visões que dialogam entre si, mas uma pluralidade de imagens

que nos invadem diariamente. Se determinadas opções plásticas e materiais se limitavam a um conjunto restrito de técnicas, dependentes do contexto, atualmente há um mercado infinito de soluções que faz que com a tomada de decisão seja cada vez mais complexa. Além da técnica, que limitava as opções de projeto, também o conjunto de referências – ou o seu alcance – era mais reduzido. Primeiro, porque se constrói mais atualmente do que em qualquer momento da história, segundo porque as tecnologias de



Pezo von Ellrichshausen, *Nida House*, 2015.

informação tornaram possível a partilha instantânea de referências, a toda a hora, em qualquer ponto do mundo.

78 Idem. p. 63.

79 Michel Foucault. *A Arqueologia do Saber*. (trad. Luiz Felipe Baeta Neves). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 (1ª ed. 1969). p. 24.

Se temos à nossa disposição, à velocidade de um clique, milhares de objetos representados das mais variadas formas, então, com que distância devemos observar esses objetos? Se antigamente estes teriam de passar por um processo de seleção demorado que lhes conferia algum grau de legitimidade, como devemos encarar as imagens hiper-reais, as visualizações foto-realistas, de modelos e objetos arquitetônicos que nunca foram habitados, a não ser digitalmente?



Terunobu Fujimori, **Takasugi-an**, 2004.

Apesar do progresso não ser linear, mas antes uma experiência “multiforme e complexa”, há ideias que perduraram no tempo, que se autoali-

mentaram. Richard Dawkins chamou à evolução cultural de ideias um *meme* – “um substantivo que transmite a ideia de uma unidade de transmissão cultural, ou uma unidade de imitação.”<sup>80</sup> Esta unidade de imitação é agora um *jpeg* ou um *GIF*, formatos para compactação de imagens digitais que circulam livremente pela internet. As ideias que circulam na rede são representadas graficamente, com uma tipografia de leitura inequívoca, para tornar a mensagem imediata. A transmissão destes símbolos “culturais” é como uma espécie vírus pois, quanto mais popularidade alcançam, maiores são as chances de se poderem mutar e gerar novas variantes. O mais fascinante da ideia de *meme* é que se aplica universalmente, independentemente do formato, como se de uma unidade básica da “criatividade” se tratasse, uma unidade anônima e coletiva ao mesmo tempo.

Como já exposto, a criatividade é fruto de processos neurológicos que procuram novos caminhos dentro da rede preexistente de experiências – da memória –, de modo a produzir uma sequência nova, original. A originalidade refere-se, neste sentido, à capacidade de tornar diferente, estranho a qualquer concepção prévia. Poderíamos assumir, portanto, que se criativo é ter a capacidade para arriscar sobre caminhos não explorados. Mas se dependemos sempre de antecedentes, como é possível ser criativo? Conceber algo original?

Achei que a minha arquitetura deveria ser totalmente única, diferente de qualquer arquitetura que veio antes. Achei que se fizesse algo tradicionalmente europeu ou japonês, todos diriam ‘Oh, é porque ele é um historiador.’ Eu não queria essa crítica.<sup>81</sup>

O arquiteto japonês Terunobu Fujimori, expõe de forma clara a vontade de *criar* uma linguagem própria, distante de qualquer referência histórica

80 Richard Dawkins. *The Selfish Gene*. Oxford: University Press, 1990. p. 171.

81 <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=63171>. Consultado a 03/08/2021.

ou tendência contemporânea, que o fizesse ser encarado como um “historiador”.

Quando terminava a sua tese nos anos 70, Fujimori decide fundar os “Detetives de Arquitetura”, um grupo que analisava a arquitetura moderna ocidental, particularmente em Tóquio, numa altura em esta estava a ser esquecida. Foi estabelecendo reputação enquanto historiador de arquitetura moderna japonesa e começa a lecionar no Instituto de Ciência Industrial da Universidade de Tóquio. Décadas mais tarde, em 1991 recebe a sua primeira encomenda, para desenhar o museu Jinchōkan Moriya Historical em Chino, Nagano, a sua cidade natal.

Para Fujimori esta encomenda torna-se um verdadeiro desafio, não só pelo facto de ser o seu primeiro projeto construído, como pela ambição que já tinha, de conceber uma arquitetura que fosse “totalmente única, diferente de qualquer arquitetura que veio antes”, ou seja, original.

Se analisarmos a sua obra, desde esse primeiro museu aos projetos que o sucederam, podemos afirmar que esta se caracteriza por uma certa excentricidade, uma excentricidade diferente. É uma arquitetura familiar e ao mesmo tempo “caricatural”, como se recriasse uma banda desenhada; não segue nenhuma tendência nem se relaciona com a prática contemporânea; não tenta fazer uma crítica à sociedade, nem se afirmar política ou ideologicamente. Dominam nos seus projetos o uso de materiais naturais e a subversão de técnicas tradicionais, e o planeamento informal, desenhado à mão e com pouco rigor técnico, sendo a construção geralmente levada a cabo por ele e pelos estudantes que o acompanham. Assemelha-se uma arquitetura primitiva ou mesmo pré-histórica, sendo simultaneamente íntima e pessoal.

As suas casas de chá são como ninhos de pássaro que retornaram ao seu estado orgânico. A sua arquitetura é “livre” porque não existe nem conceptualmente nem materialmente, mas num espaço intermédio. Não é representada com vista à sua reprodutibilidade e é propositadamente

instável, feita para desaparecer, tal como o homem. Existe apenas num instante temporal.

Nesse sentido, Fujimori alcança um estranho nível de criatividade co-determinista.

Para Deleuze, o ser humano habita uma esfera própria no mundo animal, fruto da capacidade para “virtualizar”. Assim com Spinoza, Schopenhauer e Nietzsche, Deleuze é um filósofo da tradição determinista. Porém, apesar de supor que o homem não nasce livre, admite a possibilidade para se libertar. Segundo este entendimento, liberdade não é sinónimo de livre-arbítrio, mas sim de criação.

Nunca somos livres em virtude da nossa vontade e daquilo por que ela se regula, mas em virtude da nossa essência e daquilo que dela decorre.<sup>82</sup>

A tese de Deleuze é uma tese co-determinista, contrariamente às teses compatibilistas, que mantêm a liberdade num universo determinista. Assim, não ignora o facto de existir uma rede causal que invoca as possibilidades para algo existir, isto é, a contingência do presente. Segundo o filósofo, é precisamente pela contingência que somos imanentes ao mundo determinista, no qual se apresentam possibilidades a cada instante. A imanência spinoziana que Deleuze invoca contrapõe qualquer conceção de transcendência, uma vez que ser imanente é “estar contido em” ou “permanecer dentro”. Logo, não pode existir nada que não seja simultaneamente causa e efeito, isto é, que não seja determinado assim como determinante. Também o sujeito, por partilhar a existência no plano de imanência, apresenta um grau de autonomia e independência face ao sistema em que está inserido. Deste modo, as possibilidades não são pré-determinadas, mas são criadas momentaneamente, no presente.

82 Gilles Deleuze. *Espinoza: Filosofia Prática*. (trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins). São Paulo: Escuta, 2002. [1ªed. 1970]. p. 89.

Esta visão assenta na teoria rizomática desenvolvida por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs*, tratando-se de uma teoria epistemológica que põe em causa o positivismo científico e a gramática generativa de Noam Chomsky, uma vez que num rizoma não há hierarquia, raiz ou ponto de origem. “Não existem pontos ou posições num rizoma como se encontra numa estrutura, numa árvore, numa raiz. Existem somente linhas.”<sup>83</sup> Essas linhas admitem possibilidades fora de uma estrutura normativa o que, por sua vez, indica que é possível movermo-nos fora de uma conceção dicotómica da realidade, de uma estrutura a preto e branco, zeros e uns.

Assim como Fujimori procura distanciar-se da história e da contemporaneidade, ou invocar um processo mecânico em qualquer uma das dimensões do processo arquitetónico, também Deleuze procura a possibilidade de pensar fora da epistemologia dominante, reconhecendo as multiplicidades, os movimentos e os devires.

Podemos então afirmar que um dos objetivos centrais da dissertação será apurar qual dos caminhos é mais livre.

A capacidade para prever e planejar ajuda-nos a evitar erros e problemas e, como tal, dá-nos um *elbow room* – um espaço para nos podermos movimentar livremente. Quanto maior for o conhecimento acerca das opções que temos, maior será o espaço de manobra. Este conhecimento realiza-se de formas distintas em cada um dos caminhos que serão apresentados no seguinte capítulo. O primeiro trata-se de uma plataforma informal, “vernacular”, e o segundo de uma forma institucional, hierarquizada. O “espaço de manobra” pode ser encontrado em cada caminho, a diferença consistirá na imagem de cada um – no facto do primeiro se manter oculto, até se manifestar, e do segundo, por ser gerado automaticamente, ser transparente.

---

83 Gilles Deleuze; Félix Guattari. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000. (trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa). [1ªed.1980]. p. 16.



---

# **Caminhos**

Decerto, estávamos divididos entre duas ordens contraditórias – avançar rumo ao ideal de progresso ou recuar em direção às certezas antigas (...). Assim como os parisienses sabem orientar-se no curso do Rio Sena acompanhando a sequência dos números pares e ímpares das suas ruas, nós sabíamos situar-nos no curso da história.<sup>84</sup>

Hoje em dia, situar a nossa posição no “curso da história” revela-se uma tarefa particularmente difícil. Com a crise climática aos nossos pés, torna-se cada vez mais claro que teremos de optar entre “o ideal de progresso” ou o recuo “em direção às certezas antigas”. Este ponto de divergência tem sido anunciado por filósofos, antropólogos e ecologistas que, assistindo à degradação da essência do homem e o seu domínio sobre a natureza, procuraram alertar acerca das suas futuras consequências. Em arquitetura, a “materialização” de um pensamento ecológico começou a manifestar-se em diversos estudos para um desenvolvimento urbano mais sustentável, como a proposta das cidades-jardim de Ebenezer Howard. Desde então, são vários os exemplos urbanos que se inspiram nos princípios da cidade-jardim, cujo expoente máximo se poderá encontrar em cidades como Singapura.

Lewis Mumford sumariza o principal problema que teremos de enfrentar, ao questionar “se o homem se deve dedicar ao desenvolvimento

de sua própria humanidade mais profunda, ou se ele se deve render às forças agora quase automáticas que ele próprio colocou em movimento e ceder lugar a seu alter ego desumanizado, o «homem Pós-histórico.»<sup>85</sup> Apesar de cada novo passo, cada novo avanço no mundo tecnológico, serem geralmente acompanhados por alguma relutância, e até oposição, a verdade é que rapidamente são incorporados na sociedade e o debate é esquecido. Os benefícios para a produtividade, para o marketing e para a conectividade parecem superar a alienação, o stress e a ansiedade causados pelo fluxo constante e infinito dos estímulos sensoriais, resultado da emergente evolução tecnológica.

Face a esse progresso, Bruno Latour afirma que existem agora “duas ordens contraditórias”: o Global e o Local. Como expõe em *Onde Aterrizar?*, a globalização como ideal emancipatório e progressista não teve em consideração os recursos limitados do “Terrestre”. Segundo Latour, uma “política da natureza” deve agora considerar os aspetos locais, nomeadamente o modo como afeta cada um de nós, ao invés de construir um discurso “objetivo”, visto de longe, que embarca num conjunto de fenómenos tão vastos e abstratos, que parecem não nos dizer respeito.

não previram (...) é que aquele horizonte de progresso se transformaria, pouco a pouco, num mero horizonte, uma simples ideia

84 Bruno Latour. *Onde Aterrizar?*. (trad. Marcela Vieira). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. [1ª ed. 2017]. p. 50-51.

85 Lewis Mumford. *The City in History*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1961. p. 4.

regularizadora, um tipo de utopia cada vez mais vaga, à medida que começou a faltar Terra para dar corpo àquela ideia.<sup>86</sup>

O discurso arquitetónico vai-se adaptando aos problemas e necessidades de cada tempo. Assim que o projeto modernista se tornou problemático, o discurso voltou-se para o local, quer do ponto de vista sociocultural, quer do ponto de vista ecológico-ambiental. Contudo, se na academia o pós-modernismo procurou revitalizar a estética arquitetónica, recorrendo à livre apropriação de formas clássicas, satirizando e comentando acerca do pragmatismo modernista, o que é certo é que os seus efeitos foram passageiros, e o que começou como uma crítica foi, ao longo do tempo, dissipado e incorporado no sistema que se pretendia desconstruir.

Estamos perante uma dicotomia: por um lado falar de morfologia, espacialidade ou sensações em arquitetura é quase sinónimo de negar os modos de produção que estão na base dos problemas ambientais. Por outro lado, se alguns arquitetos tentam honestamente viabilizar um mundo melhor, uma parte significativa faz apelo à sustentabilidade pelo *trending*, pela força do mercado – fenómeno com o nome de *greenwashing*.

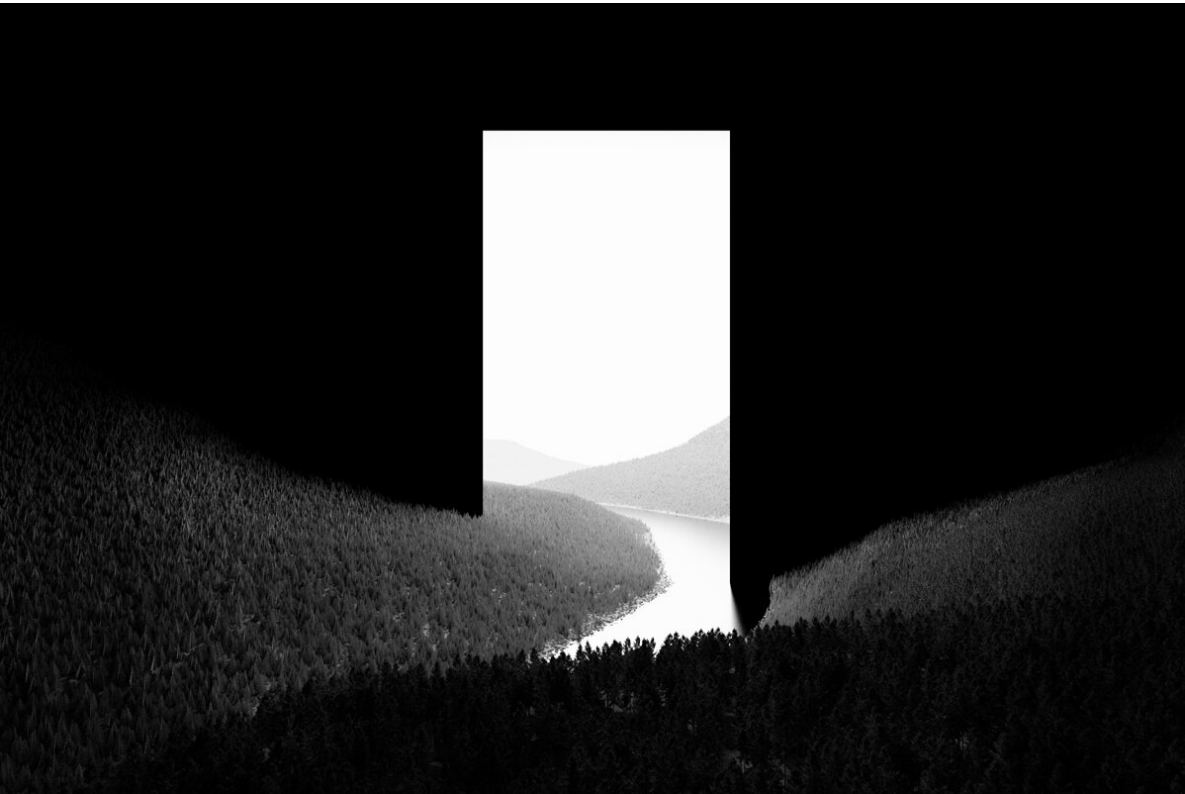
Para contrariar essa imagem “estetizada” da sustentabilidade, será necessário repensar e incorporar novos processos de desenho. O modo como o ensino se vai adaptar a este cenário, a

essa revisão necessária do próprio processo projetual, será crucial nas próximas décadas. Não bastará recorrer a soluções *ad hoc*, posteriores, que desviam a atenção do problema real, que é construir uma imagem consciente do futuro.

Propõe-se assim analisar dois caminhos, diametralmente opostos e com diferentes “capacidades” de antecipar o futuro, com o objetivo de nos aproximarmos de eventuais respostas.

Qual será, afinal, o caminho para o futuro? Enquanto arquitetos, que caminho devemos tomar?





Nicolas Feldmeyer;  
**Even After All 7,**  
2017.

---

## Vernacular Contemporâneo

“Nenhuma destas táticas ambientais conduz diretamente para uma nova estrutura social”, afirmei. Sem dúvida. A arquitetura e os seus espaços não mudam a sociedade, mas através da arquitetura e da compreensão do seu efeito, podemos acelerar processos de mudança em curso.<sup>87</sup>

O primeiro caminho designa-se por “Vernacular Contemporâneo”, um caminho que avança pedra sobre pedra, ao longo de extensos períodos de apropriação do território e consolidação orgânica. É um caminho lento e, portanto, em vias de extinção.

Se o vernacular engloba um conjunto de técnicas, costumes, tradições e hábitos locais, então, o que será o “Vernacular Contemporâneo”, num mundo cada vez mais globalizado e progressivamente homogéneo? Será este caminho viável do ponto de vista socioeconómico, uma vez que a indústria contribuiu significativamente para o aumento do nível de vida e, no processo, retirou milhões de pessoas da pobreza extrema? E de que modo poderá constituir uma resposta à crise ambiental?

Começamos por propor uma conceção do vernacular que difere do seu significado *tradicional* – noção que estaria associada a um *Genius Loci*, a uma imagem uniformizadora decorrente de um processo simultaneamente mimético e dinâmico. Atualmente, num mundo com cada vez menos significados materiais, descrente em

metanarrativas, começamos a “libertar-nos” de certas apropriações formais, métodos construtivos, ou “tradições” que se foram estabelecendo pelos mais diversos lugares do mundo. A sociedade em rede promove as ferramentas necessárias ao indivíduo que procure tomar ação pelas próprias mãos. Quer em registo colaborativo, integrando vários agentes – como numa comunidade –, quer através de um registo isolado, é agora possível partilhar “caminhos ecológicos” de autoconstrução – através de imagens, vídeos, blogs e redes sociais. O caminho é livre uma vez que as possibilidades não ficam circunscritas à situação local e ao conhecimento transmitido entre gerações. Nesse sentido, a associação do termo “Contemporâneo” traduz a vontade de refletir sobre uma possível reconciliação entre o “Vernacular” e o mundo digital, colocando na equação os mecanismos despoletados pela sociedade em rede, que potenciam a individualidade, a autoconstrução, a bioconstrução e a sustentabilidade. O vernacular “despe-se”, em parte, da sua carga simbólica e cultural, e começa a tornar-se matéria de livre apropriação.

---

87 Bernard Tschumi. *Architecture and Disjunction*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1994. p. 15.

A Ilha de Florianópolis é paradigmática deste ponto de vista: é um território formado por múltiplos fragmentos dispersos, mas simultaneamente interconectados, com ambientes importados de diferentes lugares.

Desde meados do séc. XX, as intervenções urbanas de carácter modernista concentraram-se na cidade e não na ilha como um “todo”, negligenciando o carácter local e o potencial dos núcleos tradicionais, através de políticas neoliberais e urbanísticas orientadas para o mercado. A evolução da cidade – que parece seguir o modelo da “Carta de Atenas” –, acabou por excluir o potencial paisagístico e cultural da ilha. Tornou-se, à semelhança das grandes metrópoles brasileiras, uma cidade vertical e congestionada, com escasso espaço público e de fraca qualidade, e expandindo-se até aos seus limites naturais. Excepcionalmente, o lado oriente da ilha, que até então tinha sido ignorado, começa a consolidar-se como alternativa à cidade congestionada, e, desta vez, a política parece ter sido direccionada para a participação das comunidades e dos indivíduos que pretendem *construir o seu* vernacular. Ressurge, assim, a autonomia de indivíduos que *constroem*, de novo, os lugares do território.

Esta conjuntura – aliada à experiência pessoal de viver na ilha durante dois meses –, tornou evidente o potencial e interesse de Florianópolis para a discussão sobre o “Vernacular Contemporâneo”, enquanto caso de estudo que auxiliará a reflexão sobre que caminho escolher no futuro.

Enric Miralles  
Recortes fotográficos para  
estudo do Cemitério de  
Igalada,  
1992.





Florianópolis, Brasil

## Ilha como Território

A escolha do caso de estudo e o conjunto de reflexões que motivaram à formação este caminho, têm por base uma experiência pessoal do autor: a participação na conceção e construção de uma casa unifamiliar em Florianópolis, no Brasil – o objeto A em “Convergência”. Como experiência, antecede o pensamento, a consciencialização, e a localização no espectro global da prática arquitetónica e urbanística. Mais do que um objeto de estudo, serviu de alavanca para a compreensão da pertinência de um modo de vida simultaneamente artesanal e global, associado a uma forma de ver e sentir o território, que tem correspondência ao Vernacular Contemporâneo”.

Neste subcapítulo, questiona-se o modo como territórios foram formados e apreendidos pela humanidade, qual o seu significado na era da sociedade em rede, e, conseqüentemente, quais os limites do território cibernético. Segundo Manuel Castells, vivemos agora num espaço de fluxos e “a menos que, deliberadamente, se construam pontes culturais, políticas e físicas entre essas duas formas de espaço [de fluxos e de lugares], poderemos estar a rumar para a vida em universos paralelos, cujos tempos não conseguem encontrar-se porque são trabalhados em diferentes dimensões de um hiperespaço social.”<sup>88</sup>

### Do natural ao artificial

Queiramos ou não a romantizar, a natureza é hostil, de tal modo que se tornou necessária a formação de um território que nos defendesse do inesperado – um território previsível. Sem um mecanismo de reconhecimento mútuo entre um bebé e o seu progenitor, as chances de sobrevivência do homem seriam mais reduzidas<sup>89</sup>. Do mesmo modo, sem o reconhecimento de um território estável, capaz de consolidar estruturas mentais, racionais e emocionais, o ser humano teria menos hipótese de prosperar. As ilhas, em particular, são territórios bem limitados e passíveis de controle ou fácil reconhecimento, pelo menos geograficamente.

A coisa mais misericordiosa do mundo, penso eu, é a incapacidade da mente humana de correlacionar todo o seu conteúdo. Vivemos numa ilha tranquila de ignorância no meio de mares negros do infinito, e não se pretendia que viajássemos longe.<sup>90</sup>

Somos uma *ilha*. A pele que nos reveste é o limite corporal entre nós e o mundo. O limite entre o que pensamos conhecer e o desconhecido. É o nosso primeiro território, o ego que nos sustenta e que toma posse quando acordamos. Ainda que fruto de uma ilusão, que é a consciência – essa

88 Manuel Castells. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. (trad. Roneide Venancio Majer). São Paulo: Paz e Terra, 1999. p. 518.

89 Como afirma Carl Sagan os bebés que reconhecem os seus pais à nascença são dotados dessa capacidade por razões evolutivas; os bebés que interagem com os seus progenitores têm melhor chance de sobrevivência – Carl Sagan. *O Mundo Assombrado pelos Demónios*, 1995. p. 68.

90 Eugene Thacker. *In the Dust of This Planet*. Winchester/Washington: Zero Books, 2011. p. 35.

que, a todo o custo, procura incessantemente os melhores caminhos, a melhor forma de agir no futuro –, o ego – a nossa experiência sensorial do mundo – procura distinguir sujeito de objeto.

Não é possível, contudo, o academicismo no comportamento. É natural ao homem o comportamento não mecânico, porque o homem sempre reage de forma natural e variável em função do seu entorno.<sup>91</sup>

ra tinha sido debatido por ecologistas enquanto territórios “naturais”, “intactos” e “selvagens”, apresentam, na verdade, longo historial de apropriação humana, mesmo em áreas protegidas ou mantidas por populações indígenas. Contudo, o problema não está na longa apropriação cultural das paisagens biodiversificadas, mas sim na sua colonização e “uso” intensivo.



Lagoa da Conceição,  
1955.

Esta *ilha*, pessoal e personalizada, admite limites ambíguos – entre a razão e a emoção, entre o saber e o sentir. Os limites expandem-se com a experiência, e a paisagem acidentada vai, a seu tempo, sendo extraída e depositada em aterros, conquistando espaço ao oceano. Por outras palavras, o desconhecido – a paisagem acidentada – é domesticado ao ponto de se apresentar como (re)conhecimento sobre o que é invisível e inacessível aos nossos sentidos. A expansão do território a troco de sucessivas alterações topográficas, possibilitou o ambiente construído que habitamos, constituindo cerca de 3/4 da superfície terrestre – apenas 1/4 pode ser considerado natural intocado, principalmente por ser inóspito<sup>92</sup>. Estudos recentes indicam que, o que até ago-

“Civilização” foi uma colaboração a longo prazo entre o homem e o trigo, o homem e a rocha, o homem e o solo, não por algo como grandes visões, mas por algo como o desespero.<sup>93</sup>

O “desespero” ou, em termos nietzschianos, a “Vontade de poder”, foi fundamental para o desenvolvimento e continuidade da espécie humana. Porém, é também o que nos possibilita a consciência de que a divisão e apropriação da natureza, e a lógica operativa centrada na produção de riqueza, nos está a levar para um caminho de destruição. Da biodiversidade passamos para a “monocultura”, por ser o modo mais eficiente de “produzir natureza” e satisfazer as nossas necessidades.

91 José Ballesteros. *Ser Artificial: Glossário Práctico para verlo todo de otra manera*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2008. p. 13.

92 *People have shaped most of terrestrial nature for at least 12,000 years*. em: <https://www.pnas.org/content/118/17/e2023483118>, consultado a 05/02/2021.

93 Timothy Morton. *Dark Ecology*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016. p. 45.

A agro-logística promete eliminar o medo, a ansiedade e a contradição - social, física e ontológica - estabelecendo finas fronteiras rígidas entre o mundo humano e o não humano e reduzindo a existência a pura quantidade.<sup>94</sup>

A ansiedade – o medo de não saber o que teremos de enfrentar no futuro – foi sendo eliminada pela “agro-logística”, pela produção industrial, e promete continuar a ser dissipada pela inteligência artificial e pela *Big Data*. O caminho

O valor no vernacular estava associado à palavra de honra, à virtude individual e à ética de um povoado. Por oposição, a *polis* é democrática e, como tal, estabelece regras de convivência, de ordenamento territorial e estratégias de uso dos espaços públicos. Nesse sentido, a imagem do vernacular provém da “mente coletiva”, não sendo necessário papel e caneta para a comunicar. Os hábitos, a rotina e os rituais encarregam-se dessa função.

Lagoa da Conceição,  
2019.



que tentamos agora desconstruir, o Vernacular Contemporâneo, aceita a incerteza e a contradição, e encara o inesperado como força para a liberdade.

Se por um lado o vernacular é “livre”, no sentido em que não opera uma força maior, também será certo que, sem a presença de uma imagem do futuro, nenhuma ação poderia ser coordenada. Tal não significa que a imagem não esteja presente, mas sim que esta se realiza na construção “real”, sem um meio a partir do qual seja possível detê-la *a priori*. É esse o motivo pelo qual se associa o rural ao vernacular, uma vez que ambas partem de numa realidade constituída sem regras fixas. As “regras” do vernacular são outras, e os valores também.

No mundo em que vivemos, a comunicação é essencial para estabelecer a imagem. Em arquitetura “um projeto é um conjunto de instruções que inclui textos, desenhos e maquetas; um corpo de trabalho que pode ser definido como a representação da arquitetura.”<sup>95</sup> Sem um projeto onde se delineie objetivos, encargos e responsabilidades, dificilmente se constrói, em forma física, um objeto arquitetónico. Já não sabemos lidar com a incerteza, com o não-planeado, e com o caos.

A artificialização e a domesticação da natureza irão deixar marcas geológicas irreversíveis que podem vir a ser estudadas por civilizações alienígenas e identificadas como o Antropoceno. Cabe a nós decidir que imagem queremos deixar para futuros exploradores.

94 Idem. p. 43.

95 El Croquis 208, Dogma 2002-2021.

### O território de Florianópolis

Florianópolis é a capital do estado de Santa Catarina, situado no sul do Brasil. A cidade divide-se entre a ilha e o continente, resultado de um processo de conurbação que teve início em 1943, após a união do município vizinho, São José<sup>96</sup> – apesar da ponte Hercílio Luz já ter sido construída em 1926, vinculando definitivamente a ilha ao continente. O núcleo administrativo da cidade localiza-se numa zona central da ilha, de grande proximidade ao continente, o que justifica o facto de, naturalmente, terem surgido oportunidades para sucessivas expansões, que se estenderam para além dos contornos da ilha.

O território de Florianópolis caracteriza-se pelos contornos paisagísticos que se vão traçando ao longo do manto verde, e que nos ajudam a identificar a nossa localização, dentro e fora da ilha. De certa forma, o processo de apreensão territorial é “simplificado” pelos limites naturais: as margens definem o contorno entre o terreno e o marítimo; as montanhas indicam a distância entre planícies; a proximidade ao continente cria um “pano de fundo”, que indica a direção em que nos movemos, segundo um eixo norte-sul. Talvez por esse motivo, o território nunca tenha sido propriamente domesticado. Apesar da tentativa de urbanização modernista em impor uma lógica produtiva para a cidade, a *natureza do lugar* persiste, através da preponderância da sua paisagem.

Não será pertinente abordar as origens do assentamento deste território, uma vez que a sua *imagem* atual é essencialmente composta pelas transformações e reformas que ocorreram na segunda metade do séc. XX. Contudo, importa referir que uma parte significativa dos seus habitantes tem origem europeia, muito devido à migração em massa de açorianos no séc. XVIII e, mais tarde, de alemães e italianos. O legado desses açorianos, por exemplo, está ainda pre-

sente na tradição e dialeto de algumas zonas da ilha – particularmente em Santo António de Lisboa, a norte, e no Ribeirão da Ilha, a sul – e, a nível arquitetónico, é ainda possível identificar vestígios do passado colonial – como engenhos portugueses, fortificações e igrejas. No centro da cidade, esse legado é também visível, apesar de ter sido modificado.

A cidade vertical, remanescente de políticas liberais e desregulamentação, deu origem a um espaço urbano “virtualmente” ordenado, mas que na prática é, porém, caótico. As certezas dos urbanistas que viveram com furor a construção de Brasília e acreditavam no seu ideal revolucionário, fez-se sentir um pouco por todo o território nacional, em particular nas capitais de estado. Florianópolis não foi exceção e estava delineada para se afirmar como uma cidade segura, onde prevalecia a equidade social.

O Planeamento urbano tal como conhecíamos em Florianópolis repousava sobre uma racionalidade edificadora e organizadora do espaço, de tipo linear, onde as diferentes fases, desde a definição dos objetivos até à entrega do plano realizado, passando pela adoção dos instrumentos institucionais e operacionais apropriados, se sucediam segundo um determinismo em cascata.<sup>97</sup>

A população de Florianópolis começa a crescer após os anos 40 e, nos anos 50, alinhado com o desejo de desenvolvimento nacional e com a construção de Brasília, surge a necessidade de traçar um plano para a cidade. A expansão da cidade foi consolidada pelo primeiro PDM em 1955, que tinha como objetivo modernizar a cidade e elevá-la a metrópole. O plano seguia à risca os princípios da “Carta de Atenas”: com vista à industrialização, limitava zonas de desenvolvimento conforme a sua função – co-

96 Maria Inês Sugai. *Segregação Silenciosa: Investimentos Públicos e Distribuição Sócio-Espacial na Área Conurbada de Florianópolis*. São Paulo: FAUUSP, 2002. p. 7.

97 Elson Manoel Pereira. *Qual o Planeamento Urbano no Contexto da Sociedade da Incerteza?*. Geosul, Florianópolis, v. 25, n. 49, p. 103-121, jan./jun. 2010. p. 115.

mercial, comercial-residencial, industrial, residencial nova e residencial existente<sup>98</sup>. Era um plano ambicioso e otimista, que se baseava na premissa de que a população poderia suportar grandes transformações, mudando por completo o perfil das atividades económicas. Acreditavam os urbanistas e delineadores do plano que, para Florianópolis se afirmar enquanto metrópole, teria de atrair indústria, pelo que se planeou, inclusive, um novo porto e zona industrial na parte continental, a norte da ponte.

Porém, nada se concretizou: o porto nunca chegou a ser construído, o plano foi largamente ignorado e as desigualdades exacerbaram-se ainda mais. Denúncias por parte de jornalistas e sociologistas abriram a cortina para uma realidade marcada por desigualdades económico-sociais que foram o resultado deliberado de políticas e operações urbanísticas público-privadas que favoreceram somente as elites.

Os antigos engenhos de farinha de mandioca, as pequenas lavouras e a criação de gado deixaram de existir, em favor de luxuosas residências à beira da praia, cujo acesso é restrito a uma população de alto poder aquisitivo.<sup>99</sup>

“O futuro da capital como atração turística”<sup>100</sup> era já o mote político ainda antes do plano estar finalizado. A tentativa falhada de industrialização fez com que o caminho mais fácil para gerar riqueza fosse a expropriação de terras e a construção de “luxuosas residências”, facilitadas pelas políticas de zoneamento previstas no plano. O passado agrícola e piscatório que mantinham a tradição dos lugares mais distantes da cidade consolidada, nos núcleos litorais que não contemplavam o plano, foram “varridos”

com o intuito de desenvolver uma economia industrial e produtiva.

Contudo, um último plano foi apresentado, parecendo querer subverter o cenário desagregador, ao seguir um modelo participativo e que, pela primeira vez, abrangia todo o município. “O plano, na teoria, está de acordo com as novas tendências urbanísticas, ao propor uma maior diversidade de modais, a criação de novas centralidades e a sustentabilidade do município na preservação de áreas verdes.”<sup>101</sup>

Campeche, bairro situado na costa este da ilha, foi uma das zonas que, até aos anos 90, foi largamente ignorada nos planos, por não ter potencial urbano. Porém, constitui-se bairro pioneiro desse modelo participativo, tendo-se formalizado um plano de ocupação e parcelamento da área. Na verdade, já estaria inclusive em curso o desenvolvimento de uma comunidade local que, antecipando a intervenção municipal, funda a Associação dos Moradores do Campeche<sup>102</sup>. A criação dessa Associação mudou o jogo, ao fazer com que o novo plano não pudesse ignorar os interesses dos moradores e entrasse em concordância com eles. Esses interesses passavam pela criação de princípios de sustentabilidade e de preservação da paisagem, através de um “sistema viário do tipo «grelha», de vias «cortantes» relativamente rápidas”<sup>103</sup>, que permitia um equilíbrio entre planeamento e autonomia.

Mesmo que, na prática, o desenvolvimento da cidade não tenha gerado o desejado equilíbrio social, a verdade é que a infraestruturação e o desenvolvimento viário da ilha – ainda que orientados para o turismo – trouxeram oportunidades para o desenvolvimento económico da população. Florianópolis tornou-se um polo turístico que vê a sua população duplicar no verão, e essa atratividade, apesar de favorecer

98 Leandro José de Almeida Cravo; Adriana Marques Rossetto; Adriana Carvalho da Silva Storch. *Florianópolis: Os Planos Diretores aprovados entre 1955 e 2014*. Florianópolis: UFSC, 2016. p. 4.

99 Reinaldo Lindolfo Lohn. *Limites da Utopia: Cidade e Modernização no Brasil Desenvolvimentista*. em: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, n° 53, p. 297-322 - 2007. p. 316.

100 Idem. p. 303.

101 Leandro José de Almeida Cravo; ROSSETTO, Adriana Marques; STORCH, Adriana Carvalho da Silva. *Florianópolis: Os Planos Diretores aprovados entre 1955 e 2014*. Florianópolis: UFSC, 2016. p. 13.

102 Luís Filipe Cunha. *A Esfera Pública e o Plano Diretor Participativo de Florianópolis*. Florianópolis: UFSC Publicações, 2013. p. 95.

103 Idem. p. 98.

desproporcionalmente a classe alta, trouxe novas oportunidades para negócios locais, e comércio de rua informal.

Existirão ainda lugares que resistiram ao sentido de comunidade e ao “Vernacular”, num território que fetichiza a paisagem natural e histórica para proveito turístico?

de investimentos imobiliários desde anos 70 – admitem agora um *direito* diferente à ilha, por oposição à deslocação da população mais pobre para o continente, que se verificou ao longo das décadas. Apesar de, como seria previsível, a conectividade entre os vários núcleos urbanos ter originado problemas de tráfego, estas zonas mantêm-se ainda relativamente autónomas a esse caos, demonstrando, simultaneamente, potencial para um crescimento consciente, lento, e mais sustentável.



O sistema viário atual de Florianópolis estende-se agora por praticamente todo o território insular, e os lugares que evoluíram mais lentamente, devido à difícil acessibilidade, têm agora uma oportunidade para o desenvolvimento sustentável das suas comunidades. Esta evolução é particularmente visível nos núcleos coloniais de Santo António de Lisboa e Ribeirão da Ilha que, apesar de integrarem políticas de preservação cultural orientadas para o turismo, mantiveram costumes e tradições que fomentaram modos de vida mais sustentáveis, com um ritmo de desenvolvimento mais lento.

Para além desses dois núcleos, um conjunto de freguesias do centro-norte da ilha apresentam igual potencial para se desenvolverem sustentável e independentemente. Localizadas em terrenos vizinhos à Lagoa da Conceição – cidade já “contaminada” e centro de atração turística e

Por último, podemos sinalizar um outro lugar menos “contaminado”, que se afasta, no entanto, da *natureza* dos anteriores: a Costa da Lagoa. Apesar de se localizar na zona central da ilha, também não muito longe da Lagoa da Conceição, o seu acesso realiza-se por via pedonal, por uma trilha, ou de barco, o que apresenta desafios à construção. Porém, são esses mesmo limites impostos à construção ou utilização de meios mecânicos, que *introduzem* neste lugar um ritmo e escala que contraria a lógica dos bairros orientados para o turismo.

### Uma utopia dispersa

Desde Thomas Moore, o imaginário literário e cultural das utopias enquadra a *ilha* como palco para sociedades “ideais”. Confinada aos seus limites e excludente de ações externas, a condição de isolamento de uma ilha provoca distância face ao contágio eminente da globalização. Sendo assim, poderíamos considerar que uma ilha cria as condições ideais para um funcionamento pleno e sustentável, como, por analogia, os mosteiros medievais, que eram *ilhas* autónomas e

e conseqüente conurbação metropolitana, que a fez a ilha unir-se ao continente. No entanto, tal não impede a construção de uma imagem utópica da ilha para servir o discurso político e mediático de Florianópolis. Não é por acaso que os seus visitantes desconheçam muitas vezes o facto dos seus limites administrativos se expandiram para o continente. É mais apelativo, do ponto de vista turístico, *fazer* de Florianópolis uma Ibiza latino-americana. Coberta sobre o manto verde, entre o mistério e a magia, as praias



autossuficientes, precisamente por se isolarem do “mundo exterior” e profano.

Nesse sentido, pensemos em Florianópolis como uma utopia. Uma utopia que mantém a ordem e harmonia dentro dos seus contornos, enquanto “expulsa” qualquer imperfeição para o continente – do mesmo modo como a ilha artificial de Veneza “expulsou” os seus habitantes para Mestre, efetivando-se como cidade-museu. Mas tal como Veneza se converteu num “parque de diversões” onde, por acaso, convivem estudantes universitários, uma reduzida elite, e turistas de todo o mundo, também Florianópolis se artificializou.

A ilha de Moore foi criada artificialmente, através da escavação de um canal que a separa do continente. Em Florianópolis dá-se o processo contrário, através da construção de uma ponte

paradisíacas e a vida noturna, encobrem-se as desigualdades do *direito* à Ilha.

Paradoxalmente, o facto de locais e eventos se tornarem visíveis no *Google maps*, torna possível a atração de pessoas a lugares “previamente” escondidos. No *mapa*, podemos encontrar restaurantes, comércio e serviços, mas também ilhas desertas ou lugares que nunca imagináramos – e o *Google maps* dá-nos as suas coordenadas. Se no passado a indústria movia economias e as cidades viam-se, de certa forma, obrigadas a atrair investimento através da promoção de zonas industriais e portuárias, hoje em dia, as cidades orientadas para o futuro apostam nas tecnologias digitais. Afinal, as novas tecnologias podem ainda salvar a tradição? Será o urbanismo um entrave para o desenvolvimento da cidade, sendo a sua única função tornar o mapa possível, e não o contrário?

Esta utopia concreta que preside a vida urbana foi compartilhada por urbanistas e arquitetos, que pretenderam dominá-la e orientá-la<sup>104</sup>

O planeamento de “baixo para cima” parece não ter tido em conta o carácter topográfico da ilha, ou tirar partido da sua paisagem, enquanto elemento catalisador que nos ajuda a localizar – ou enquadrar – a nossa posição no mapa. Os principais núcleos urbanos desenvolveram-se nas zonas planas, próximas à baía e ao continente, onde não existiam tantos entraves devido à topografia acidentada. As suas montanhas foram consideradas obstáculos físicos, que deviam ser contornados, e por esse motivo não fizeram parte da estratégia de desenvolvimento urbano. Por sua vez, ao negligenciar o potencial urbanístico da paisagem, negligenciou-se também a população mais pobre que, por se ver excluída do “plano horizontal”, foi construindo favelas nos morros.

Apesar do planeamento orientado para a promessa de uma “experiência mágica”, com empreendimentos balneares e grande especulação imobiliária, a população “deslocada” foi encontrando outros *lugares*, por ventura marginais, que se constituem, agora, alternativas à sociedade de consumo e a um reencontro genuíno com a natureza. As praias, os trilhos pelas montanhas, as lagoas, as cascatas, os “pequenos tesouros” de difícil acesso, contribuem para o fenómeno, para a construção de uma imagem – a “magia de Florianópolis”. Os habitantes particularmente hospitaleiros, a segurança – muito distinta da do território continental –, e as vistas e enquadramento que a paisagem natural proporciona, fazem com que seja um local extremamente privilegiado.

O futuro da ilha encontra-se além do centro “verticalizado”. Nestes *lugares* – os menos “contaminados” –, retoma-se a história particular de cada um, interconectados pelas vias que atravessam toda a ilha, e os investimentos que estão a

ser feitos, no sentido de infraestruturar toda a ilha, poderão ser a chave para o desenvolvimento autónomo de cada zona, se o seu planeamento tiver em conta a *natureza* da ilha e a sua paisagem.

Com título a “Ilha como Território” pretende-se, no fundo, denunciar esta noção de que o território já existia, por entre perfis montanhosos, e o homem apenas o foi descobrindo. Denunciar que monumentos, praças, avenidas, e todos os elementos que formam a paisagem urbana, se deviam tornar secundários, uma vez que a própria escala da paisagem, que lhes confere todas as coordenadas, foi completamente desconsiderada.

A fragmentação da ilha em vários núcleos de funções diversificadas, ligados entre si por uma rede física, demorada, pode potenciar uma ação do corpo no espaço que adquira um grau de intencionalidade maior – isto é, aquilo a que chamamos paisagem –, se o objetivo final não for construir vias rápidas que simplesmente unem um ponto ao outro. Os já referidos bairros e núcleos de Santo António de Lisboa, Ribeirão da Ilha, e, em particular, a pequena comunidade da Costa da Lagoa, formam lugares de exceção, resistentes ao contágio modernista. Este processo forma uma rede, policêntrica e dispersa, na qual os núcleos urbanos intercomunicantes contribuem com diferentes funções, enraizadas na memória coletiva e nos significados depositados na matéria.

A tentativa de subjugar as comunidades dispersas na ilha – que, por muitos anos, não tiveram de submeter pedidos de licenciamento ou qualquer processo burocrático, estando agora em risco de desenvolvimento – será um erro crasso. Subjugar esse território disperso, com características específicas de cada lugar, a uma leitura transparente, democrática e burocrática, coloca as comunidades em pé de desigualdade, por não disporem de recursos necessários para a validação legal. Mas mais do que isso, estão em causa os desenvolvimentos espontâneos, cul-

104 Reinaldo Lindolfo Lohn. *Limites da Utopia: cidade e modernização no Brasil desenvolvimentista*. em. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.27, nº53. (pp. 297-322). p. 307.

turalmente mais ricos e sustentáveis do que os planeados.

### O vernacular emergente

O atual contexto urbano de Florianópolis, dominado pela indústria imobiliária e construção civil, tornou bastante complexa a tarefa de identificar arquiteturas vernaculares na ilha. Considerando a imagem de um lugar concebida pela força do povo, o sentido mais tradicional da arquitetura vernacular, esta imagem – limitada aos recursos locais e à “vontade” ou imaginação coletiva –, requer continuidade demográfica e geracional, que se baliza, usualmente, por uma estrutura conservadora, tradicional, familiar, rural e um *telos* religioso.

A velocidade do “espaço de fluxos”, do teletrabalho, a multiculturalidade e a instabilidade socioeconômica, resultaram num estado generalizado de impermanência. Face à constante atualização tecnológica assente numa ideologia de progresso, pensar a desaceleração é atualmente uma atitude ingênua e imatura, pelo que considerar uma retoma, em larga escala, aos modos de produção artesanais não é sequer concebível. Um obstáculo ainda maior será o facto de termos passado a consentir, coletivamente, um certo sentido de anonimato e insegurança para com o outro. A palavra de honra foi substituída pelo contrato a prazo, o protocolo passa a ser a única ferramenta de relação entre pares, e a sua mecânica assenta na burocracia.

Em *O Processo*, Franz Kafka expõe o que a absurda longevidade de um processo judicial provoca na estabilidade de um indivíduo. O carácter distópico do romance faz com que o enredo se aproxime do mundo dos sonhos – ou pesadelos – mais do que do mundo real. Ao longo da narrativa, K, o arguido, desconhece os motivos da sua acusação. Nas primeiras páginas lê-se: “O processo judicial acaba de ser instaurado, e saberá tudo na altura oportuna”; de seguida, postula-se já o seu fim: “e como estes processos se

eternizam, sobretudo nestes últimos tempos!”<sup>105</sup>.

Se em algum momento se pensou que os *media*, a velocidade de comunicação e a digitalização podiam tornar os processos mais eficientes, hoje reconhece-se também o efeito inverso. A demanda pela transparência e acessibilidade originam longos períodos de espera, não só porque aumentou consideravelmente o número de contratos, termos de responsabilidade e de informação para escrutinar, como também pela possibilidade de recorrer, reabrir processos, pedir pareceres técnicos, entre outros mecanismos inerentes ao sistema burocrático. O romance de Kafka exacerba os defeitos dessa estrutura institucional, e a inerente complexidade e anonimidade da democracia, que deixou de servir os propósitos dos cidadãos para dar lugar a um processo inconsciente que serve a *burocracia* em si mesma.

Este sistema “sem fim” aplicar-se-á de igual forma – ou melhor ainda – ao capitalismo, particularmente para benefício dos bancos, corporações e tribunais, uma vez que “tempo é dinheiro” e estender o tempo é uma forma de gerar lucro. No decorrer desses processos, o tempo esgota-se e saem prejudicadas as pessoas que não podem “comprar mais tempo”. Quem pretender viver numa “sociedade de direito” é confrontado com deveres institucionalizados que servem o coletivo anónimo, mas que falham na sua aplicação prática.

O Vernacular Contemporâneo apresenta-se como caminho alternativo a essa normatização e poder hegemónico, ao assentar na responsabilidade individual e não nas diligências políticas que se baseiam na premissa de que as pessoas não têm capacidade para agir por livre vontade.

As epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos.

105 Franz Kafka. *O Processo*. Lisboa: Leya, 2009. [1ªed. 1925]. p. 6-7.

A esse diálogo entre saberes chamamos ecologias de saberes.<sup>106</sup>

Por outro lado, uma epistemologia digital parece agora combater a cultura institucionalizada do conhecimento científico, mas distingue-se da crítica epistemológica de Boaventura de Sousa Santos pela radicalidade do seu modelo – a globalização não deve ser suprimida, mas antes usada como ferramenta para compartilhar técnicas construtivas, modelos arquitetónicos,



Do Autor; *Casarão da Dona Lóquinha*, 2019. Faz parte do passado construído por escravos em 1780. Agora é património histórico pela sua arquitetura colonial.

valores sociais e práticas ambientais. A força do indivíduo é ampliada pela internet, que dá voz a todos, independentemente da sua origem ou classe social e que, quando usada eficazmente, se sobrepõe à narrativa socioeconómica em que se insere.

A “ecologia de saberes” que se estabelecem sobre uma estrutura horizontal e sem hierarquia dispõem-se, segundo Boaventura, através de princípios de autogoverno proclamados por indivíduos, coletivos ou comunidades que pretendem estabelecer bases para a construção condigna, alheios à estrutura governamental que, ao contrário da sua função, geralmente impede o

seu desenvolvimento. Contudo, a “ecologia de saberes” é local, enquanto a epistemologia digital é cibernética e, portanto, global. Subverte o colonialismo a partir de dentro, usando-o a seu favor.

Os “saberes que resistiram com êxito” são importados de todo o globo, salvaguardando a possibilidade para transmitir informação. Neste sentido, qualquer saber não mediatizado por uma instituição é um saber “vernacular”, independentemente da tradição do lugar ser ou não composta pelos mesmos referentes. Posto isto, tudo indica que é uma questão de tempo até os lugares onde ainda podemos *ler* o vernacular, se submeterem ao progresso ocidental, dando lugar ao modo de vida contemporâneo e “digital”. Porém, é possível que algo mais rico possa ocorrer quando o vernacular é partilhado: um mundo de soluções em paralelo, de conhecimento mútuo entre indivíduos e agentes “não especializados” – um vernacular contemporâneo.

Nos seus níveis superiores, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas podem sentir plenamente e pensar profundamente no que estão a fazer, uma vez que o fazem bem.<sup>107</sup>

O artesão foi substituído pelo “fordismo”, e esteve à beira da extinção. Hoje são poucos os verdadeiros artesãos, os mestres que se dedicam à arte de fazer bem, os representam a “especial condição humana para estar *envolvido*.”<sup>108</sup>

Atualmente, a arte de “fazer bem” está a ser, dia após dia, substituída pela engenharia e pelo cálculo previsível e uniforme. Os processos de produção capitalistas baseiam-se na linha de montagem, na qual cada indivíduo executa uma determinada função, repetitiva, e não observa o resultado do seu esforço. A evolução da automação e robotização poderá eliminar por completo a necessidade de trabalho manual. Porém, no reverso da moeda, à medida que o poder

106 Boaventura de Sousa Santos. *Epistemologias do Sul*. Lisboa: Almedina, 2009. p. 13.

107 Richard Sennett. *The Craftsman*. Londres: Penguin Group, 2008. p. 35.

108 Idem. p. 34.

de compra e a qualidade de vida aumentam, as pessoas – seja ainda uma minoria – começam a poder optar por alternativas personalizadas e ecológicas, abrindo portas ao mercado artesanal.

No que à produção de peças artesanais diz respeito, o Brasil tem um potencial imenso. O mercado de madeira de demolição, por exemplo, constituiu uma forte alternativa à indústria madeireira que é, por sua vez, um dos agentes mais responsáveis pela destruição da floresta da Amazônia. As peças de demolição precisam, no entanto, de um cuidado especial, uma vez que possuem marcas do uso, perfis irregulares ou cortes e encaixes, que exigem a agilidade de um bom artesão, capaz de recuperar cada peça de madeira. Essa imprevisibilidade associada a materiais não padronizados, torna possível a execução de peças únicas, concebidas apenas pela prática e experiência, e que, de certa forma, captam o potencial dos recursos. A matéria informa o resultado, mas é a capacidade de responder criativamente – de ser criativo – que origina soluções eficazes para problemas particulares.

Um artista não é um artesão, e vice-versa. Essa diferenciação tem origem no renascimento, ao transformar-se o conceito ou noção de subjetividade. Nas palavras de Richard Sennett, esta mudança “representa um novo e maior privilégio concedido à subjetividade na sociedade moderna, o artesão virado para fora, para a sua comunidade, o artista virado para dentro de si próprio.”<sup>109</sup> O artesão não era autor, nem tinha aspiração para tal. O seu papel era dar continuidade ao corpo de conhecimento que lhe antecede, conhecimento transmitido pelo mestre num ambiente de oficina, e a inovação era produto da sorte e do esforço coletivo, conquistada gradualmente, geração após geração.

Richard Sennett, apesar de dedicar uma parte significativa do seu livro aos programadores de Linux, os novos artesãos digitais, alerta para o

facto de “no trabalho de arquitetura, esta tecnologia necessária (CAD) também apresenta perigos de utilização indevida.”<sup>110</sup> Os argumentos são conhecidos: desconexão com o desenho manual; menor consideração pelas ações, uma vez que é sempre possível voltar atrás; sobredeterminação do projeto; entre outros. Talvez o último ponto, a sobredeterminação, seja o mais crítico, uma vez que falhamos em conceber o quão rápido se disseminou a ideia de “projeto de execução”, de um projeto completamente finalizado, projetado



Do Autor; Casa no trilho da Costa da Lagoa, 2019.

até ao último parafuso. Retirou-se o peso – ou importância – das decisões em obra, decisões previamente levadas a cabo pelo “artesão”, que resolvia problemas que o arquiteto, em papel, geralmente não previa ou controlava. Sennett afirma ainda que “os artesãos detinham um pensamento mais profundo sobre a luz do que os desenhadores.”<sup>111</sup>

O artesão não substitui o arquiteto ou o engenheiro, nem será objetivo desta reflexão, sugerir um retorno ao *modus operandi* do renascimento. Está em causa o prazer de “fazer por fazer”, a produção “desacelerada”, a importância de um aprender empírico e não automatizado, tendo simultaneamente em conta que o

109 Idem, p. 122.

110 Idem, p. 73.

111 Idem, p. 83.

regressar a um processo de construção artesanal nunca poderia constituir, por si só, uma resposta global para a produção da arquitetura. Dadas as exigências higienistas e regulamentares, os equipamentos públicos e grandes infraestruturas tornam-se tão complexos e exigentes do ponto de vista técnico que, sem equipas especializadas e uma ideologia tecnocrática, seria impossível materializar o mundo moderno.

Mas não será possível conceber uma alternativa vernacular contemporânea? Um modo de fazer que recupere a essência do artesão e a autonomia das pessoas, nomeadamente através de mecanismos legais que, não só facilitem a aquisição de licenças de construção, como promovam a formação das pessoas, fornecendo as ferramentas necessárias à realização do seu habitar.

### A imagem construída

Como exposto no primeiro capítulo, não somos agentes livres e racionais, capazes de tomar decisões. Paradoxalmente, podemos dizer que precisamente por tomarmos consciência de que nem tudo é o que parece, mantendo uma distância cética – quer em relação ao mundo exterior, quer em relação aos nossos próprios impulsos e emoções – podemos melhor *direcionar* o caminho. O paradoxo reside no facto de que, mesmo com essa distância e ceticismo – ou tomada de consciência se quisermos – esta é, em si, pré-determinada.

A arquitetura não é capaz de designar o real (...) diretamente, mas apenas indiretamente, através da repetição de formas que extraem o seu significado de experiências socializadas apropriadas - conotações.<sup>112</sup>

No ensaio *Realidade como História*, Martin Steinman começa por afirmar que a arquitetura está “sujeita à realização do capital”, porém “a sua

função social não está restrita à dimensão económica.”<sup>113</sup> O objeto arquitetónico é condicionado pela estrutura social na qual está inserido, e essa estrutura condiciona-o, ainda antes de se manifestar fisicamente. Porém, a essa estrutura social, antecede ainda uma outra: o território e o espírito do lugar<sup>114</sup>.

O espírito do lugar, ou *Genius loci*, é uma entidade com força própria que evolui e que se adapta ao meio ambiente através de mutações “aleatórias”, uma identidade homogeneizadora que surge da reprodução de técnicas e costumes que evoluíram gradualmente no tempo. Por outras palavras, é o modo como uma povoação partilha e faz uso do mesmo território, representando os seus hábitos e tradições no espaço. Contudo, o *Genius Loci* é contido, limitado a um conjunto de regras “não escritas” que se perpetuam. Por esse motivo, as metrópoles que se expandem sem limite, numa competição frenética a favor da especulação imobiliária, não deixam espaço, nem tempo, para a agregação e emancipação de uma identidade local. Os resíduos que encontramos nos “centros-históricos” são fascinantes desse ponto de vista, por incorporarem a nostalgia de um *Genius Loci* perdido. Essa nostalgia é objeto de consumo, como se a “entrada” num centro histórico fosse a entrada para um parque de diversões. Em Florianópolis, pelo contrário, a nostalgia não é cultural, mas ambiental e paisagística.

A imagem de Florianópolis não pode ser apreendida pelas partes, pelos fragmentos urbanos que se distribuem pelo território. Não é possível antever que *tipo* de arquitetura vamos encontrar nos diferentes lugares, uma vez que a sua configuração material advém de um conjunto de referências tão heterogêneas que só percebemos que estamos no mesmo lugar com referência à paisagem. Num certo sentido, o *Genius Loci* de Florianópolis não diz respeito à manipulação paisagística ao longo do tempo,

112 Martin Steinman, *Reality as History: Notes for a Discussion of Realism in Architecture*, 1976. em: K. Michael Hays. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1998. p. 253.

113 Idem. p. 248.

114 Christian Norberg-Schulz. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Nova Iorque: Rizzoli, 1991.

mas direciona-se para a própria condição originária do território.

Antes de se representarem imagens, estas eram edificadas. Para os povos primitivos não existia diferença entre edificar e representar. As imagens eram ferramentas simbólicas importantes que serviam para ser “usadas”, e não para serem objetos de contemplação.<sup>115</sup> Das pinturas rupestres, às esculturas Maori, os diversos povos representavam através da arte e da arquitetura símbolos de proteção e virilidade. Símbolos que, para eles, eram tão reais como a chuva e o vento. Tão úteis precisamente porque viviam uma simulação rica e genuína, composta por rituais e danças cerimoniais.

Já o contexto renascentista e iluminista da Europa potenciou o domínio total do homem sobre a natureza. Os rituais passaram a ser humanistas, referenciados em si próprios: ao homem, à razão, às artes, à ciência. Daí o fascínio pela ruína, pelo inacabado e pela paisagem. Caminhávamos em direção ao previsível, ao normativo, ao artificial, e a esfera ocidental rapidamente perdeu o sentido de descoberta. O ambiente passou a ser tão “familiar” que o Novo Mundo representava um território nostálgico, projetando o “sentimento de natureza perdida”. A desflorestação da Amazônia representa, atualmente, um semelhante sentimento de perda.

A arquitetura é uma extensão do nosso corpo. Mas essa extensão é agora uma simulação, entre o cibernético e o material. Dispomos de um portal direto para o “mapa de eventos” – o fluxo constante de informação, conexões e aplicações que nos localizam e dão direções. A integração do digital nas nossas vidas, principalmente pela geração que desconhece por completo o analógico, levará a explorar meios, nomeadamente através da arte, para humanizar a tecnologia. Num futuro próximo, a linha entre a imaginação e a realidade vai deixar de existir, e não fará mais sentido incorporar símbolos nos edifícios.

Florianópolis, com a sua *natureza* praticamente intacta, representa um momento de fuga. No entanto, a combinação certa entre natureza, biodiversidade e os percursos idílicos entre as montanhas, motivam o slogan da “ilha da magia”.

A paisagem torna-se agora um objeto para consumo.

115 E. H. Josef Gombrich. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999. [1ªed. 1950]. p. 15.



Colagem do Autor;  
**Paisagem Composta,**  
2021.

## Paisagem como Objeto

Compor a paisagem na mente

A natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respetiva que apelidamos de “paisagem”.<sup>116</sup>

A paisagem depende dos olhos de quem a contempla. No passado, a paisagem de Florianópolis, ao invés de se constituir como *objeto* totalizante do território, era motivo de segregação social<sup>117</sup>. As elites da cidade, por exemplo, referiam-se à zona a leste do Morro da Cruz, núcleo agora central, como o “outro lado” – misterioso, pobre e esquecido. Os recortes da montanha “obscureciam” a zona pouco desenvolvida, excludente até, da cidade. Hoje esse é o centro gravitacional da cidade, o ponto de charneira entre o centro cosmopolita e o polo universitário.

Se nos movermos para leste desse ponto, deparamo-nos com um segundo recorte, que separa a península do restante território insular. Nesse lugar, o potencial paisagístico é exacerbado, uma vez que se torna possível contemplar a beleza da ilha em todo o seu esplendor – a paisagem como um *objeto*. Este lugar, onde é possível observar simultaneamente a lagoa e o oceano, era, no início dos anos 50, marcado pela atividade agrícola e pesca do camarão, com pequenos aglomerados de cabanas para os pescadores. Os

fracos acessos viários a essa zona eram reflexo de um passado dominado pelo transporte marítimo.

No seu livro *Brasil ou a busca do novo homem* Flusser interpreta, num capítulo intitulado “Natureza”, a suposta paisagem tropical no espelho da dialética entre *natureza* e *história*, concluindo que a natureza tropical é an-histórica e que no Brasil existe um antagonismo entre a natureza e a história, de tal modo que a natureza aparece principalmente hostil e não bonita. O contrário acontece na Europa, acentua Flusser, onde a natureza é impregnada pela história, quer dizer pela cultura, e onde ela se revela como uma categoria estética.<sup>118</sup>

As primeiras civilizações temiam a natureza por desconfiar das suas causas, pelos perigos e ameaças constantes à espécie humana. Por esse motivo, procurou-se *descobrir*, retirar a camada que “obscurecia” o caminho do homem. A descoberta, fenomenológica e simbolicamente, é a necessidade de *dar forma*, e *dar forma* é um ato político. Este ato, nas palavras de Aureli, “ocorre na decisão de como articular a relação, o *infra* espaço, o espaço intermédio”, sendo que esse “espaço intermédio só se pode materializar como um espaço de confronto entre as partes. A sua existência só pode ser decidida pelas partes que

116 Georg Simmel. *A Filosofia da Paisagem*. (trad. Artur Morão). Covilhã: LusoSofia, 2009. [1ªed.1913], p. 7.

117 Elaine Dorighello Tomás. *Antigos e Novos Olhares sobre o Maciço do Morro da Cruz*. Florianópolis: USFC, 2012. p. 206-211.

118 Adriana Veríssimo Serrão. *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: Um Manual*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014. p. 135.

formam as suas arestas.”<sup>119</sup> Porém, a globalização vem eliminar esse espaço intermédio, e a conurbação de cidades para se converterem em grandes metrópoles – como é o caso de Florianópolis – faz com que, no fundo, cidades sejam criadas dentro de outras cidades. Com a domesticação do território e a objetivação da paisagem, aumenta a certeza e diminui a imprevisibilidade. A arquitetura é, de certa forma, responsável por esses “ataques” à paisagem, mas pode ser, simultaneamente, crucial para subverter o processo.

também nós somos finitos. Sem esse limiar não teríamos razões para aproveitar o curto tempo que temos para criar relações, para deixar a nossa “marca”, e formar um território, pessoal, familiar, social, civilizacional.

Ao exporem claramente os seus limites, as partes arquitetónicas confrontam-se uns aos outros e formam uma pluralidade agonística, tornando-se um local onde o julgamento por diferença é novamente possível.<sup>121</sup>



Victor Meireles,  
Vista do Desterro,  
1847.

O formal pode ser definido como a experiência do limite, como a relação entre o “dentro” e o “fora”. Por “dentro”, entendo a posição assumida por um sujeito ativo; por “fora”, quero dizer o dado, a situação, o estado de coisas em que o sujeito atua.<sup>120</sup>

A capacidade de antever o futuro depende, essencialmente, da capacidade que foi coletivamente adquirida em produzir conhecimento. A consciência do limite temporal, a noção da nossa própria morte, “origina” o sentido de alteridade. Se não tivéssemos consciência do outro e vivêssemos, desde o momento em que nascemos, isolados da sociedade, dificilmente chegaríamos à conclusão de que, assim como tudo na natureza,

A conceção dos planos urbanos geralmente não considerava a paisagem como um ato simbólico, mas antes espacial. “O nosso campo percetivo é feito de «coisas» e de «vazios entre as coisas»”<sup>122</sup>, de modo a que as coisas, isto é, os objetos, são a matéria que compõe a nossa percepção. O espaço, ou, “o vazio entre as coisas”, é apenas o efeito ilusório da mediação entre objetos, não uma causa em si. Logo, da triangulação entre os vários objetos que compõe uma imagem como, por exemplo, os lagos, as montanhas, os rios e os vales, não resulta um “espaço”, ou um lugar, mas antes um outro objeto – a paisagem.

Nada se experimenta em si mesmo, mas antes em relação com os seus contornos, com as

119 Pier-Vittorio Aureli. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2011. p. 27.

120 Idem. p. 30.

121 Idem. p. 42.

122 Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [1ª ed. 1945]. p. 38.

seqüências de acontecimentos que levaram a isso, com a memória das experiências anteriores.<sup>123</sup>

Deslocamo-nos para perceber o mundo que nos rodeia. A percepção resulta da interação entre os aparelhos sensoriais e uma estrutura mental – emoção, razão e memória. A experiência de uma paisagem não pode, deste modo, submeter-se inteiramente ao momento presente, ao “em si mesmo”, uma vez que será necessariamente con-

A paisagem, como objeto culturalmente criado, não é uma descoberta dos sentidos, tanto quanto uma pintura não é um objeto da tela. Para se constituir como objeto estético e de contemplação requer primeiramente a conceção do seu oposto, um objeto artificial como a cidade. Para ser “útil”, isto é, para ajudar a prever os caminhos que podemos tomar, a paisagem precisa de se constituir como objeto. Um objeto capaz de ser representado interna e externamente.

Utagawa Hiroshige,  
Evening Bell at Mii-dera Temple,  
Oito Vistas de Omi,  
1834-35.



dicionada pela experiência, pelo diálogo entre corpo e mente, que sugere a *nossa* representação do mundo. A revisão contínua do curso tomado auxilia-nos na projeção de uma imagem do futuro. Por outras palavras, à medida que são depositadas memórias da nossa experiência no mundo, são construídas e reconstruídas redes mentais que nos ajudam a fazer previsões, propondo opções, possíveis caminhos e trajetórias.

Kant já mostrou que o *a priori* não é cognoscível antes da experiência, quer dizer, fora de nosso horizonte de facticidade, e que não se pode tratar de distinguir dois elementos reais do conhecimento, dos quais um seria *a priori* e o outro *a posteriori*.<sup>124</sup>

A conceção estética de paisagem adquire o seu sentido moderno no período Romântico, como crítica à racionalização científica da natureza e às metrópoles. No entanto, a conceção original de paisagem terá surgido na china, com a expressão *shan shui*.

A palavra que, no séc. IV, assumiu no Sul da China, e pela primeira vez no mundo, o significado de “paisagem” foi *shan shui*, “os montes e as águas”.<sup>125</sup>

*Shan Shui* é um estilo de pintura tradicional chinesa que retrata cenários de paisagens naturais, geralmente através de pincel e tinta. A pintura tradicional chinesa e japonesa não consistia

123 Kevin Lynch. *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008 [1ªed. 1960]. p. 9.

124 Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [1ªed. 1945]. p. 297.

125 Augustin Berque. *Das Águas da Montanha à Paisagem*. em: Adriana Veríssimo Serrão. *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: Um Manual*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014. p. 112.

em desenvolver uma técnica pictórica capaz de representar uma imagem fidedigna da natureza. Pelo contrário, a arte na china focava-se na elevação do sentido simbólico, uma vez que a filosofia e simbologia teológica derivavam do estado “natural” do universo. A filosofia taoista procurava equilibrar as forças da natureza com a ação do homem: a natureza era o objeto contemplação, a manifestação própria de Deus, e qualquer obra do homem teria de ser, necessariamente, inferior. Logo, os artistas, ao invés de representar uma imagem estática, perspética e temporal da paisagem, empenhavam-se antes em retratar o modo como esta era *pensada*. Por esse motivo, recorriam à estilização da natureza, decompondo os objetos em unidades separáveis, facilmente reconhecidas.

Uma imagem eficaz requer, em primeiro lugar, a identificação de um objeto, ou implica a sua distinção de outras coisas, o seu reconhecimento como uma entidade separável.<sup>126</sup>

Essa separação, para lá da distinção sujeito-objeto, diz respeito à imensidão do cosmos em contraste com a exiguidade humana face às forças que estão fora do seu controle. Assim como a arte ocidental foi, particularmente durante a idade média, dominada pela teologia cristã, também a arte chinesa era uma manifestação da religião mais popular – o taoísmo. A filosofia do taoísmo encontra paralelo no ocidente, nomeadamente no estoicismo, uma filosofia popular na Roma antiga. Ambas detêm como princípio a insignificância da presença do homem face à ordem do universo, ordem sobre a qual nos devemos submeter, e não contrariar. Esta ordem, por refletir o entendimento da natureza que regia a vida na china antiga, era altamente complexa e disciplinada, ainda que coberta de mistério.

O significado de paisagem depende, como qualquer outro conceito, da sua necessidade e aplicabilidade. Antes de ser carregada de sentido estético, *shan shui* “encontra-se em geral no vocabulário dos engenheiros, domínio em que designa claramente as torrentes saídas da montanha, cuja violência deve ser temperada, ou a água usada para irrigação.”<sup>127</sup> Só no séc. IV é que a sua interpretação muda e adquire, pela primeira vez, o sentido contemplativo, passando a ser usado na literatura, poesia e pintura – e a paisagem passa a ser *objeto*.

Por natureza entendemos o nexos infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal.<sup>128</sup>

A intenção não seria representar a realidade em si mesma, mas antes recorrer à simbologia para ilustrar o sentimento de inacessibilidade diante do incomensurável. Na china e no japão, a arte da paisagem sempre partilhou esta conceção do “extraordinário”, uma beleza extrema que provoca solidão – o sublime –, conceção que só no séc. XVIII vai influenciar a arte e literatura ocidental.

Uma das características mais importantes do *Shan Shui* é a criação de limiares entre os diferentes objetos que compõe a cena. Assim, os montes mais distantes que “delimitam” a paisagem, em vez de serem esbatidos e representados através da perspectiva atmosférica – simulando o efeito da realidade – são, pelo contrário, tornados visíveis, com contornos claros, e trazidos para o mesmo plano. Ainda assim, invocam distância entre os vários elementos através da gradação e contraste, sendo os elementos mais afastados representados com menos contraste e escurecidos apenas no topo.

126 Kevin Lynch. *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008 [1ªed. 1960]. p. 17.

127 Augustin Berque. *Das Águas da Montanha à Paisagem*. em: Adriana Veríssimo Serrão. *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: Um Manual*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014. p. 101.

128 Georg Simmel. *A Filosofia da Paisagem*. (trad. Artur Morão). Covilhã: LusoSofia, 2009. [1ªed. 1913]. p. 5.

Outra característica a destacar é a representação do caminho. Por vezes um rio, outras um curso natural, este caminho é sempre orgânico e sinuoso, representando o ensinamento fundamental da filosofia taoista, budista e estoica – o *ir com a corrente* –, a ideia de que tanto a natureza como o futuro são mistérios que não devemos contrariar, e que devemos abraçar a espontaneidade e a harmonia natural das coisas. Este entendimento e representatividade contrasta com a visão ocidental, particularmente após o renascimento.

No renascimento, o desenvolvimento da geometria e da perspetiva tornou possível a representação realista de espaços, paisagens e objetos. Novos instrumentos de representação serviram tanto para o desenho de projeto, como para comunicar e persuadir clientes. Na pintura, o fascínio pela representação realista potenciou a invenção de técnicas como o *sfumato* por Leonardo da Vinci ou o *chiaroscuro* de Caravaggio. Os seus precursores, como Velázquez, Rembrandt, Rubens ou Vermeer, avançaram com a evolução da técnica da pintura, atingindo graus de realismo previamente inalcançáveis.

Ver é entrar num universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros, ou atrás de mim.<sup>129</sup>

A perspetiva contribuiu, assim, para a *transparência* da representação. Se anteriormente não era possível encontrar a posição de elementos não visíveis, “escondidos uns atrás dos outros”, a perspetiva, ao colocar o observador num plano, consegue extrapolar a representação “virtualmente”, em todas as direções.

Paralelamente, no japão oitocentista, populariza-se o estilo *ukiyo-e*, parte do qual a famosa *Grande Onda em Kanagawa* de Hokusai é um dos melhores e mais reconhecidos exemplos da produção artística deste período.

No oriente, o mundo foi moldado, através da filosofia e da religião, de forma bastante distinta, pelo menos até à recente ocidentalização provocada pela globalização. Presente de forma bastante explícita no modo como retratam a natureza na pintura – como no caso do movimento *ukiyo-e* –, as obras orientais procuravam estabelecer a síntese entre a memória do percorrer e os elementos sensíveis que compõe a paisagem. O termo *ukiyo* é correntemente traduzido com “mundo flutuante” e surge como contraponto à visão budista do “mundo doloroso”, que retratava uma imagem pessimista da realidade. Esse “mundo flutuante” representava, sobretudo, o estilo de vida urbano do período Edo no Japão (1600-1867), caracterizado fundamentalmente pela busca do prazer. O hedonismo é-nos assim apresentado sobre os mais variados temas – desde o teatro à pornografia – e, no que diz respeito à leitura e interpretação do espaço intercalar, ou *ma*, destacamos as cenas que retratam o tema da viagem e da paisagem.

O japonês possui uma noção espacial inversa à ocidental. O centro é o foco principal, atribuindo-se nomes aos centros e interseções.<sup>130</sup> Ao nível arquitetónico, por exemplo, é comum o centro dos compartimentos de uma casa típica japonesa ser completamente desimpedido, para livre ocupação do espaço central. É também comum partilharem quartos entre todos os membros da família, que convivem no mesmo espaço diariamente – talvez por esse motivo não tenham incluído no seu vocabulário termos como privado, ou espaço privativo. A uma outra escala, por habitarem uma ilha com apenas terço de área “praticável”, os japoneses tiveram de se adaptar à densidade, e tal altera completamente a sua noção de privacidade e do que é o espaço pessoal de cada um.

Edward T. Hall fundamenta-o afirmando que “o homem ocidental percebe os objetos, mas não os espaços que os separam. (...)” e que, no oriente esses espaços “são percecionados, no-

129 Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [1ªed.1945], p. 105.

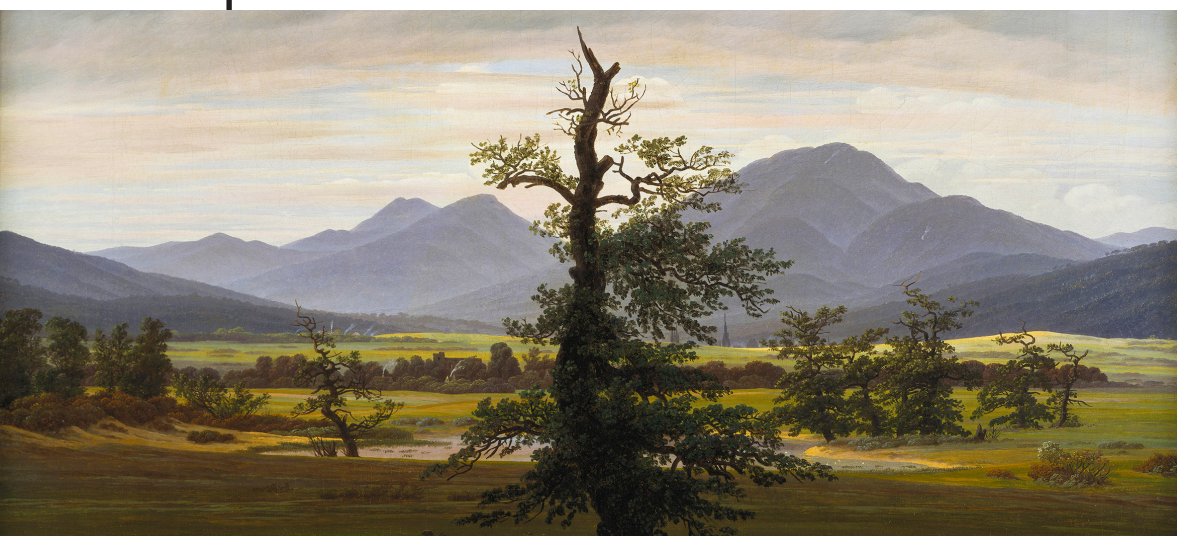
130 Edward T. Hall. *A Dimensão Oculta*. (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água, 1986. [1ªed. 1966], p. 170.

meados e venerados sobre o tempo de *ma*, ou espaço intercalar<sup>131</sup>. Este *espaço* tem sido objeto de representação por parte de artistas asiáticos que – ao contrário do contraponto ocidental romântico e impressionista – não tentam captar como os “objetos atingem os olhos”, mas antes como surgem na nossa consciência.

O impressionismo tenta captar, na pintura, a própria forma como os objetos atingem os nossos olhos e atacam os nossos sentidos. Os

A paisagem é uma construção mental que ajuda a prever, ou antecipar, o caminho que percorremos. É um objeto composto por múltiplos fragmentos da experiência subjetiva de um lugar, assim como da memória coletiva, ou o inconsciente, que informa o modo como estruturamos a percepção no pensamento.

Fenomenologicamente, recordamos o contributo fundamental de Husserl para desvendar a essência dos objetos, assim como o seu contributo para o inquérito científico. A descoberta do



C.D. Friedrich,  
A Árvore Solitária,  
1822.

objetos são retratados à medida que aparecem à percepção instantânea, sem contornos fixos, unidos pela luz e pelo ar.<sup>132</sup>

O esquema “simples” e “geométrico” parece aproximar o entendimento da paisagem mais da arte oriental do que da arte clássica ocidental, ou mesmo do impressionismo.

Todas as paisagens que me falam duravelmente têm sob a sua diversidade um esquema linear, simples, geométrico. Sem tal substrato matemático, nenhum sítio se torna um objeto de prazer artístico.<sup>133</sup>

filósofo alemão consistiu em compreender que o modo como dirigimos intencionalmente o nosso olhar sobre o mundo dos objetos, faz parte da sua composição. Logo, o positivismo científico, por muito que descreva as propriedades físicas e explique os vários fenómenos, não pode dar conta do significado, da hermenêutica subjacente à experiência humana.

A Ilha de Florianópolis, por exemplo, pela sua topografia e biodiversidade, apresenta vários planos paisagísticos. Estes planos dividem o território em secções e entre o *espaço* (urbano) e o *plano* (natural) surge a representação do território. Essa representação é, no fundo, a percepção do modo como os habitantes e turistas fazem uso do território.

131 Idem. p. 90.

132 Maurice Merleau-Ponty. *Sense and Non-Sense*. Illinois: Northwestern University Press, 1964. [1ªed. 1948]. p. 11.

133 Friedrich Nietzsche. *Humano, Demasiado Humano II, O Viajante e a sua Sombra*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. [1ªed. 1878] p. 155-156.

O homem ocidental percebe os objetos, mas não os espaços que os separam. No Japão, pelo contrário, esses espaços são percebidos, nomeados e venerados sobre o tempo de *ma*, ou espaço intercalar.<sup>134</sup>

A cultura ocidental transforma a paisagem em objeto, compondo os seus elementos numa única perspectiva, como se de um “pano de fundo” se tratasse, que não serve de referência entre distâncias. Pelo contrário, os japoneses dão nomes

a fazer coisas completamente diferentes.<sup>136</sup> Inversamente, a própria linguagem ocidental não está estruturada para conter as ambiguidades que o termo de “espaço intercalar” comporta. Edward T. Hall afirma que habitamos mundos sensoriais distintos, personalizados pela linguagem e pela cultura, sendo por isso a nossa perspectiva influenciada pelo contexto em que nos inserimos e crescemos. Diferentes culturas assimilam a realidade de modos distintos e têm percepções diferentes do que é, por exemplo, a distância

Paul Cézanne,  
Mont Sainte Victoire and the  
Viaduct of the  
Arc River Valley,  
1882-1885.



ao “espaço intercalar”, uma vez que é a ausência que caracteriza o espaço. Esta percepção tem repercussões na arquitetura e paisagismo. Como explica Edward T. Hall, o jardim japonês, em contraste com a perspectiva de um ponto único dos pintores renascentistas e barrocos, é projetado para ser apreciado de múltiplos pontos de vista.<sup>135</sup>

Não será fácil para um oriental compreender a ideologia e teoria ocidental, ou um ocidental compreender a ideia de *ma*. Enquanto professor de Shigeru Ban, Eisenman discutia muitas vezes os seus projetos, afirmando que, por ser japonês, o aluno não conseguia entender da mesma forma determinada teoria, e essa era a razão para estar

pessoal, o íntimo ou pessoal, social e publicamente. Esta distância não é física. Encontra-se na *Dimensão Oculta*, e pode ser estudada com recurso à proxémia.<sup>137</sup>

A (minha) percepção não é a soma dos aspetos visuais, tácteis e auditivos: eu perceciono de modo totalizante com todo o meu ser: eu seguro a estrutura única da coisa, uma forma única de ser, que dialoga com todos os sentidos em simultâneo.<sup>138</sup>

O campo fenomenológico que Merleau-Ponty descreve parece encontrar melhores representações na arte oriental do que do que na arte

134 Edward T. Hall. *A Dimensão Oculta*. (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água, 1986. [1ªed. 1966], p. 90.

135 Idem. p. 139.

136 <https://www.nytimes.com/interactive/2019/10/15/t-magazine/shigeru-ban.html>. Consultado a 15/06/21.

137 Proxémia é o estudo do uso humano do espaço e dos efeitos que a densidade populacional tem no comportamento, comunicação e interação social.

138 Maurice Merleau-Ponty. *Sense and Non-Sense*. Illinois: Northwestern University Press, 1964. [1ªed. 1948]. p. 50.

ocidental. Se o objetivo da fenomenologia será mostrar como é que a interpretação que fazemos do mundo é parte do que o mundo significa, então, podemos encontrar na arte chinesa e japonesa uma tentativa honesta de representar esses significados.

O problema é compreender estas relações singulares que se tecem entre as partes da paisagem ou entre a paisagem e eu próprio enquanto sujeito encarnado, e pelas quais um objeto percebido pode concentrar em si toda uma cena, ou tornar-se a *imagem* de todo um segmento de vida.<sup>139</sup>

Vilém Flusser afirma que, antes do advento da escrita linear, o homem só teria acesso às experiências imediatas ou socialmente transmitidas. Com a escrita linear, a percepção do tempo mudou. O homem pré-histórico guiava-se pelas estações e a sua conceção do tempo era cíclica, expectável, e, portanto, circular em vez de linear. De certa forma, era um tempo *eterno*, sem início nem fim. Apesar da percepção histórica que a literatura possibilitou, de que existe um antecedente, condicionando o modo como pensamos o tempo, a realidade é que a nossa percepção do tempo não ocorre em segundos e minutos. O tempo que registamos na memória é enviesado por outros motivos.

O tempo percebido pela consciência é uma sucessão, uma fusão, uma discriminação qualitativa, uma multiplicidade virtual e ao mesmo tempo contínua, que só é vivida a partir da consciência e que nunca é redutível a uma multiplicidade real e descontínua determinada pelo número.<sup>140</sup>

O tempo fenomenológico distingue-se do tempo cronológico, “científico”, que pode ser medido e registado. O que registamos, ao longo da

história foi, na verdade, um tempo fenomenológico, um tempo dependente de observador. Por estar fora das três dimensões, não temos forma de *sentir o tempo* – a sua dimensão é inacessível. Enquanto experiência subjetiva, o tempo está dependente do estado emocional e afetivo – parecendo que o tempo passa mais lentamente em momentos aborrecidos, ou mais rápido em momentos prazerosos – bem como da frequência de diferentes acontecimentos e da intensidade de operações. A variedade de eventos ao longo de um período de tempo fazem aumentar a sua percepção, e este pode expandir-se ou dilatar-se consoante a tarefa que estejamos a executar.

Mas ela [paisagem] é já em si uma produção espiritual, em nenhum lugar se pode tocar ou trilhar de um modo puramente extrínseco; vive tão-só pela força unificadora da alma, como um entrelaçamento do dado com a nossa criação, e que nenhuma comparação mecânica consegue expressar.<sup>141</sup>

Diferentes paisagens admitem tempos diferentes. Pode ser “rápida” ao ser percorrida por comboio, ou “lenta” se caminhar-mos por um trilho junto a um rio. Tal como uma câmara de vídeo, quanto mais rápido a percorremos, mais desfocados ficam os *frames*. A paisagem surge da intensidade do movimento – movimento, no sentido literal de deslocação, mas também imaginativo.

Uma paisagem que se revele intensamente terá por base um conjunto de experiências igualmente emotivas. Referimo-nos a um conjunto de experiências porque, retroativamente, qualquer experiência que se apresente continuamente é fragmentada em pequenos momentos de fácil recolção. Sabemos que o estado emocional altera o modo como percebemos o mundo, assim como influencia a forma como o recor-

139 Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [1ªed. 1945]. p. 84.

140 Ígnasi de Solà-Morales. *Territórios*. Nova Iorque: The MIT Press, 1998. p. 129.

141 Georg Simmel. *A Filosofia da Paisagem*. (trad. Artur Morão). Covilhã: LusoSofia, 2009. [1ªed. 1913]. p. 15.

damos posteriormente. O recordar, no entanto, não se apresenta linearmente encadeado no tempo, uma vez que o tempo fenomenológico é relativo. Por analogia, pode aproximar-se da cinematografia, como uma sequência de planos próximos ou distantes, focados e desfocados, por vezes de detalhe e inspeção, por vezes apenas atmosféricos.

Deste modo, recordar é como assistir a um filme. Não sabemos como vamos parar a certos *lugares*, o que faz com que certas experiências fiquem guardadas na nossa memória e outras, que fazem parte da mesma sequência, sejam totalmente apagadas – ou ocultas à consciência, uma vez que nada fica apagado –, lançadas para último plano e, portanto, inacessíveis pela mente.

A nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto - só isso é a paisagem.<sup>142</sup>

Os arquitetos e urbanistas que planearam as suas cidades seguindo princípios abstratos, regidos por quadrículas e regras geométricas que se multiplicavam pelo território, não consideraram que não apenas de geometria se fazem *lugares*, mas também de símbolos, de sinais, de ícones. Essa tentativa de abstração total de uma cidade serviu o mapa, deixando a paisagem fora da equação.

Camillo Sitte publica, em 1889, *Construção das Cidades segundo os seus princípios artísticos*, obra que contrariava o pragmatismo do urbanismo iluminista. Com o conhecimento da psicologia do espaço, descreve os fenómenos percebidos através da visão e, ao invés de elaborar modelos, Sitte cimenta as bases para a beleza urbana tendo em conta a morfologia de contextos urbanos tradicionais. A nível psicológico, defende que “o facto de o olho humano capturar o espaço

urbano em sequências, ou seja, de uma forma fragmentária e cinética”<sup>143</sup> deve ser considerado na elaboração de cidades. Mais tarde, Gordon Cullen dá continuidade a esse modo de pensar o planeamento urbano tendo em conta uma psicologia do espaço. Cullen terá sido o primeiro a afirmar que o agrupamento espontâneo de um conjunto de edifícios, isto é, sem planeamento ou desenho prévio, formam uma “paisagem urbana” qualificada, contrária à expansão monótona dos subúrbios nos anos 50 e 60. Em *The Concise Townscape*, o autor expõe “o facto de certos efeitos visuais no agrupamento de edifícios se basearem em princípios estéticos bastante definíveis, se bem que muitas vezes espontâneos.”<sup>144</sup> A obra é uma espécie de manual que serviu para alertar os *townscapers* e *cityscapers* quanto à necessidade de combinar um certo grau de indeterminação, diversidade e espontaneidade – que também pode ser planeada –, quando projetam uma cidade, um quarteirão ou um edifício. O estudo da paisagem urbana lançou um novo olhar sobre as práticas urbanistas, enquadrando-se, assim, na crítica ao planeamento racionalista. Para a cidade ser “um evento dramático no ambiente”, precisa de conjugar diferentes escalas, programas e monumentos, sem que no seu todo se sinta uma total desconexão entre os vários elementos. O olhar da rua, pedestre, é um efeito percetivo que Cullen designa de “técnica da visão em série”, onde, ao contrário da paisagem natural, são os vários fragmentos que compõe o objeto.

Porém, o mesmo não ocorre numa paisagem natural. As experiências paisagísticas sublimes conseguem ser incrivelmente monótonas e elementares. A redução dos elementos cénicos torna a experiência de contemplar uma paisagem natural quase dramática, precisamente por negar por completo a escala humana.

142 Idem. p. 5.

143 Carlos García Vázquez. *Teorías e Historia de La Ciudad Contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016. p. 46.

144 Gordon Cullen. *The Concise Townscape*. Oxford: Architectural Press, 1961. Contracapa.



Alexis Christodoulou,  
**Homesick**,  
2020.

Podemos afirmar que a paisagem é um *objeto* culturalmente criado para satisfazer o nosso entendimento sobre a natureza, para tornar visíveis aspetos da realidade, através de recortes e limites. Sem esses limites e o mistério que eles escondem, não conseguiríamos construir uma leitura coerente da realidade. Na verdade, o que fica oculto é tão ou mais importante do que o se dá a ver.

Foto do Autor;  
**Lagoa da Conceição,**  
2019.





Myoung Ho Lee,  
**Tree...#6**,  
2013.

## Imagem Oculta

A nossa visão acede apenas à superfície das coisas, à sua aparência. O *pano branco* por detrás de um objeto, como nas fotografias de árvores de Myoung Ho Lee, é o que nos possibilita traçar contornos e deter perspetivas sobre as coisas. No caso de Ho Lee, os retratos de árvores são uma referência à pintura e à fotografia de retrato que, tradicionalmente, recorrem a cenários ou planos de fundo para salientar o objeto que está a ser representado. Deste modo, o ato de isolar um objeto do seu contexto faz com a sua leitura seja imediata, e tal acontece, consciente ou inconscientemente, na construção mental do objeto arquitetónico, mais vezes do que imaginamos.

O tranperspetivismo<sup>145</sup> é o que nos aproxima do objeto, ao mesmo tempo que o nega por completo, uma vez que este não pode ser esgotado pela soma de todas as perspetivas. O objeto retém, sempre, num sentido hegeliano, uma contradição sem si mesmo, podendo a qualquer momento excluir-se. A superfície oculta a realidade das coisas, mas esse filtro é fundamental por nos ajudar a prever caminhos e a tomar decisões. É também pelo facto de as coisas conterem em si o potencial de *se tornarem*, que mantemos caminhos abertos para a reorganização de informação, conceitos e significados.

Na vida diária, as nossas percepções imperfeitas são geralmente adequadas e raramente temos tempo para controlar as percepções nas quais baseamos nossas ações. Pode até ser *conveniente* que a percepção contrabalance espontaneamente vários fatores e faça um compromisso.<sup>146</sup>

As nossas “percepções imperfeitas” são, na verdade, ideais para o funcionamento do cérebro. Vamos assimilando objetos na consciência e aprendemos o seu comportamento mediante vários cenários. Este processo é alimentado – e alimenta a sociedade – num processo simbiótico, e, por esse motivo, varia de cultura para cultura. A interpretação que fazemos da realidade, segundo uma visão fenomenológica, é também parte da realidade: a nossa percepção é “dependente das nossas conceções” e “percebemos a soma das nossas experiências”<sup>147</sup> porque elas são, no sentido metafísico e simbólico, maior do que as suas partes. Apreendemos a realidade tendo em conta as nossas conceções que, por sua vez, inferem com as nossas emoções. O estado emocional, no momento de uma experiência num local desconhecido, por exemplo, é determinante para o enquadramento, ou *pano de fundo*, no qual registamos a informação.

145 Daniel Schmachtenberger; no vídeo intitulado *É a Realidade Real?*, reflete sobre a função da percepção na tomada de decisões, e define “Transpectivismo” como a forma de procurar uma compreensão da verdade através de outras perspetivas, incorporando-as nas nossas próprias perspetivas. Fonte: [https://www.youtube.com/watch?v=RZdE\\_7cde0](https://www.youtube.com/watch?v=RZdE_7cde0). Consultado a 15/09/2021.

146 Christian Norberg-Schulz. *Intentions in Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1966. p. 35-36.

147 Idem. p. 37.

A *imagem* de uma cidade é, particularmente na cultura ocidental, encarada como algo a manter, proteger e preservar, principalmente pelo seu valor “imaterial”, pela memória coletiva a que está associada. Contudo, a imagem que se mantém estática por tempo indeterminado é apenas um *frame*, um instante sem sentido. Sem movimento não há imagem. Se os atenienses não transformassem a paisagem, partindo pedra e destruindo recursos naturais, não teriam criado um *lugar*. E um lugar não é fixo.



René Magritte, *O Filho do Homem*, 1946.

Pensamos em imagens como representações estáticas. Porém, quando as recordamos, dificilmente permanecem inalteradas. Há detalhes que se perdem, outros que sobressaem, e essa imagem pode ainda ser reinterpretada, e inclusive

alterada, conforme somos confrontados com a perspectiva do outro. A imagem “totalizante”, a que se forma retrospectivamente, relaciona-se e reorganiza outras imagens e fragmentos de outras experiências. A imagem *transperspetiva* é uma *collage*, uma operação simultaneamente consciente e inconsciente de composição espaço-mental.

As tecnologias de informação contribuíram para a homogeneização de preconceitos estabelecidos culturalmente. As imagens hiper-reais a que temos acesso desafiam agora a leitura de lugares. Anulada a distância entre o real e o imaginado, entre o aparente e a aparência, a experiência contemporânea começa a assentar sobre imagens pré-concebidas. A internet mediatiza a experiência prévia, através das listas de “coisas a ver”, nos mapas, *blogs* e redes sociais. Esta experiência, simultaneamente real e virtual, prejudica a descoberta pelos sentidos e o poder da imaginação. Se tudo se convertesse em ícones, miniaturas fáceis de registrar e enviar por *chat*, então, perdíamos também o mistério, o poder do oculto.

Na obra de René Magritte, assistimos ao poder do oculto em ação. A propósito de *O Filho do Homem*, o pintor belga afirma:

Tudo que nós vemos esconde outra coisa, nós sempre queremos ver o que está escondido pelo o que nós vemos. Há um interesse naquilo que está escondido e no que o visível não nos mostra. Esse interesse pode tomar a forma de um sentimento relativamente intenso, um tipo de *conflito*, pode-se dizer, entre o visível que está escondido e o visível que está presente.<sup>148</sup>

Este é o ponto central da obra de Magritte, pôr em evidência o conflito entre o “visível que está escondido e o visível que está presente.” A maçã bloqueia a vista da cara e, como queremos ver sempre o que está escondido, é gerado um conflito interno, isto é, uma incapacidade em

148 Numa entrevista rádio com Jean Neyens (1965), citado em Harry Torczyner; *Magritte: Ideas and Images*, (trad. Richard Millen). Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1977. p. 172. Itálicos do autor.

aceitar o oculto, a contradição entre o conhecimento de que existe algo por detrás e a ignorância quanto à sua forma. Um dos mecanismos recorrentemente usados pelos surrealistas para esse efeito era a justaposição de objetos aparentemente não relacionados ou relacionáveis entre si – uma provocação que invoca mistério, um sentimento de que existe algo para interpretar, quando não existe, nem pode existir, porque o mistério é incognoscível.

O mundo mediatizado e dependente de imagens para comunicar tornou-se tão intrínseco à experiência humana que deixamos de pensar o valor do objeto em si, detendo apenas as suas propriedades semióticas. Além disso, tal como uma pintura não é um cachimbo, é uma *imagem* de um cachimbo, não importa o quão realista a imagem seja, pois nunca nos iremos aproximar verdadeiramente do objeto. Num certo sentido, o mesmo se aplica na experiência *real*, a não representada. Mesmo quando pensamos observar um objeto, estamos apenas a assimilar um espectro de luz que irradia em direção aos nossos olhos; mesmo quando sentimos e agarramos um objeto, a experiência não é imediata, pois demora milissegundos a chegar ao cérebro. Logo, uma outra interpretação para o oculto em Magritte, quer no *O Filho do Homem*, quer em *A Traição das Imagens*, é que mesmo a possibilidade para acreditar no háptico e no sensível está condenada ao fracasso.

Somos iludidos ao acreditar em toda e qualquer representação: não só não a podemos deter como verdadeira, como esta pode, de facto, ser manipulada para nos enganar. O “reprodutor” com genuínas intenções em representar fidedignamente a realidade, acaba por enganar-se a si próprio e, conseqüentemente, aos outros. A imagem reflete sempre os enviesamentos de quem a produz.

Wittgenstein, à semelhança de Schopenhauer, acredita no mundo-em-si-próprio, uma entidade oculta que estabelece os limites do pensamento. Com a ambição de compreender os limites epistemológicos convocados pelo uso da linguagem, e empenhado na missão de refletir sobre como a linguagem é usada para representar o mundo, o filósofo austríaco desafia-se a revogar todos os pressupostos filosóficos e encontrar uma forma de analisar a lógica.

Os objetos dilatam-se no espaço e no tempo e, de facto, não temos capacidade para “pensar objetos espaciais fora do espaço, ou objetos temporais fora do tempo”<sup>149</sup>. Por sua vez, uma imagem, segundo Wittgenstein, “é um modelo da realidade e, para os objetos na realidade, correspondem os elementos da imagem: a própria imagem é um facto.”<sup>150</sup>

O problema agrava-se com a tecnologia. Com o advento de *deepfake*<sup>151</sup>, há agora algoritmos capazes de manipular imagens e vídeos que *parecem* ser legítimos e hiper-reais. Iremos, naturalmente, caminhar para uma era onde será impossível distinguir o verdadeiro e o falso, o real e o manipulado.

Para além disso, o mundo-em-si-mesmo é inacessível. As “qualidades ocultas” infraestruturam o nosso *mundo* e formam a sua *representação*. Existindo a possibilidade de deter a totalidade dos fenómenos, dos objetos e de todas as partes singulares que formam um território, deixaríamos de ter critério para relacionar umas coisas com as outras. A distância, o percorrer e até o *tempo* deixaria de ter efeito sobre a percepção. Os objetos passariam a existir num vácuo, independentes entre si, sem nenhuma relação de causalidade. Desse modo, não seria necessário especular ou pensar o futuro, para antecipar o caminho que temos pela frente – o caminho estaria desimpedido. Mas se assim o fosse, também

149 Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*. (trad. D. F. Pears and B. F. McGuinness). Londres/Nova Iorque: Routledge & Kegan Paul, 1974. [1ª ed. 1921], p. 6.

150 Idem. p. xii.

151 Deepfake é uma técnica de síntese de imagens ou sons humanos baseados em técnicas de inteligência artificial, nomeadamente redes neurais artificiais, e apresenta perigos de difamação pública, como notícias falsas.

nenhuma decisão poderia ser tomada, por se tornar indecível.

o *nihil privativum* é o mundo como ele nos parece, o mundo para nós, o mundo como “Representação” (Vorstellung), enquanto o *nihil negativum* é o mundo-em-si ou o mundo como “Vontade” – ou melhor, o mundo-em-si como se manifesta para nós na sua inacessibilidade, nas suas “qualidades ocultas” enigmáticas.<sup>152</sup>



Do Autor, Praia da Joaquina, 2019.

Reter uma imagem oculta é essencial. Sem a capacidade para ocultar processos, torná-los inconscientes e automáticos, não poderíamos deter uma imagem, uma representação contínua da realidade. Por sua vez, sem o acesso negado à realidade, qualquer experiência fenomenológica seria inválida, uma vez que o corpo já conheceria todo o espaço-tempo na sua presença absoluta, não admitindo espaço para o mistério e a descoberta.

Os objetos dispostos segundo uma sequência arbitrária de justaposições formam uma imagem composta. Por sua vez, uma imagem composta forma-se quando nos esquecemos da duração, restando apenas a “cenografia” da paisagem. As-

sim como no teatro a cena é composta por estruturas invisíveis ao espectador, também a paisagem esconde uma estrutura própria. O oculto, neste sentido, é a realidade a retrair-se, a ficar “lá atrás”, para dar corpo a uma só representação. Dessa forma, a justaposição de vários fragmentos paisagísticos não forma uma estrutura linear e cronológica, e se tentamos aceder à memória de uma paisagem, a ordem dos acontecimentos é irrelevante.

A experiência da ilha de Florianópolis não é imediata. A deslocação entre os vários espaços da ilha, pelo seu carácter policêntrico, enquadra-nos sob imagens intensas, pela natureza e planos verticais que, por sua vez, ocultam outras representações. Por muito que recolhamos informação prévia, e compusermos mentalmente uma imagem do lugar, as nossas (pre)concepções ficarão aquém do potencial paisagístico para esconder ou, ocultar, a sua imagem.

As concepções do tempo que outrora eram moldadas pelas especificidades de ambientes, ritmos e rituais diferentes encontram-se agora minadas.<sup>153</sup>

Ter consciência de que existe um *passado* implica, mais do que uma “consciência do temporal e do eterno”, uma consciência do “nosso lugar no tempo e da nossa própria contemporaneidade.”<sup>154</sup> A tradição entende-se, muitas vezes, como um impedimento ao progresso. Mas, se não ocorrem “quebras” na história, o progresso deixaria de ser um movimento, uma força que avança pelo seu próprio bem, mas antes, como efetivamente ocorre, uma sequência causal sem agentes próprios.

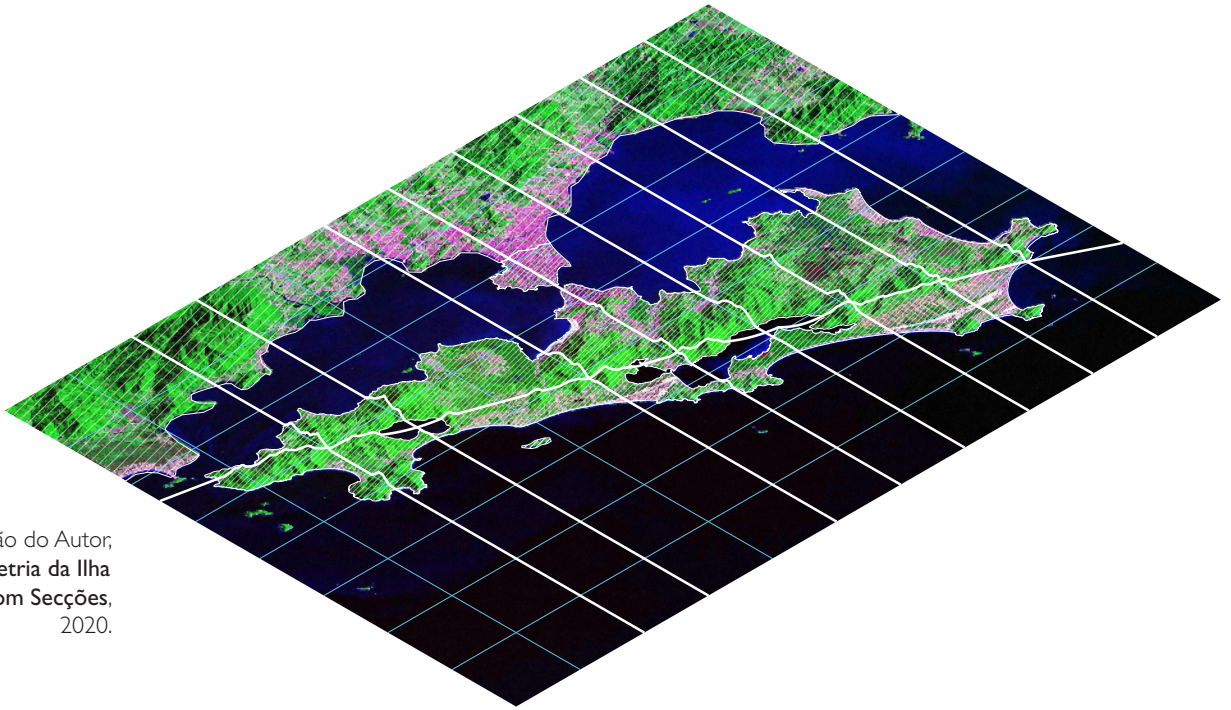
O *tempo lento* é, nos dias de hoje, contra-producente, ineficiente e indesejável. Os *ritmos* pautados pelas estações, pelas mudanças graduais e incrementais, tornavam possível que, em outros tempos, se pudesse respirar. Atual-

152 Eugene Thacker. *In the Dust of This Planet*. Winchester/Washington: Zero Books, 2011. p. 84.

153 Boaventura de Sousa Santos. *Epistemologias do Sul*. Lisboa: Almedina, 2009. p. 274

154 Idem. p. 272.

Ilustração do Autor;  
Axonometria da Ilha  
com Secções,  
2020.



mente, acordamos todos os dias num mundo novo. A sociedade do espetáculo, da imagem, do noticiário constantemente atualizado, gera um sentimento de antecipação constante sobre o que está para vir. Contrariamente à imprevisibilidade do *passado*, hoje o *amanhã* é uma fonte de ansiedade. O amanhã quer-se transparente, fácil de programar.

Uma “paisagem intensa” congela o *tempo*, não fazendo sentido falar de um *antes* e de um *depois*. A justaposição entre os fragmentos da paisagem e a duração da experiência diluem-se num só plano. Neste sentido, a imagem composta difere do tranperspetivismo uma vez que tempo que se detém sobre cada fragmento é mais significativo do que a soma de perspetivas “desatentas”. Parar e deter-nos sobre uma paisagem parece ser uma tarefa cada vez mais difícil, talvez por existir uma forma rápida de a registar e recordar mais tarde – através de um telemóvel ou câmara fotográfica –, e talvez a única forma de contrariar essa tendência seja através do desenho, pois desenhar é *ver* lentamente.

Como podemos pensar a paisagem e o urbano? Como pensar o plano horizontal e o vertical, si-

multaneamente, assim como a dimensão temporal, quando as distâncias se alteraram à medida que nos movemos?

Como exposto, o planeamento urbanístico de Florianópolis negligenciou completamente a paisagem e, ao fazê-lo, colocou também de lado a sua dimensão oculta. Distante da realidade local, os princípios implementados foram concebidos através de uma perspetiva “de cima para baixo”, abstrata e mecanicista. Essa perspetiva ignorou por completo as características topográficas e paisagísticas que formam a “imagem composta” do lugar. Em vez de compreender o potencial oculto da ilha, optou-se pelo *caminho visível*, pelos assentamentos em lugares estratégicos, com vista para o mar e praias paradisíacas.

A axonometria poderá ser a resposta, enquanto principal ferramenta do ordenamento territorial, uma vez que sintetiza, numa só representação, a planta e o corte, o horizontal e o vertical. Apesar do seu habitual uso se cingir à representação um objeto arquitetónico, se assumirmos a paisagem como objeto e a ilha como território – no sentido de ser habitada pelo homem –, podemos repensar o urbanismo de Florianópolis a partir de uma

axonometria do seu *projeto-paisagem*. Para além disso, o recurso a desenhos axonométricos vai, atualmente, além da *representação*, enquanto modo de colocar dados georreferenciados acerca de uma população, dos usos do solo e das suas propriedades.

O potencial axonométrico da ilha ilustrado na imagem anterior, pretende analisar o potencial dos recortes paisagísticos na consolidação do território. A forma de manter a imagem oculta de Florianópolis e, conseqüentemente, o seu *mistério* e esplendor natural.

O difícil e o incompleto devem ser acontecimentos positivos na nossa compreensão; devem estimular-nos de um modo que a simulação e manipulação fácil de objetos completos não podem.<sup>155</sup>

Numa atualidade dominada pela “transparência”, construir ou refletir sobre uma *imagem do lugar* implica sempre considerar as suas camadas burocráticas que, apesar de terem a sua razão de ser num estado de direito – que assegura o bem-estar social – se tornam, progressivamente, barreiras que limitam o movimento individual e a possibilidade de criação de um habitar próprio. O seu objetivo regulamentar foi inicialmente contestado pelos liberais, por impedimento à livre circulação, mas, paradoxalmente, serve agora como “preservação” do capital e dos interesses de promotores e investidores.

A especialização das imagens do mundo acaba numa imagem autonomizada, onde o mentiroso mente a si próprio. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autónomo do não-vivo.<sup>156</sup>

O desconhecido, o oculto e a *magia* devem ser agora abraçados no não-planeamento do território de Florianópolis. A ilha deve permanecer amplamente desconhecida, até aos seus habitantes, de modo a manter o inesperado, o acaso e o sonho do devir. Mais do que um processo, trata-se de um modo de estar *no* e *com* o mundo, de abraçar a mudança e a impermanência. Paralelamente, de um ponto de vista mais objetivo, é urgente incluir no desenho e processo projetual a eventual “reciclagem” da matéria usada dos edifícios já existentes, elaborando esquemas de montagem que tornem independentes as diferentes camadas de um edifício, por exemplo.

Um projeto de arquitetura lida com o oculto em múltiplos níveis. A deliberação do conjunto de decisões que podem ser tomadas num projeto servem precisamente essa função, a de antecipar problemas e encontrar soluções com referência a construções prévias. A cooperação entre vários agentes, individuais ou coletivos, abriu caminhos para a elaboração de objetos previamente inconcebíveis, mas afetou o modo como pensamos na condição humana, assim como o impacto que a atividade humana tem no ambiente.

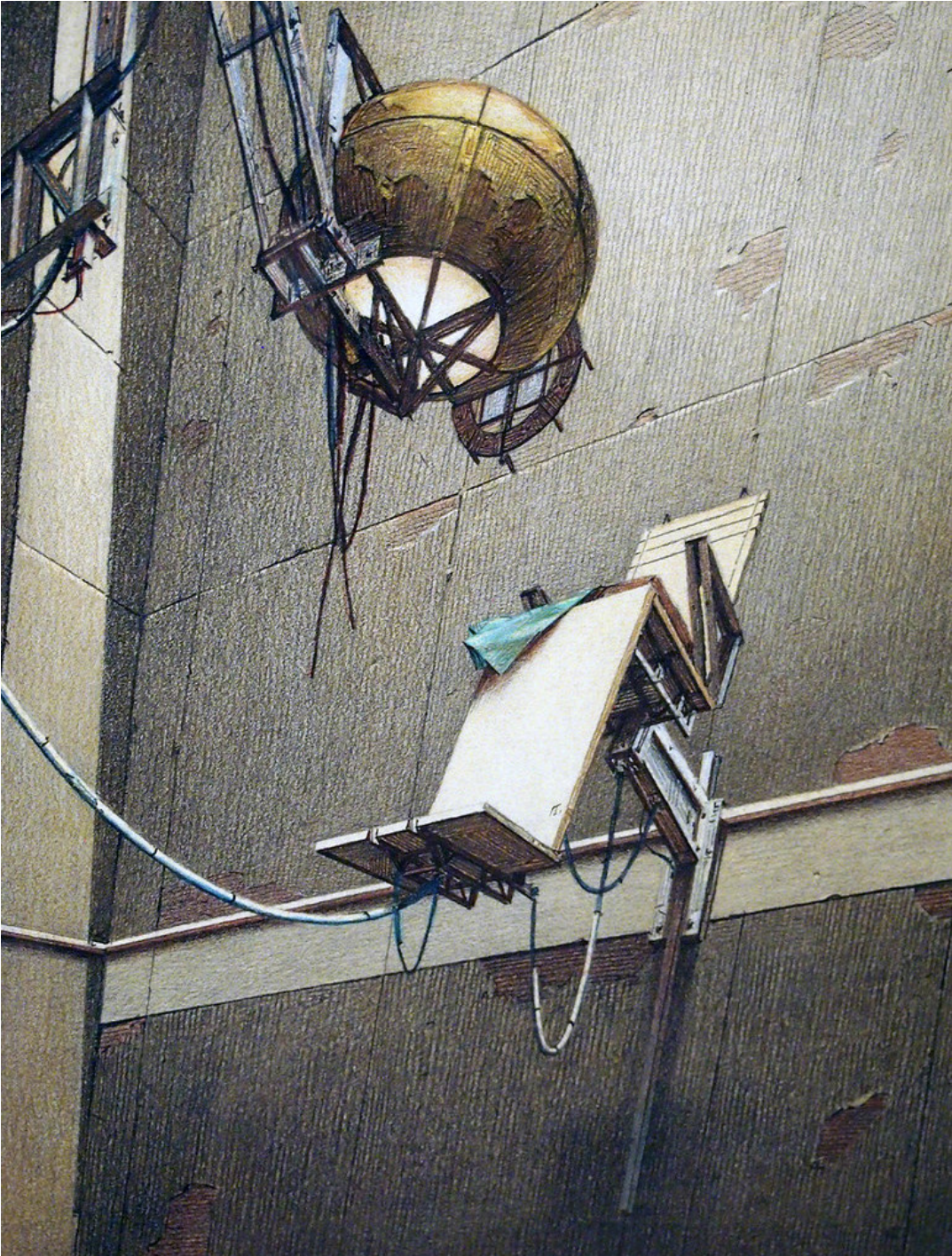
155 Richard Sennett. *The Craftsman*. Londres: Penguin Group, 2008. p. 81.

156 Guy Debord. *A Sociedade do Espetáculo*. Coletivo Periferia: São Paulo, 2003. [1ªed. 1967]. p. 14.

O vernacular foi ignorado como política urbanista. O caminho oculto, inesperado e por vezes caótico do “deixar acontecer” causa frustração por não ter um retorno económico rentável e previsível. Mas é precisamente nessa circunstância, do “deixar acontecer” antiburocrático, que resultam condições simbióticas entre o espaço construído e o ambiente natural. Podemos então definir o vernacular contemporâneo como racional e planeado, contrariamente à conceção tradicional. No entanto, essa racionalidade é local, vai acontecendo, e o plano vai acomodando eventos imprevisíveis, sem exigir supervisionamento e coordenação compulsivos por um agente de autoridade – arquiteto ou urbanista. É o acaso e a circunstância que motivam o seu desenvolvimento.

Ilustração do Autor,  
**Secções Transversais da Ilha,**  
2020.





Lebbeus Woods,  
Neomechanical Tower  
(Upper) Chamber,  
1987.

---

## Tecnológico Hedonista

No primeiro caminho associamos a noção de território, de paisagem e de imagem oculta a um lugar fragmentado, composto por múltiplas experiências contidas numa ilha. O carácter natural e a presença de vegetação selvagem formam uma imagem composta, gravada na nossa memória através do entrelaçamento dos seus recortes, enfiamentos perspéticos e sequência paisagística.

O segundo caminho, que designamos por Tecnológico Hedonista, opõe-se ao primeiro pelo facto de o seu contexto ser já completamente artificial e, por esse motivo, procurar gerar a sua própria paisagem e natureza. Nesse sentido, a reflexão precipita-se agora sobre o facto do ambiente urbano ser mapeado e codificado segundo um conjunto de parâmetros pré-estabelecidos, e sobre o modo como isso pode afastar qualquer possibilidade para a livre descoberta e, consequentemente, para a *criação pura*.

A imagem do futuro torna-se progressivamente transparente, despida da sua *magia*, por oposição à imagem oculta do primeiro caminho. Num contexto democrático e conservador, a imagem revela-se pré-escrita, pré-determinada e pré-programada, num processo *top-down*, em oposição ao *bottom-up*, que analisámos em Florianópolis. Neste capítulo, refletir-se-á também sobre a vontade de organizar o espaço urbano através de um balanço entre aspetos socioeconómicos e culturais que, no processo, parece sa-

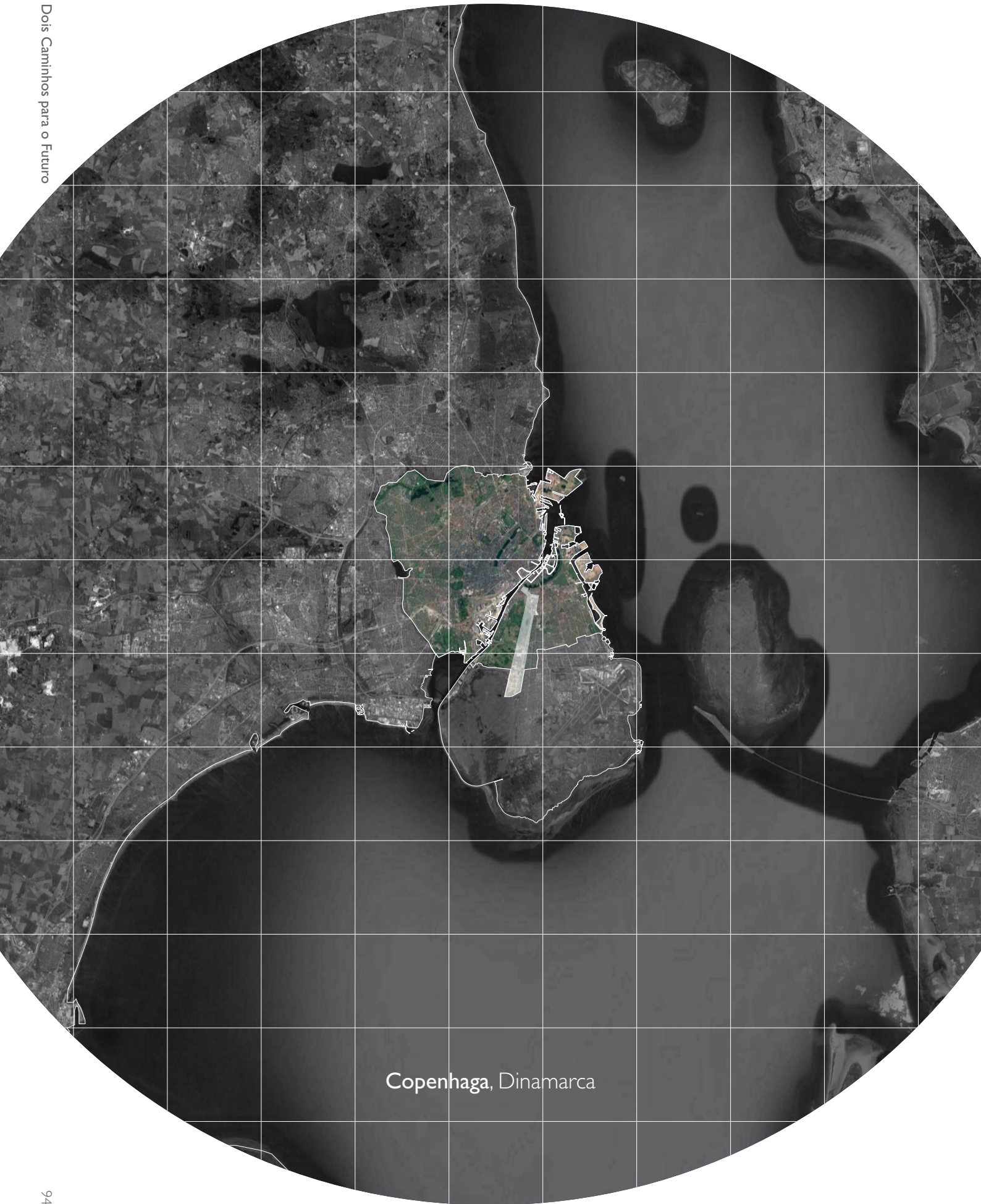
crificar a liberdade de expressão individual, em prol da unidade e do conjunto, paradoxalmente. O processo de evolução da cidade de Copenhaga é historicamente inverso ao de Florianópolis. A paisagem urbana, consolidada e uniforme, que reconhecemos atualmente, originou-se após um período de guerras, invasões, bombardeamentos e incêndios, que acabaram por constituir uma oportunidade para reconstruir não só ruas amplas, como um *novo estilo* arquitetónico dinamarquês, fortemente influenciado pelo neoclassicismo e romanticismo alemão. O período conhecido como a “Era de Ouro Dinamarquesa”, da primeira metade do séc. XIX, terminou com a “entrada” em cena da monarquia absolutista. Paralelamente, a burguesia emergente e a industrialização abriram caminhos para a expansão urbana.

Sucessivas operações de consolidação da cidade, através da demolição e construção de novos quarteirões no seu centro, mantiveram-se até à ocupação Nazi. Com o fim da guerra, um conjunto de arquitetos e urbanistas reuniu-se para desenvolver um plano de expansão e modernização de Copenhaga. Porém, ao contrário de se apoiarem no modelo da Carta de Atenas, seguiram uma estratégia de desenvolvimento linear, ao aproveitar e expandir as vias férreas existentes para zonas rurais ou ainda por consolidar.

Se em Florianópolis o desejo de desenvolvimento partiu de um modelo modernista – no seguimento da construção da nova capital brasileira, que apenas exacerbou políticas urbanistas de cariz funcionalista e segregador – na Europa, pelo contrário, os efeitos da segunda guerra mundial motivaram a descrença em objetivos unitários e em grandes narrativas. A visão modernista estava a ruir e as cidades a ser, de novo, repensadas. É nesse contexto que surge o “Plano de Cinco Dedos” para a área metropolitana de Copenhaga.

Esse plano será, neste capítulo, o caso de estudo que nos ajudará a refletir sobre o Tecnológico Hedonista, um caminho inverso ao Vernacular Contemporâneo, como possível resposta para que futuro queremos *projetar*.





Copenhaga, Dinamarca

## Território como Ilha

A *natureza* topográfica de Copenhaga influenciou significativamente o potencial de planejamento e previsão do seu desenvolvimento urbano. Ao contrário de Florianópolis – cujo plano urbano foi fortemente determinado pela paisagem natural de contornos acidentados e pelos próprios limites da ilha, que impediram a consolidação de vários núcleos – Copenhaga é uma planície, e o único limite de expansão é a costa marítima.

Porém, o fator mais determinante para o seu desenvolvimento foi, na verdade, a sua *planície* político-social. A Dinamarca é um país tido como exemplo no que toca à transparência política, a par com a Finlândia ou Nova Zelândia no ranking do índice de corrupção do mundo<sup>157</sup>, o que lhe confere legitimidade e estabilidade estatal para implementar políticas urbanas eficientes. Esse consenso, confiança e sentido de estabilidade, tornaram possível a formação de um “território como ilha”, isolado de conflitos externos e focado no seu desenvolvimento.

Contudo, esta *ilha* começa a dissipar-se com a caída da “Cortina de Ferro” em 1991, e a cidade vê-se “obrigada” a criar pontes estratégicas com os países vizinhos. Nesse momento, o contexto económico que até então era sustentado por políticas estatais e investimento público começa a mudar. Dá-se início a um período no qual o recurso a soluções público-privadas foi inevitá-

vel, à semelhança de outras cidades europeias, nomeadamente através de concursos, para lançar os “cofres” da capital.

Florianópolis foi determinada pela sua geografia, por forças geopolíticas, e, após décadas de intervenções neoliberais, só recentemente parece mudar rumo à aceitação da determinação da população como força de produção do espaço, e não o mercado. Em Copenhaga ocorreu um processo inverso. Após anos de participação ativa da população no processo político que determinou o território, parece ser agora o mercado a ditar o seu curso. O “Plano de Cinco Dedos”, desenvolvido no pós-guerra, entre 1945 e 1947, seguiu uma estratégia política que controlava o território através de um só gesto, tanto metafórica como formalmente – a mão – e estabeleceu limites de expansão ao mesmo tempo que manteve autonomia entre os vários “dedos”. O que esta mão não previu foi a mudança do seu “centro de gravidade”, que se moveu para leste, com a ligação à Suécia.

A primeira [intervenção] consistia em construir uma ligação entre Copenhaga e a sua cidade vizinha sueca de Malmö e a segunda foi estabelecer um grande projeto de empreendimentos de uso misto e infraestruturação da periferia da cidade, Ørestad.<sup>158</sup>

157 Segundo o índice do Instituto de Transparência Internacional in: <https://www.transparency.org/en/cpi/2012/index/dnk>. Consultado a 09/09/2021

158 MAJÓOR, Stan. *Progressive Planning Ideals in a Neo-liberal Context, the Case of Ørestad Copenhagen*. Copenhagen: International Planning Studies, Vol. 13, No. 2, 101–117, maio de 2008. p. 103.

O “território como ilha” começa a desmoronar e o grande projeto metropolitano vê-se forçado a uma adaptação. Separadas pelo estreito de Øresund, Copenhaga e Malmö – a cidade sueca mais próxima – são unidas através da construção de uma ponte, a ponte do Øresund concluída em 1999, o que representou uma mudança geológica significativa que alterou o paradigma de desenvolvimento suburbano e regional dinamarquês. A redução do poder económico de Copenhaga e a proposta de conexão com a Sué-



Laboratório de Planeamento Urbano dirigido por Steen Eiler Rasmussen e Christian Erhardt “Peter” Bredsdorff, Plano de Cinco Dedos, 1947.

cia, começaram a atrair investimento privado e estrangeiro. Nesse momento, surge o concurso para o “sexto dedo”, o bairro linear de Ørestad, que se foi convertendo num autêntico *playground* para a arquitetura de autor.

## O Plano de Cinco Dedos

Antes sequer de ser concebida a construção de um “sexto dedo”, o Plano de Cinco Dedos tornou-se um modelo a seguir no que diz respeito à evolução planeada da cidade, dispondo, à época em que foi elaborado, de uma forte coordenação municipal e regional. Sucintamente, o plano baseava-se no estabelecimento de princípios de extensão e ocupação do território, através da limitação da expansão de zonas suburbanas, de modo a salvaguardar corredores verdes intermédios e mitigar o *sprawl*.

Na altura em que foi planeado, o contexto urbanístico e arquitetónico assentava os projetos de desenvolvimento das cidades em modelos orientados para a produção do espaço. De Haussmann a Cerdá, Le Corbusier a Hilberseimer, a noção de espaço como definição – ou indefinição – do contexto urbano, orientava-se no sentido de produzir uma experiência urbana determinada pelos espaços que eram planeados. A cidade jardim de Le Corbusier definia vias de circulação, zonas hierarquizadas partindo de um centro, e o espaço verde era “povoado” por objetos arquitetónicos consoante as suas funções; as avenidas e *boulevards* de Haussmann, que rompiam a Paris oitocentista, definiam o espaço público e os limites da “rua corredor”, permitindo o livre uso das suas parcelas; a Barcelona de Cerdá definia uma lógica modular, centrada no quarteirão quadrado de cantos chanfrados, que podia ser estendida infinitamente; e Hilberseimer, por último, deixou o seu legado a partir da teorização que elaborou das cidades verticais, ao definir um modelo de objeto arquitetónico que sobrepunha os diferentes usos da cidade e em que o zoneamento era elaborado dentro do próprio modelo arquitetónico, numa sequência vertical.

O que todos estes modelos têm em comum é uma “visão espacialista” que, genericamente, se baseia no princípio de que a organização do espaço é o principal indutor do desenvolvimento socioeconómico. Porém, este modo de pensar

a cidade facilmente ignora o facto de o território ser líquido, contraditório e permanente conflituoso, e de, por sua vez, a dimensão social – complexa, plural, heterogénea e também conflituosa – não ter, muitas vezes, uma “correspondência” imediata com o espaço construído. À medida que foram surgindo as primeiras metrópoles, os arquitetos e urbanistas depararam-se com dificuldades acrescidas, uma vez que a cidade democrática teria de acomodar a autonomia e interesses de múltiplos agentes. O plano urbanístico deixou, assim, de se reger por grandes diretrizes, e passou a adotar um modelo híbrido, evolutivo e em constante revisão. Este período é coincidente com a emergência do neoliberalismo, em particular com a eleição de Ronald Regan nos Estados Unidos e Margaret Thatcher no Reino Unido. As grandes narrativas de desenvolvimento urbano deixam de ser modelos a seguir – ou até exequíveis – com o neoliberalismo e a individualidade proclamada pela democracia. A metrópole torna-se, então, uma entidade com vida própria que se alimenta do capital e que cresce sem supervisão.

Ao contrário do Brasil que, após ver concluído o plano da sua capital, aceita com entusiasmo o modelo da Carta de Atenas, na Europa os problemas do urbanismo racionalista eram visíveis a “olho nu”. No pós-guerra, o projeto modernista entra em crise, uma vez que os princípios resultavam, tendencialmente, em espaços monótonos, “desligados” do chão, e com enormes ambiguidades entre público e privado. Copenhaga, no momento em que revê o seu plano de expansão suburbana e procura consolidar o núcleo histórico, teve a oportunidade de aprender com a crítica ao projeto modernista e não cometer os mesmos erros.

O Instituto Dinamarquês de Planeamento Urbanístico opta por desenvolver um plano simultaneamente fechado e aberto: fechado no que diz respeito aos contornos que define para a expansão suburbana e aberto pela “liberdade”

que considerou na aplicação dos recursos municipais a nível local. O Plano de Cinco Dedos seguia uma estratégia de desenvolvimento orientada para o tráfego, fazendo com que o desenvolvimento urbano maximizasse a quantidade de espaço residencial, empresarial e de lazer, com acesso rápido a sistemas de transporte público. A sua forma concêntrica resulta da extensão das artérias centrais, a partir de linhas férreas, ora existentes, ora planeadas, que transportam a população do centro para os subúrbios – uma forma de contornar os problemas que, por norma, este tipo de estratégia baseada no tráfego origina, como, por exemplo, zonas indesejadas de alta densidade nas áreas próximas à linha férrea. Para controlar a expansão da cidade, determinaram-se zonas intermédias, entre os “dedos” do plano, reservadas para a exploração agrícola ou recreação.

Décadas de políticas controladas de suburbanização – acomodadas espacialmente pelo famoso “plano dos dedos” de Copenhaga – tinham transferido a maioria das famílias mais ricas para os subúrbios, ao mesmo tempo que concentravam as necessidades sociais na cidade.<sup>159</sup>

O facto do plano se ter baseado no desenvolvimento moderado dos subúrbios, ligados a sistemas eficazes de transporte público, e tendo simultaneamente em consideração os núcleos rurais e agrícolas, fez com que a classe alta comesçasse a abandonar a cidade. Não nos podemos esquecer que, aliada a essa deslocação, estavam os problemas económicos que surgiram no pós-guerra, momento em que a cidade dependia mais do que nunca dos investimentos privados para sustentar o seu próprio desenvolvimento económico. Dessa conjuntura, terão resultado pressões por parte do governo nacional para Copenhaga iniciar uma “estratégia de crescimento metropolitano” o que, num contexto progressi-

159 Stan Majoor: *Progressive Planning Ideas in a Neo-liberal Context, the Case of Ørestad Copenhagen*. International Planning Studies, Copenhagen, Vol. 13, No. 2, 101–117, maio de 2008. p. 103.

vamente mais liberal, significava que o município estaria menos comprometido quanto aos “valores clássicos” de redistribuição social.

Com a balança social desequilibrada, a imagem da cidade de Copenhaga começa a mudar, e passa a depender, cada vez mais, de ícones, atrações e monumentos inovadores e tecnológicos.

### A natureza perdida

A paisagem, imponente pela força da *sua* natureza, *lenta* e sujeita ao ato de percorrer, que encontramos no primeiro caminho, converte-se agora numa paisagem “extraída”, resultado de uma operação que simula o natural – uma espécie de *fetiché*.

A dimensão territorial começa a ganhar forma, no sentido cultural, há cerca de doze mil anos<sup>160</sup>, após uma brusca mudança de clima que “obrigou” os humanos a *parar*. Porém, as adversidades da natureza foram cruciais para o desenvolvimento da espécie. Podemos, por exemplo, orientar-nos por eventos como as quatro estações. Se outros animais incorporaram no seu instinto os mecanismos necessários para a mudança de estação – hibernando ou migrando –, nós, seres humanos, desenvolvemos mecanismos para compreender essas mudanças e descrevê-las cientificamente.

Com o “nosso” território formado, protegido das intempéries e das imprevisibilidades do mundo natural, concentrámo-nos em como construir, em como nos deslocar ou como governar – problemas *humanos* – sem considerar que outros seres *não-humanos* também habitam este território. Em pleno séc. XIX, conhecemos bem as consequências dessa “negligênciação”.

Todos os animais são definidos pelo território onde habitam. A diferença está na virtualização desse território, na captura das suas potencialidades. O facto de o ser humano ter definido como *seu* um território e torná-lo parte de um sistema económico – biológico ou monetário –

foi o primeiro passo para surgirem conflitos. No entanto, esses conflitos “formam” o território e sempre foram de natureza económica, mesmo no reino animal. O que entendemos por ecologia era, antes da sua popularização em meados do séc. XIX por Ernst Haeckel, referido como “economia da natureza”. Nesse sentido, ecologia é o corpo de conhecimento que se dedica ao estudo da economia da natureza, investigando as relações entre o animal e o ambiente orgânico e inorgânico, as transações de poder e hierarquia que formam um complexo sistema biológico. Um dos pressupostos dos ecologistas seria que este sistema de transações era favorecido enquanto se mantivesse um equilíbrio natural entre vários intervenientes, assumindo-se que a primazia de um sobre o outro causasse um distúrbio com consequências catastróficas para o sistema. Apesar de tudo, a moeda de troca é a sobrevivência, o que não está muito distante da realidade capitalista.

Estima-se que a população humana e a produção de gado representem 96% dos mamíferos existentes na terra<sup>161</sup>, o que indica que o equilíbrio social entre animais e ambiente não é, como previamente assumido, essencial para o correto funcionamento do ecossistema. De facto, estudos indicam que grande parte das extinções ocorreram muito antes de haver registos escritos, quer por caçadores-coletores, quer pelos primeiros agricultores.

A ideia romântica de que os nossos antepassados caçadores-coletores viviam em harmonia com a natureza é profundamente irrealista. Os seres humanos nunca estiveram “em equilíbrio” com a natureza. Trace os passos destas minúsculas populações do passado e encontrará extinção após extinção após extinção.<sup>162</sup>

160 Mais precisamente há 11700 anos, quando ocorreu o último Período Glacial.

161 Hannah Ritchie and Max Roser (2021), *Biodiversity*. Publicado online <https://ourworldindata.org/mammals>. Consultado a 12/02/2021.

162 Idem.

A população de “caçadores-coletores” é ínfima comparativamente aos quase oito mil milhões de pessoas que precisam de sustento diariamente e, se uma reduzida população foi capaz de levar à extinção de inúmeras espécies, a opção de “viver com a natureza” ou “voltar às origens” não é mais viável. Voltar a um período de produção lenta, ignorando os avanços tecnológicos na produção de alimentos, causaria uma destruição catastrófica dos ecossistemas. Porém, são conhecidos os abusos dessa produção, para além do desperdício alimentar. Aliado à descarbonização e transição energética, torna-se cada vez mais urgente repensar a “dieta humana”, particularmente através de alternativas vegetais.

Copenhaga está na linha da frente no que toca à descarbonização, aproveitando a sua posição estratégica para desenvolver energia eólica no mar e abraçando os mais avançados sistemas de tratamento de resíduos em terra. É fascinante o confronto de realidades – de um lado, temos uma imagem conservadora, com uma velatura neoclássica; do outro, os mais avançados sistemas infraestruturais, centrais de tratamento de lixo e de criação de energia. As infraestruturas formam o pano de fundo, formam uma paisagem industrial.

### A cidade tabuleiro

Sobrevoar Copenhaga é como atravessar um grande tabuleiro de xadrez. O limite vertical de vinte e um metros imposto no final do séc. XIX resultou numa cidade “bidimensional”. Como num tabuleiro de xadrez, reconhecem-se “regras fixas” associadas a cada peça do jogo, como se a morfologia de Copenhaga seguisse um jogo de estratégia, e cada peça obedecesse a ordens e pressupostos específicos. O conjunto limitado de variáveis e a topografia plana fizeram com que a evolução da produção urbana da cidade se tornasse uma tarefa bidimensional e previsível, e essa estabilidade e previsibilidade revelaram-se essenciais para a *identidade* da cidade – uma ci-

dade contínua, que preserva a memória e traços do passado.

No mundo globalizado, a *identidade* começa a ser esquecida ou reduzida, para dar lugar à *novidade*. A monotonia não atrai e, a menos que se congele o tempo, a atividade humana encarrega-se de transformar profundamente a identidade de um lugar, se isso beneficiar a sua atratividade; num outro cenário, é a própria identidade congelada, para ser distribuída e vendida com experiência turística.

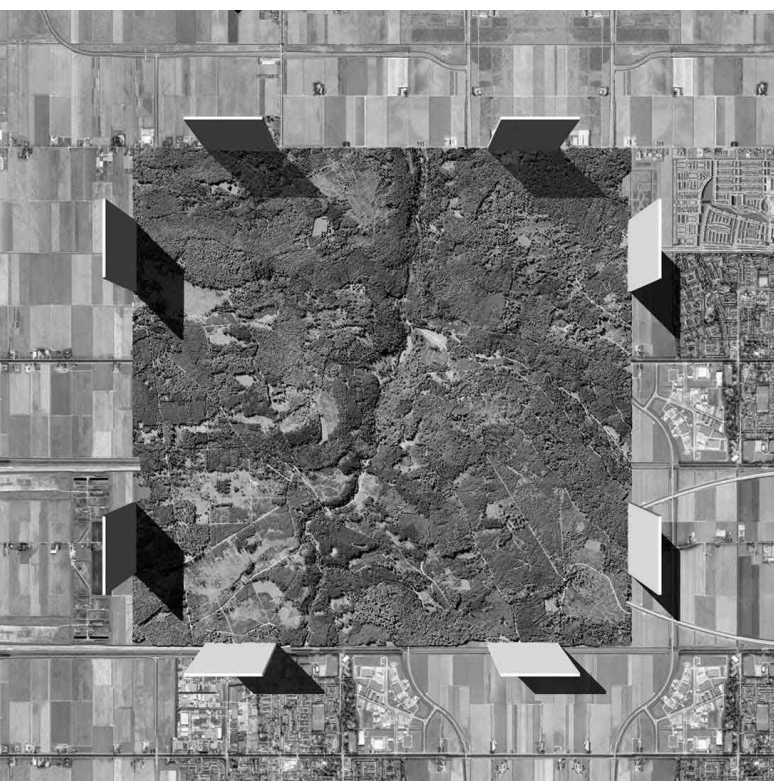
A identidade de Copenhaga, resultado do já mencionado processo conturbado de urbanização, começa a “ampliar-se”, ou redefinir-se, somente na segunda metade do séc. XIX. Esse período de guerras e incêndios, motivou, no entanto, uma crescente vontade de higienizar, de alargar as ruas, e de inventar um *estilo* dinamarquês fortemente influenciado pelo neoclassicismo alemão, o que fez com que se produzisse um tecido urbano tão reconhecível e identitário quanto a *skyline* de Nova Iorque. Esse resultado não foi, porém, fruto de um processo orgânico, mas sim altamente planeado pela aristocracia. Para além disso, quanto mais forte e consagrada se revela essa identidade, pior poderá lidar com a diferença, a interpretação, a renovação e a contradição, resultando numa imagem fixa e pré-determinada.

Para Rem Koolhaas, e segundo Montaner, o contexto e o lugar não tratam um espaço “estático e sagrado”. Pelo contrário, “o lugar é sempre interpretado como um encontro de fluxos e eventos, como um espaço de transformações e metamorfoses geradas por todo o tipo de energias: eletricidade, informação, tráfego.”<sup>163</sup> Dessa forma, para a identidade de um lugar ser mantida, terá de se relacionar não só com elementos fixos, mas também com a velocidade a que ela própria se transforma. A identidade de Nova Iorque, por exemplo, é a sua continuada renovação, congestão e caos.

Uma imagem é um modelo da realidade e

163 Josep Maria Montaner: *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999. p. 94.

aos objetos na realidade correspondem elementos na imagem: a imagem em si constitui um facto.<sup>164</sup> Projetar uma imagem sobre o futuro não é sinónimo de projetar uma utopia, pelo contrário. Em contextos de desenvolvimento constante e sem conflitos, ter uma imagem, como o Plano de Cinco Dedos para Copenhaga, resulta, efetivamente, numa malha urbana muito próxima da sua conceção. Contudo, a evolução de uma cidade nunca se cristaliza: mudam os sujeitos e os objetos arquitetónicos, numa operação mate-



Dogma, Stop City, 2007.

mática de soma e adição, multiplicação e divisão. No entanto, se a concebermos enquanto *objeto*, a cidade permanece, independentemente das suas transformações. Mesmo quando todos os traçados “originários”, todo o passado ou toda a história, forem sucessivamente sobrepostos ou até apagados, existirão novos passados, novas

“peças do jogo” que resistem à transformação. A cidade será sempre maior do que a soma das suas partes.

“A arquitetura é uma mistura perigosa de onipotência e impotência”<sup>165</sup> – afirmação que integra o massivo *S,M,L,XL* de Rem Koolhaas e Bruce Mau. Quebrando qualquer formato tradicional ou académico, a coletânea de projetos e textos produzidos no âmbito do OMA, pretendeu compor uma imagem realista da condição contemporânea da arquitetura, assim como prescrever a sua sentença. Koolhaas refere numa entrevista que “a arquitetura é a exploração de liberdades, onde a liberdade é limitada.”<sup>166</sup> O arquiteto é simultaneamente “omnipotente” e “impotente”, o que significa que, apesar de observar atentamente a realidade e propor soluções, acaba inevitavelmente por ser constrangido por aspetos que não pode controlar. Sendo assim, a arquitetura passa a ser um jogo de opções pré-determinadas – o mercado define o programa e a função; as técnicas construtivas e materiais têm de ser aprovadas pelas leis municipais e nacionais; e o orçamento deve ser o mínimo, com o máximo de retorno para os investidores.

Já em *The Generic City*, Koolhaas prevê o caminho natural para as cidades globalizadas e o seu modelo urbanístico – o *genérico*. A cidade genérica é uma cidade pós-moderna e, consequentemente, sem identidade, sem história e sem centro; é o resultado de uma transição de grandes seções da vida urbana para o ciberespaço, que simplesmente abandona o que não funciona, ou prontamente o substitui. A cidade genérica é, portanto, a apoteose da não-identidade. Mesmo “uma cidade antiga e singular, como Barcelona, ao simplificar excessivamente a sua identidade, torna-se genérica. Torna-se transparente, como um logótipo.”<sup>167</sup> Para além disso, a cidade genérica sofre da excepcional força

164 Ludwig Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*. (trad. D. F. Pears and B. F. McGuinness). Londres/Nova Iorque: Routledge & Kegan Paul, 1974. [1ª ed. 1921]. p. XII.

165 Rem Koolhaas; Bruce Mau. *Small, Medium, Large, Extra-Large: Office for Metropolitan Architecture*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1995. p. xix.

166 Entrevista de Sophie Shevardnadze a Rem Koolhaas, “I’m the prototype of cognitive dissonance”. em: <https://www.rt.com/shows/sophieco-visionaries/481302-koolhaas-prototype-cognitive-dissonance/>. Consultado a 12/04/2021.

167 Rem Koolhaas, Bruce Mau. *Office for Metropolitan Architecture – Small, Medium, Large, Extra-Large*. p. 1250.

coletiva de arquitetos e planeadores criativos, bem como “escritórios que estão ligados por uma consciência coletiva de que algo está errado com a arquitetura e que só pode ser rectificado através dos *seus* esforços.”<sup>168</sup> Paradoxalmente, o resultado dos seus esforços e a continua elaboração de variedade, corre, potencialmente, o risco de tornar a arquitetura banal e aborrecida.

Esta visão realista e anti urbanista irá marcar, muito provavelmente, a primeira metade do séc. XXI. Alguns dos exemplos de criação de cidades dentro de cidades, *ilhas* dentro do território, são a última oportunidade para que a cidade se torne algo e sobreviva ao seu declínio.<sup>169</sup> O urbanismo empresarial está em voga, quer para criação de novas cidades em desertos, quer nos vastos segmentos industriais e aeroportos abandonados de cidades existentes. Parece haver um limite para o território que podemos ocupar, e as cidades que cresceram para metrópoles, e megalópolis, vão, a pouco e pouco, tornar-se um arquipélago de ilhas que, ora imergem, ora submergem.

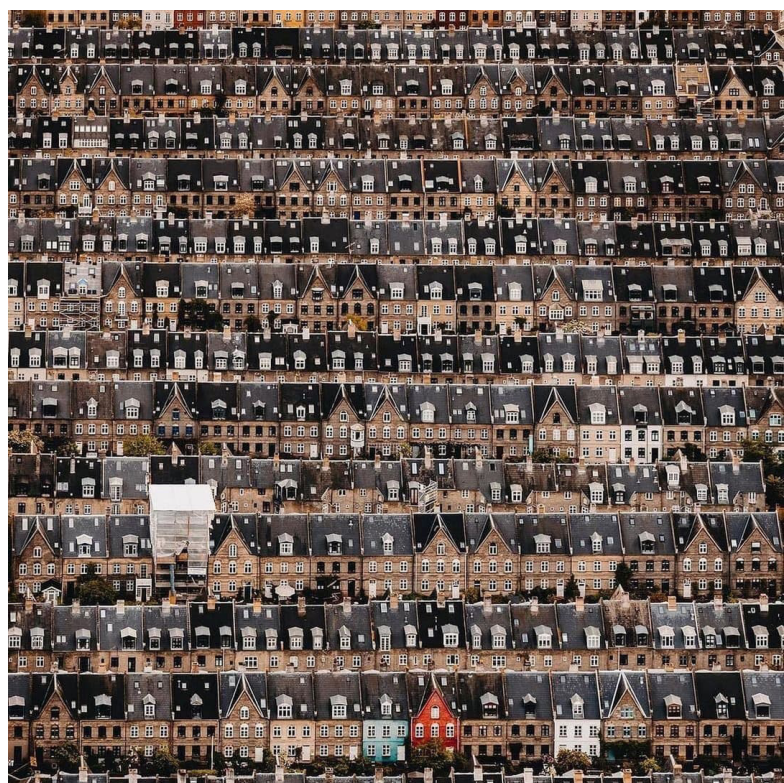
Max Weber negou que as cidades respondiam a leis gerais, muito menos de carácter biológico. As situações históricas eram sempre individuais e produto de constelações e forças díspares.<sup>170</sup>

O entendimento do “território como ilha” pode ser a única forma de *permanência*, de preservar o que, historicamente, atribuímos valor. A única forma de nos sentirmos confortáveis habitando no meio de vias rápidas que invadem cada vez mais as nossas cidades. Quando tudo se torna global e genérico, perde-se identidade. Para além disso, opções múltiplas e liberdade excessiva pode levar à exaustão. Prova disso é o facto de os países mais desenvolvidos atingirem níveis de ansiedade e depressão maiores, e um dos fatores determinantes para tal, residir na incerteza entre escolher o caminho adequado no meio de tanta oferta.

Por último, certamente falhamos também em perceber que o presente, no qual podemos intervir, é também parte de uma identidade futura.

### O Mapa de eventos

Se caminhamos para uma cidade genérica, sem contexto, rumo ou história, como é que nos podemos orientar?



Nicola Cosedis, *Kartoffelrækkerne*, 2021.

Os objetos que compõe uma paisagem assentam sempre num determinado terreno. Nós, arquitetos, convertimos esse terreno numa planta e, conseqüentemente, num mapa, uma construção bidimensional, sem profundidade hermenêutica.

Acredita-se que os mapas sejam anteriores à escrita, tendo como origem a representação de parcelas agrícolas. Na época dos descobrimentos, o seu significado mudou, convertendo-se em

168 Idem. p.1261.

169 Pier Vittorio Aureli. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2011. p. 222.

170 Carlos García Vázquez. *Teorías e Historia de La Ciudad Contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016. p. 37.

ações de controle político. Foi sobre um mapa incompleto do novo mundo que se determinou a ocupação colonial da América do Sul, entre Portugal e Espanha, com o tratado de Tordesilhas. O desafio de traçar linhas imaginárias no globo foi crucial para cada nação impor a sua própria narrativa, muitas vezes distorcendo factos para validar a sua agenda. Atualmente, com o advento dos mapas digitais, facilmente acessíveis em diversas plataformas, surge um novo modo de enviesamento do mapa.



Nicola Cosedis, Distrito de Vesterbro, 2021.

Estamos à beira de uma nova geografia, mas uma geografia que corre o risco de ser conduzida como nunca por um único imperativo: a acumulação de lucro financeiro através da monopolização de informação quantificável.<sup>171</sup>

Porém, como alerta Jerry Brotton, quem não tem possibilidades para pagar e aceder a essas plataformas, fica de fora, sem qualquer chance de aceder a este novo modo de nos orientarmos no mundo.

As cidades contemporâneas, dada a alta dificuldade que a organização das suas infraestruturas muitas vezes apresenta, passaram a incorporar sistemas de geoprocessamento de informação para fazer corresponder dados a coordenadas, recriando, efetivamente, o mundo digitalmente. Através desses mapas é agora possível coordenar, num projeto de arquitetura, uma obra que esteja a ser executada com outra obra, construída ou não-construída, fazendo com que informação sobre o que ainda não existe fisicamente possa, e deva, afetar as decisões de projeto. Deste modo, estamos a planear cada vez mais à frente, a passos cada vez mais largos, num caminho progressivamente mais transparente.

A digitalização do mundo e a sua simulação em tempo real disponíveis online, torna possível que a deslocação entre diferentes lugares se efetue duplamente: primeiro como experiência virtual que pré-determina, algoritmicamente, os espaços de interesse; segundo como experiência física que, por ser previamente informada e percorrida virtualmente, retira o sentido de descoberta pura. O facto de pré-determinarmos uma viagem, um encontro num café, ou a visita a um museu, contribui para a alienação espaço-temporal, para a distorção entre a expectativa e a realidade e, finalmente, para a diminuição da capacidade para ver e deter o mundo.

O Plano Diretor Municipal foi desenvolvido como um mecanismo legal que orienta a ocupação do solo urbano, através da análise e estudo do território, com vista à preservação cultural, social e ambiental. Enquanto mecanismo de proposta para o futuro desenvolvimento municipal e metropolitano de uma cidade, engloba

171 Jerry Brotton. *Uma história do Mundo em Doze Mapas*. (trad. Pedro Maia). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014. p. 922.

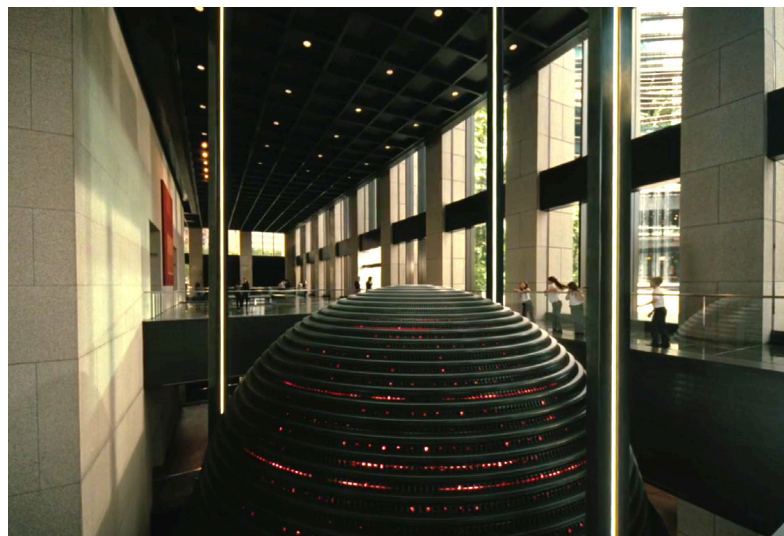
um território cada vez mais vasto. Um território simultaneamente real e digital, um território onde a produção do espaço não é mais decisiva, e o que importa é controlar o mapa e os fluxos de informação *dentro* desse mapa.

O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros - é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa.<sup>172</sup>

A inteligência artificial é já uma realidade em várias cidades, ao ajudar a prever cenários através de dados em tempo real – à semelhança dos sistemas de geoprocessamento. O sistema de tráfego, o transporte público e as aplicações de bicicletas e trotinetes, estão agora integrados num grande sistema que prevê situações e mobiliza recursos. A cidade adquire assim *consciência e inteligência* própria, onde o tecido urbano é a matéria cinzenta e a atividade humana são as sinapses. Somos “apenas” neurónios sem liberdade no meio do caos mental que ocorre *dentro* da cidade. O caminho é transparente para esta entidade não-humana que se rege pelas mesmas leis do universo, numa sequência em cascata, linear e determinada.

Na aclamada série *Westworld*, é ficcionado um sistema que governa todas as ações humanas, um sistema integrado de inteligência artificial chamado *Rohoboam*. A principal função de *Rehoboam* é impor uma ordem aos problemas humanos através de uma cuidadosa manipulação e previsão do futuro, tornada possível pela análise de uma enorme base de dados que é recolhida pela *Incite*. A premissa da série consiste, no fundo, numa crítica ao potencial humano, que estará a ser desperdiçado precisamente pelos erros das nossas decisões, que por vezes nos colocam em caminhos que nos prejudicam individual e coletivamente. Apesar do carácter dis-

tópico, *Westworld* não estará assim tão distante da realidade, uma vez que já existem aplicações cujo objetivo principal é tornar os seres humanos mais “eficientes”, ao ajudarem a organizar o nosso dia a dia ou até propondo um *programa* para as nossas vidas.



Westworld, Rohoboam, 2020.

Caminhamos para a construção de cidades digitais, em permanente atualização, que serão planeadas num espaço temporal simultaneamente mais extenso. Isto porque, se nos dias de hoje a execução de qualquer projeto, arquitetónico ou urbanístico, é uma autêntica corrida contra o tempo, a cidade digital possibilita, paradoxalmente, o planeamento num tempo mais longo, uma vez que os arquitetos conseguem planear tendo em conta objetos que ainda não são reais. Paralelamente, o facto de já ser obrigatório em várias cidades implementar sistemas digitais para o licenciamento de projetos, reforça a tese de que está já em formação um mapa digital, um *metaverso* onde é possível intervir e tomar decisões com impacto *imediato no futuro*. Se a isso aliarmos a quantidade de dados que estão a ser

172 Jean Baudrillard. *Simulacros e Simulação*. (trad. Maria João da Costa Pereira). Lisboa: Relógio d'Água, 1991. [1ªed.1981]. p. 8.

coleccionados a cada instante, não será descabido imaginar um mecanismo como o *Rohoboam*, enquanto requisito essencial para as cidades do futuro; um mecanismo capaz de ver e prever padrões no aparente caos da cidade congestionada, genérica e binária.

A cultura, o humanismo e a própria humanidade, são sinónimos de um só efeito: a antropomorfização da natureza e, conseqüentemente, do território, isto é, de tornar “humano” o animal, o vegetal e a matéria. A longa história de conquista e destruição da natureza deu origem a um sentimento de alienação, de falta de base, de origem. Por esse motivo, à medida que se consolidam as primeiras metrópoles e a revolução industrial começa a contaminar todo o território, foi surgindo uma certa nostalgia relativamente a um estado primitivo.

No primeiro caminho, o território, a paisagem e a imagem foram repensados e estabeleceram-se com base no oculto, nas redes não consolidadas, fragmentárias e em desenvolvimento, não-planeadas na presença natural, vegetal e selvagem que concebe a ilha. O segundo caminho, por sua vez, parte de uma origem diametralmente oposta, a cidade de Copenhaga, culturalmente desenvolvida, com um passado histórico medieval cujo significado na paisagem substitui o significado das montanhas de Flórida.

A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real.<sup>173</sup>

Procura-se representar a natureza onde já não existe. Se a *origem* da arquitetura, pelo menos da arquitetura ocidental, recua à antiguidade clássica greco-romana, altura em que se procurava “reconciliar” homem e natureza a partir da

apreensão das suas formas e lógicas construtivas, geométricas e matemáticas, hoje, essa reconciliação é um mero simulacro. Se simular é “fingir ter o que não se tem”<sup>174</sup>, então, o que se reconhece na cidade de Copenhaga é, precisamente, uma simulação de montanhas, rios e planícies.

O controlo exercido pela população dinamarquesa no sentido de tornar inteligível o território – no sentido de o tornar operativo – teve origem quando, no período feudal, se procurava legitimar o poder real através do medo do desconhecido. Esse domínio era feito através da defesa e da exclusão, o que resultou na cidade fortificada cujo traçado ainda permanece. Essas muralhas foram convertidas em jardins urbanos, em contacto com os canais que estabelecem ligação ao histórico bairro de Christiania, também conhecida como a “Cidade Livre”.<sup>175</sup> Séculos mais tarde, a tentativa de controlo sobre o território mantém-se e é exímia, não deixando espaço para o inacabado ou improdutivo. A malha urbana de Copenhaga, composta por quarteirões bem definidos e pátios desobstruídos, gere núcleos urbanos que atravessam múltiplas temporalidades sem que, por isso, se tornem de difícil apreensão.

### O simulacro construído

O “território como ilha” é totalizante, preto e branco, consequência do código informático que, como explicam os programadores, não pode conter contradições. *Lugares* e *objetos* não podem estar “atrás” uns dos outros, porque são vistos de cima.

O território formado pela tecnologia de informação é um território que expande e uniformiza o território real que simula. A experiência fragmentada que constitui o *nosso território* – os lugares que nos são familiares – é substituída por uma experiência totalizante: a experiência do mapa, ou mapa de eventos. Assim, consideremos que o território se forma como uma ilha

173 Idem, p. 8.

174 Idem, p. 9.

175 Cidade independente com uma comunidade de 850 pessoas com leis próprias abrangidas sobre a Lei de Christiania, permeado pelo espírito anti-capitalista, valores anarquistas e pelo movimento hippie.

na nossa consciência, de limites inconstantes<sup>176</sup> que mudam consoante os hábitos quotidianos e onde a permanência em diferentes lugares – no mapa digital virtualmente ilimitado – contém mais oferta e espaço para a descoberta. A oferta aumenta significativamente porque espaços anteriormente invisíveis, podem dar-se agora a conhecer virtualmente. Contudo, podemos considerar que descobrir um espaço virtual se trata, de facto, de uma descoberta? Afinal, no mapa já se encontram os objetos, e nós apenas os observamos à distância.

A descoberta requer um risco real, um o risco provocado pelo limiar entre conhecido e desconhecido. O “território como ilha” elimina o risco. Mas, sem risco e descoberta, haverá espaço para o acaso? Se tudo for pré-visualizado como num simulacro, previamente incorporado na imagem do lugar que é construída virtualmente, então, existe possibilidade para estabelecer relações sociais verdadeiramente livres? Há espaço para o inesperado, o ocasional, para o cliché romântico do encontro na esquina?

A ativista urbana Jane Jacobs apercebeu-se cedo do impacto negativo que grandes obras infraestruturais – auto-estradas, pontes e viadutos – estavam a produzir na diversidade e vida das grandes cidades americanas.

Uma cidade não é montada como um mamífero ou um edifício de estrutura de aço - ou mesmo como um favo de mel ou um coral. A própria estrutura de uma cidade consiste numa mistura de usos, e nós aproximamo-nos dos seus segredos estruturais quando lidamos com as condições que geram diversidade.<sup>177</sup>

Robert Moses implementou durante quase trinta anos um esquema de desenvolvimento em Nova Iorque, baseado num método que assegurava a aquisição de terrenos para o desenvolvimento de planos futuros, o que alterou profundamente a vivência da cidade. Em prol do desenvolvimento acelerado, Moses criou políticas de zoneamento que segregavam e demoliam bairros diversificados e cheios de vida.

A conseqüente artificialização contribuiu para um crescente descontentamento da população, pela dificuldade gerada em se movimentar no seu próprio território. O que Moses e os seus colaboradores promoveram como “desenvolvimento urbano”, no caso dos bairros diversificados que eram demolidos por, alegadamente, se constituírem uma ameaça à saúde pública, eram, na verdade, atitudes racistas e patriarcais. Ironicamente, o engenheiro sabia melhor do que as pessoas o que elas realmente queriam e precisavam.

O controlo visual literal nas cidades é normalmente aborrecido para todos, exceto para os seus responsáveis, e por vezes, depois de realizado, também os aborrece. Não deixa qualquer descoberta, organização ou interesse para mais ninguém.<sup>178</sup>

A arquitetura transformou-se agora numa simulação e a construção, por sua vez, é uma consequência dessa simulação que não esgota as possibilidades do projeto. Podemos afirmar que arquitetura, neste sentido, é a representação de informação disposta numa sequência. Essa sequência terá tradicionalmente sido representada em plantas, cortes e alçados, ou em mapas de território gerais ou parciais. Hoje, está tão distante do referencial originário, que a única componente necessária são os *inputs*, e os algoritmos encarregam-se do resto. O que os algoritmos

176 Apesar de uma ilha ter limites geográficos bem definidos, se pensarmos no facto do mar estar sempre em movimento, então esses limites começam a dissipar-se, analogamente aos limites inconstantes que mudam consoante os hábitos quotidianos do “território como ilha”.

177 Jane Jacobs. *The Death and Life of Great American Cities*. Nova Iorque: Vintage Books, 1961. p. 376.

178 Idem. p. 378.

não conseguem prever, no entanto, é o sistema de códigos que regem a linguagem humana, e os sentidos e significados que atribuímos ao espaço.

Atualmente, qualquer proposta ontológica de arquitetura não pode ignorar a profunda transformação da sua “representação”, com o advento do hiper-realismo, a invenção dos óculos de realidade virtual ou a realidade aumentada. A arquitetura parece finalmente ter lugar qualificado enquanto “produto da imaginação”, assim como Boullée a definiu, precisamente por se ter separado do meio, isto é, da dependência física que conecta pensamento e realidade. Com a plena realização do modelo tridimensional das nossas cidades e a previsão e controle das atividades humanas, atingimos um autêntico simulacro construído.

Dissipada a tradição de cooperação, no sentido de relação entre artesão e aprendiz, parece surgir agora o artesão digitalmente, num espaço capaz de gerar comunidades e grupos anônimos que contribuem para um todo voluntariamente. Porém, apesar de termos agora, e mais do que nunca, as ferramentas necessárias para cooperar e partilhar informações, continuamos dependentes de um autor, como alguém que devemos admirar e querer seguir – correndo o risco de mesmo a simulação vir a ser, tal como a realidade, controlada pelas elites.

É certo que quem possuir as ferramentas e dominar o programa, detém o futuro nas suas mãos. Se esse futuro se torna evidente, está, consequentemente, suscetível à manipulação, não de um agente particular, mas de um *objeto* que assola e domina todo o contingente – o poder do mercado e do capital. O território torna-se uma ilha, fechada em si mesma, sem possibilidade de descoberta.





PLOT (BIG + JDS),  
**The Mountain**,  
2007.

## Objeto como Paisagem

Uma paisagem cultural resulta da interação entre as atividades humanas e a paisagem natural, logo, não possui semelhança relativamente ao sentido *originário* de paisagem – o sentido de *shan shui*. Na sua evolução hermenêutica, como exposto em *Paisagem como Objeto*, quer na tradição oriental, quer no período equivalente do romanticismo ocidental, a paisagem representava o mistério, o oculto, numa dimensão além da compreensão humana que resulta no sublime. Segundo este entendimento, a paisagem não era representada como a observavam, mas sim como a “sentiam” – como a estruturavam mentalmente enquanto *objeto*.

Por estar carregada de transformações humanas, a paisagem cultural adquire uma escala antropocêntrica. Deste modo, dificilmente poderá alcançar o sentido sublime que apenas um objeto “fora” da compreensão humana – que nos torna pequenos face à imensidão do cosmos – pode invocar. Já sendo escassos os exemplos de paisagem não-humanizada, natural ou virgem, a única forma de recuperar essa imagem paisagística é através da simulação.

No contexto urbano, procurou-se estabelecer princípios que formassem uma paisagem. De certo modo, quer o ensaio de Gordon Cullen em *The Consise Townscape*, quer o de Kevin Lynch em *The Image of the City*, foram essenciais para aproximar o “built environment” à psicologia humana, à memória e à percepção que temos de

um lugar. Mas como podemos traçar o curso das nossas ações e pensar na formação de uma paisagem, se as nossas memórias foram exteriorizadas, acessíveis em qualquer aparelho, e se a nossa percepção, enquanto mecanismo de apreensão e previsão, foi substituída por esses mesmos aparelhos, que já apreendem o mundo por nós?

O “paisagismo urbano” que em tempos foi fundamental para nos auxiliar na localização dentro de uma cidade é agora acessório. Interessam os destinos, não a *viagem*. Os novos aparelhos tecnológicos vêm, efetivamente, *alienar* a nossa percepção paisagística, porém, esse não é um fenómeno recente. A implementação de redes de transporte subterrâneas, como o metro, ou metropolitano, produziram o mesmo efeito de alienação quando foram implementados. Essa *alienação* é uma consequência da modernização das cidades, ou melhor, da necessidade em torná-las eficientes.

Tecnologias como o Hyperloop<sup>179</sup> ou comboios de levitação magnética vêm materializar a forma como a realidade mudou, como a velocidade substituiu a *viagem*. A “promessa” de veículos autónomos indica que, em pouco tempo, poderemos desempenhar múltiplas tarefas, enquanto não-conduzimos o veículo em que nos movimentamos. Elimina-se o tempo e fica só o espaço – espaço interior e climatizado. Deste

179 O Hyperloop é um sistema selado de tubos através do qual uma carruagem pode viajar sem atrito através da combinação entre levitação magnética e um ambiente em vácuo.

modo, as progressivas automações dos sistemas de transporte farão com que nos tenhamos de adaptar à velocidade das máquinas, e não o contrário. De certa forma, tal já ocorre nos centros de distribuição de mega-corporações como a *Amazon*, nos quais os funcionários têm de se reger pelo tempo de transporte das máquinas que, ao contrário dos humanos, não precisam de tempo para ir à casa de banho.

Como exposto no primeiro capítulo, o homem não é um agente completamente livre, porém, no passado, e ainda no presente, tem liberdade no sentido em que não existem ainda formas exatas para – quer nós próprios, quer o outro – prever com exatidão o nosso comportamento, as nossas ações futuras. Assim, mesmo sabendo que somos um processo mecânico e biológico, influenciado pela cultura e pelo ambiente em que nos inserimos, é pelo facto de *nenhum* agente ser mais clarividente do que outro, que podemos ainda manter um pé de igualdade. Com o avanço dos algoritmos, cada vez mais adaptados para compreender a psicologia humana, o caminho tornar-se-á transparente para a *máquina*, opaco para o *homem*.

Anteriormente reservados à aristocracia, os jardins e parques criados artificialmente eram um símbolo de poder – um sinal de que se podiam manter ou despendar terrenos para a “simples” recriação ou contemplação estética. Com a revolução industrial e ascensão da burguesia, os parques passaram a ser de domínio público, e rapidamente se tornaram indispensáveis *pulmões verdes* das cidades industriais.

Se os parques foram, nesse tempo, uma forma de simular a natureza e a paisagem, a tendência atual consiste em simular um “paisagismo” no próprio objeto arquitetónico, dissimulando-o sobre um *falso* manto verde – possibilitado, por exemplo, pelos atuais sistemas de coberturas verdes praticáveis. Um exemplo caricato disso mesmo é a estrutura temporária projetada pelos

MVRDV para Londres, perto do icónico Hyde Park. As imagens digitais mostravam uma colina com plantas exuberantes e biodiversidade, porém, na inauguração da estrutura, os visitantes deparam-se com uma espécie de tapete verde que cobre os andaimes, que se aproxima quase aos gráficos de um jogo.

Entre os parques que são arquitetura e as arquiteturas que são parques, a condição contemporânea parece, em última análise, caminhar no sentido de dissolver o limite entre natural e artificial.

Se a natureza se transformou em território, não faz mais sentido falar em “crise ecológica”, em “problemas de meio ambiente”, em questão de “biosfera” a ser recuperada, salva, protegida.<sup>180</sup>

O território da Dinamarca era originalmente coberto de floresta. Contudo, anos de agricultura intensiva e desflorestamento reduziram a área florestal a apenas 2 a 3%, no início do séc. XIX.<sup>181</sup> Atualmente, assiste-se a um esforço notável para a proteção dessa área, tendo a percentagem subido para 14.1%.

A reavaliação da moral orientada para a sustentabilidade, assim como a perceção da destruição de ecossistemas para gerar riqueza, geraram movimentos “de alerta”, que reclamam o direito à sustentabilidade e procuram ativamente mudar hábitos de consumo. Não é por acaso que seis em dez pessoas que vivem, trabalham ou estudam em Copenhaga, se deslocam de bicicleta. Copenhaga revela-se, porém, uma exceção. Alguns dos fatores mais relevantes para tal, à parte do fator cultural, são: a acumulação histórica de riqueza, que por sua vez se reflete na infraestrutura da cidade, composta por ruas largas e um sistema viário adequado; o contínuo investimento na segurança dos ciclistas, com vias próprias e sinalização rodoviária; e um sistema de transporte urbano praticamente “completo”, que torna

180 Bruno Latour: *Onde Aterrar?*. (trad. Marcela Vieira). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. [1ª ed. 2017]. p. 25.

181 <https://eng.mst.dk/trade/forestry/>. Consultado a 09/09/2021.

viável a opção de percorrer curtas distâncias até qualquer paragem. Subjacente a tudo isso, está a condição topográfica – o facto de ser mais fácil optar pela bicicleta quando nos movemos sem tração acrescida. Entre os vários sistemas viários, a movimentação na cidade realiza-se entre objetos, não entre espaços urbanos. Segue-se uma eficiente lógica de deslocação, consumo e lazer – todos os componentes que fazem o capitalismo funcionar como um todo.

Agora existe apenas uma paisagem de objetos; o novo e o velho são iguais; eles parecem ter significado, mas falam num vazio da história. A compreensão desse vazio, ao mesmo tempo cataclísmico e claustrofóbico, exige que o passado, o presente e o futuro sejam reconfigurados. Para ter significado, tanto os objetos quanto a vida devem reconhecer e simbolizar esta nova realidade.<sup>182</sup>

A “romantização da natureza”, assim como a nostalgia provocada pela sua “perda”, contribuiu para a eventual integração da paisagem como tema de projeto. Ao contrário do primeiro estágio da simulação como, por exemplo, o classicismo greco-romano que mantinha uma relação com o objeto “real” que referenciava, o objeto como paisagem é já o estágio final do simulacro – referencia um ícone, um símbolo, do que é a paisagem.

O romanticismo teve um impacto significativo nos textos culturais<sup>183</sup> que derivavam do pós-industrial. Os problemas da salubridade, da poluição e decadência das cidades, a um sentimento de perda, de nostalgia pelo conforto que um estado natural (ou a sua simulação) oferece. O domínio da ciência no iluminismo trouxe a oportunidade para rever o entendimento de Deus. A desconfiança no sobrenatural foi subvertida de forma polémica por Spinoza, com a

tese *deus sive natura*: visão de que deus e natureza são permutáveis, ou de que não há distinção entre o criador e a criação. Esta atitude panteísta em relação às forças sobrenaturais, que implicam na própria natureza, encontra relação com a já discutida visão oriental (taoismo, confucionismo e budismo), que moldaram o sublime no romanticismo. A natureza passa, portanto, a ser carregada de significado, como algo distante de nós, um objeto imutável. Naturalmente, a cidade também terá de sofrer uma mudança hermenêutica para dar lugar a objetos não-humanos.

A verdade melancólica do pós-modernismo tardio é que toda a sua conversa sobre o “espaço”, todas as instalações multimédia ambientais, são exatamente as mesmas que o banho ecológico de baixo nível que a alta arte ambiental-social quer evitar (a arte do *lugar* e não do *espaço*). São idênticas porque, nas condições económicas atuais, não só não há *lugar*, como também não há *espaço*. O capitalismo contemporâneo procura “aniquilar o espaço pelo tempo” - e depois fazer ruir o próprio tempo.<sup>184</sup>

O *Exodus ou Os Prisioneiros Voluntários da Arquitetura* (1972) de Rem Koolhaas e Elia Zenghelis, e a lição do manhatismo em *Delirious New York* (1978), assinalam o fim efetivo do projeto modernista e o ponto de viragem para a cidade do consumo – a cidade congestionada como objetivo da produção arquitetónica. Essas obras, aliadas ao carácter iconográfico de *Learning from Las Vegas* (1972) de Denise Scott Brown, Robert Venturi e Steven Izenour, e ao poder do fragmento teorizado em *Collage City* (1978) de Colin Rowe, bem como nos textos de Peter Eisenman, criaram-se condições para a progressiva constituição de uma geração de arquitetos orientada para a produção de protótipos

182 Peter Eisenman, introduction to Aldo Rossi in *America, 1976 to 1979*, ed. Kenneth Frampton (Nova Iorque: Institute for Architecture and Urban Studies, 1979), p. 3.

183 Os textos culturais são aqueles objetos, ações e comportamentos que revelam significados culturais. Deste modo, uma imagem pode ser um texto cultural, uma vez que invoca significados presentes na cultura.

184 Timothy Morton. *Ecology without Nature*. Cambridge/Massachusetts/Londres: Harvard University Press, 2007. p. 85.

que respondiam não ao *Zeitgeist*, ou qualquer concepção dialética da história, mas à condição imediata da sociedade de consumo.

Este *corpo* teórico, após a crítica dos anos 60 e 70, é entendido como pós-crítico, em conformidade com a expansão das democracias liberais e da globalização. Sucintamente, esta conjectura deu origem a “uma arquitetura baseada na linguagem hedonista e versátil na qual a colagem é levada às três dimensões e as edificações são construídas por meio da sobreposição de camadas.”<sup>185</sup> Deste modo, alguns dos nomes que passaram pelo escritório fundado por Koolhaas – OMA – participam neste registo de uma arquitetura icônica, complexa e, também, bastante dispendiosa – destacam-se os MVRDV, a Zaha Hadid, os OAB, os BIG e os JDS, mas também os EFFEKT, os COBE, os 3XN, os Lundgaard & Tranberg, o Henning Larsen e, finalmente, os Schmidt Hammer Lassen.

Apesar de Copenhaga ser um *hub* de talentos e o berço de muitos dos escritórios que atualmente se encarregam de projetos de “alto perfil”, Bjarke Ingels destacou-se a nível nacional – mas também mundial – particularmente no início do século, e começou a assistir-se a uma mudança profunda na produção arquitetônica da cidade, marcada e influenciada fortemente pela sua prática. Até então, a cidade parecia, de certa forma, estagnada no tempo.

Os BIG (Bjarke Ingels Group) começam assim a tornar-se um dos principais disruptores da tradicional imagem de Copenhaga – ainda que o seu “efeito” pertença a uma causa maior. Após o sucesso na capital dinamarquesa, o escritório cresce exponencialmente, desde que começou a sua atividade em 2005, contando agora com gabinetes de arquitetura espalhados por todo o mundo, desde Londres, a Nova Iorque ou Barcelona, e somando mais de quinhentos

*bigsters*<sup>186</sup>. Todavia, o curso tomado por Bjarke Ingels não pode ser entendido fora do contexto que o determina. Como exposto no primeiro capítulo, nenhum “gênio” age sozinho e detém total responsabilidade sobre as suas ações, e daí a relevância em compreender os seus “antecedentes” até fundar os BIG.

Ingels ingressa na Real Academia de Belas Artes da Dinamarca em 1993, nunca escondendo a sua paixão pelo desenho de banda desenhada. Opta pelo curso de arquitetura por constituir, então, uma oportunidade para desenvolver as suas capacidades de desenho<sup>187</sup>. Após os primeiros anos de ensino, ganha interesse genuíno pela prática arquitetônica, em particular pelo que estava a ser desenvolvido fora da Dinamarca. Segundo ele, a escola de arquitetura dinamarquesa teria estagnado e mantinha um registo conservador. Ingels realiza um intercâmbio na ETSAB, em Barcelona, que vem exacerbar ainda mais a sua motivação por investigar o que estava a ser feito fora do seu país e, após concluir o curso, começa a trabalhar para os OMA em Roterdão.

Outra herança de Rem Koolhaas é a iconicidade da arquitetura do seu discípulo Bjarke Ingels e seu atelier BIG que, para entrar no mercado de concursos e contratos internacionais em um mundo global de maior concorrência, exploram ao máximo as possibilidades dos signos e das imagens, segundo as teorias de Sanders Pierce e o seu conceito de ícones expressos em diagramas e metáforas.<sup>188</sup>

Nos OMA, a lição do manhatismo e da lobotomia arquitetônica – a noção de que um edifício maciço exterioriza uma imagem que não tem necessária correspondência com a diversidade de usos no interior<sup>189</sup> – já caminhava no sentido de uma produção consolidada. Apesar do contri-

185 Josep Maria Montaner: *A Condição Contemporânea da Arquitetura*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2015, p. 72

186 Bigster é o termo usado entre a equipa dos BIG para descrever os seus membros. Em: <https://ejendomswatch.dk/Ejendomsnyt/Raadgivere/article/3134739.ece>. Consultado a 26/10/2021.

187 Ian Parker, “High Rise – A bold Danish architect charms his way to the top.”, 3 de setembro de 2012, em: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/09/10/high-rise>. Consultado a 26/10/2021.

188 Josep Maria Montaner: *A Condição Contemporânea da Arquitetura*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2015, p. 78.

189 Idem, p. 76.

buto teórico e oportunidade para criar modelos híbridos, como se assiste atualmente, em cidades que procuraram replicar esse efeito de forma imediata, as dimensões desmesuradas dos seus edifícios fizeram com que, cada um deles, se tornasse uma cidade em si mesmo. Os arranha-céus construídos no Dubai, por exemplo, oferecem no seu interior os mais diversos serviços: autênticos centros comerciais, centros de congressos, escritórios, hotéis, apartamentos, e por aí fora. Já não precisamos de sair à rua para obter o que

contexto de um urbanismo de densidade, congestionamento, velocidade e caos.”<sup>191</sup>

O entendimento “irónico e iconoclasta” de Koolhaas, é, de certa forma, subvertido pela nova geração. Se Koolhaas era “realista”, a nova geração é “positivista”. A arquitetura não pode ser aborrecida. Deve ser “colorida”, verde, sustentável e tecnológica, além de contribuir para as relações sociais e para a *felicidade*. Ingels descreve esta “visão” como “sustentabilidade hedonística”: a crença de que é possível concretizar práticas

BIG,  
NOMA,  
2018.



necessitamos e a “crise dos critérios racionalistas de segregação, divisão e zoneamento já não se exprime apenas na realidade das cidades, mas também em todos os tipos de arquiteturas.”<sup>190</sup> Deste modo, o urbanismo começa a dissipar-se. Não só a cidade tem de ser agora entendida como uma *mistura de forças*, que sobrepõe várias funções e usos em núcleos cada vez mais densos, como também o objeto arquitetónico começa a reter essa *mistura de forças* dentro de si.

(...) a arquitetura de Rem Koolhaas (...) não procura transformar a cidade capitalista, mas sim explorar as suas próprias energias e capacidades formais de uma forma irónica e iconoclasta. O repertório moderno é sempre utilizado aberta e ambigualmente no

sustentáveis mantendo a qualidade de vida do mundo moderno. O modo como incorpora esse conceito num objeto arquitetónico passa, entre outros mecanismos, pela capacidade em tornar possíveis diferentes usos que vão além dos pressupostos iniciais – uma fábrica pode ser simultaneamente uma estância de ski e um parque de estacionamento pode criar uma plataforma para casas com terraços.

A estratégia dos BIG move-se, fundamentalmente, no sentido de tornar explícita essa possibilidade de construir um “hedonismo sustentável”, através de diagramas e esquemas simplificados que comunicam, numa sequência, o modo como as diferentes considerações de projeto – ou parâmetros – resultam num objeto arquitetónico complexo. Esta solução diagra-

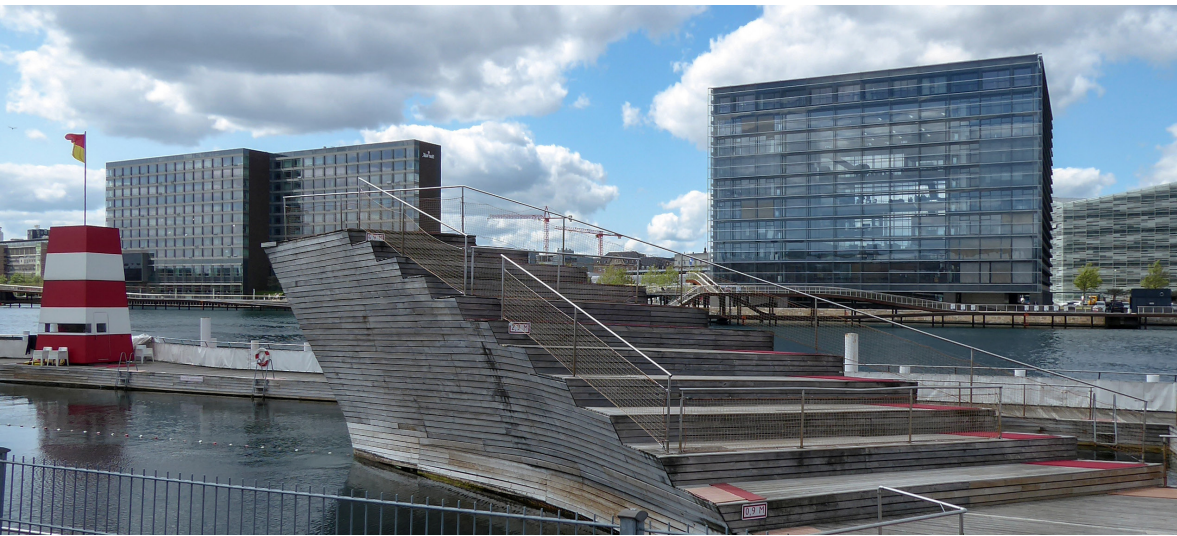
190 Josep Maria Montaner: *La Modernidad Superada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011. p.69.

191 Idem. p. 119.

mática, é agora uma receita, quase obrigatória, para a comunicação de projeto em regime de concurso. Os investidores devem ser capazes de analisar, de imediato, os motivos que dão forma a uma obra.

Esses diagramas são, no fundo, uma reinterpretação ou evolução dos esquemas desenvolvidos pelo OMA. A diferença reside na sua capacidade comunicativa através de slides, que torna perfeita a apresentação para uma audiência. Se os esquemas dos OMA resultavam numa

dade ou complexidade hermenêutica, é levada ao extremo em *Yes is More*, o primeiro livro dos BIG, que consiste numa monografia em forma de *comics*. Em *Yes is More* está compilada uma parte significativa da produção do gabinete – apesar de se apresentarem também projetos não concretizados – e debater-nos-emos agora sobre os que revelam maior interesse para a leitura de Copenhaga contemporânea, que foram efetivamente construídos, e nos ajudarão a refletir sobre o Objeto como Paisagem.



PLOT (BIG + JDS),  
Copenhagen Harbour Bath,  
2003.

sobreposição de vários elementos, enfatizando, ora a distribuição programática, ora as infraestruturas e a forma, os diagramas dos BIG são decompostos em várias partes, cada uma com a sua “operação”. Assim, a forma do objeto arquitetónico é o resultado de parâmetros simples que, quando enredados, resultam numa complexa operação de projeto.

Esta forma de cativar o cliente através de uma narrativa, já estava a ser desenvolvida por Ingels no seu primeiro escritório, que partilhava com Julien de Smedt, e o próprio nome do escritório refletia essa vontade de comunicar: PLOT, que se traduz por enredo. Assim, os elementos podem ser fragmentados em várias partes para serem mais tarde costurados, isto é, enredados numa trama contínua. Esta forma de comunicar, que apela a uma leitura rápida, sem profundi-

O primeiro projeto construído pelos PLOT foi a piscina pública no porto de Copenhaga. Concluído em 2003, a sua construção só foi possível devido ao esforço político das décadas anteriores, que se concentrou no controle da poluição das águas. O projeto, em vez de seguir a “linha” das típicas piscinas públicas interiores, “oferece uma paisagem portuária urbana com docas secas, cais, rampas de barcos, penhascos, parques infantis e pontões.” Esta simulação de *acidentes costeiros*, demonstra que o projeto não foi essencialmente pensado como um espaço desportivo, mas como um espaço focado em gerar interações sociais, que simultaneamente dialoga e expande o jardim adjacente. A localização central fez com que se tornasse um ponto de referência em Copenhaga, enquanto “símbolo da presença do lazer e da cultura aquática no

coração da cidade.”<sup>192</sup>

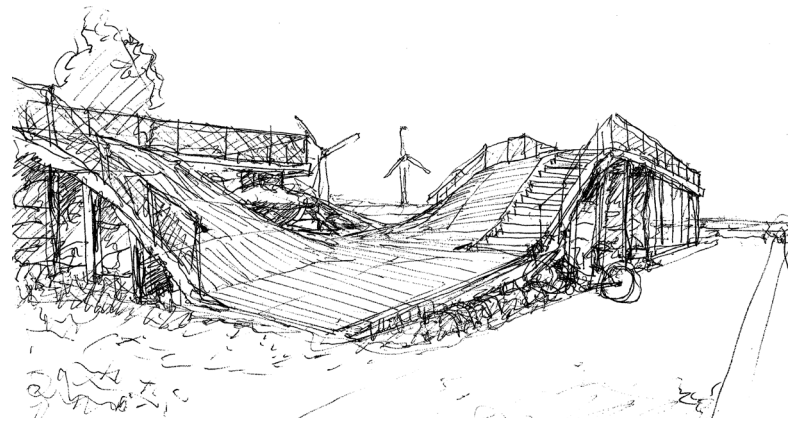
Depois do sucesso da piscina pública, os PLOT são convidados a realizar um segundo projeto, também de pequena escala e com ligação marítima: o Maritime Youth House. A proposta consistia numa estrutura que teria de albergar, em simultâneo, um clube náutico e um centro juvenil. O programa apresentava uma série de desafios, uma vez que o centro juvenil exigia um espaço de recreio e o clube náutico espaço para guardar os barcos, numa área relativamente pequena. Inspirados no Terminal Internacional de Passageiros de Yokohama, da autoria dos FOA (Foreign Office Architects), e como resposta a esses requisitos, os arquitetos propõem um sistema de pilares que eleva o espaço de recreio e, através da *ondulação* das superfícies de madeira, cria espaço para os barcos e para o centro juvenil. Depois de concluído, também esse projeto se destacou, não por ser extremamente radical ou original, mas por refletir um pragmatismo que, simultaneamente, resolvia os requisitos impostos pelo programa e dava resposta ao potencial lúdico do lugar.

Começa-se assim a construir o “Objeto como Paisagem”: um porto que simula acidentes costeiros e um clube naval que simula colinas. A paisagem simulada começa a constituir-se como tema de projeto, que pode ser incorporado na conceção arquitetónica sob forma de ícone. Longe da integração de um objeto arquitetónico num contexto paisagístico “natural”, a criação desta *paisagem*, num contexto a-paisagístico, é feita através da simulação da imagem e da semiótica dos objetos arquitetónicos. A *paisagem* passa a estar “contida” no próprio *objeto*.

Os arquitetos contemporâneos que procuram, de diversas formas, (re)criar uma alusão à paisagem, tendencialmente fazem-no sobre o pretexto de que essa operação aproxima o objeto arquitetónico da natureza. O que os BIG procuram não é criar uma aproximação, mas sim a sua simulação. Se nos dois projetos apresentados,

essa premissa já estava implícita, a sua escala não permitia, ainda, a total perceção do objeto arquitetónico como paisagem. Os projetos seguintes são, porém, paradigmáticos no que toca à recriação simbólica e cinestética da paisagem natural – particularmente o *The Mountain*, o *8 House* e o *Copenhill*.

Ainda com pouca experiência de obra, Ingels e Julien recebem a primeira comissão para um conjunto habitacional a ser construído na



Desenho do Autor, Maritime Youth House, 2019.

nova área de extensão urbana de Copenhaga: o sexto dedo, Ørestad. Designado VM Houses, o conjunto implanta-se num dos quarteirões do então desertificado novo plano, pelo que não tinha edifícios adjacentes ou qualquer envolvente com a qual dialogar – mas sim com a envolvente futura. O projeto é formado por dois blocos habitacionais que formalmente se assemelham às letras V e M. O esquema é, de certa forma, inspirado na *Unité d’Habitation* de Le Corbusier, mas a sua forma em ziguezague “quebra” o tradicional bloco modernista, permitindo maior privacidade e diferentes vistas sobre a cidade, além de reduzir o comprimento dos corredores de acesso. Ao manter um acesso a cada três pisos e eliminando grande parte do corredor, o projeto proporciona uma ocupação mais eficiente do espaço, ao mesmo tempo que agrega diversi-

192 Segundo a descrição dos arquitetos em <https://www.archdaily.com/11216/copenhagen-harbour-bath-plot>. Consultado a 12/05/21.

ficadas tipologias habitacionais. A “eficiência” tipológica e o uso de materiais económicos e industriais, reduziram os custos de construção, o que, aliado o carácter icónico do projeto, fez com que as VM Houses atraíssem os habitantes de Copenhaga para uma nova área da cidade. O sucesso foi tal, que os seus apartamentos foram ocupados praticamente do dia para a noite.<sup>193</sup>

O projeto seguinte é, de certa forma, uma continuação do anterior, o que parece começar a criar um *feedback loop* positivo com potencial

O plano do *The Mountain* contemplava a execução de dois volumes separados: um conjunto habitacional e um parque automóvel. Porém, os arquitetos optam por questionar essa separação, propondo, no mesmo volume, encaixar o parque de estacionamento e, a partir dele, elevar os apartamentos, numa estrutura escalonada, em que os apartamentos se convertem praticamente em casas individuais, cada uma com acesso a um terraço. As fachadas norte e oeste são “cegas” e cobertas por chapas de alumínio perfuradas,



PLOT (BIG + JDS),  
VM Houses,  
2003.

para perdurar. O *The Mountain* consistiu numa encomenda feita mesmo promotor, resultado do sucesso do projeto anterior, e implanta-se no lote adjacente ao mesmo. Este segundo “ensaio habitacional” viria a consolidar o registo que determinou o percurso dos arquitetos. Se as VM Houses agregavam exclusivamente apartamentos, o programa do *The Mountain* consistia numa agregação híbrida, tornando-se oportunidade para ensaiar o “enredo” – tão ambicionado pelos PLOT – ou, como Bjarke Ingels refere, uma “alquimia arquitetural” – a ideia de que programas distintos podem conviver para alcançar um potencial que, individual ou paralelamente, não poderiam alcançar. Assim, o que são, à partida, constrangimentos de projeto, tornam-se oportunidades de desenho.

para permitir a ventilação do estacionamento, em oposição às fachadas sul e este, escalonadas, e pelas quais se acede aos apartamentos – como se se reproduzisse uma estilização do monte do Everest. A recriação bastante literal de uma “montanha construída” revelou-se, apesar da sua peculiaridade, altamente contextual. Do lado da avenida, as fachadas cegas, que vão crescendo à medida que a “montanha” cresce, atingem uma altura considerável, uma escala que faz com que o edifício possa ser reconhecível à distância, como um ícone. Do ponto oposto, os apartamentos escalonados, visíveis do outro lado do canal, relacionam-se com a escala das casas suburbanas. O projeto concilia, assim, a escala da típica casa de subúrbio com a alta densidade do contexto urbano.

193 No documentário da Netflix *Abstract*, o promotor Pep Hopfner refere que em apenas um domingo foram vendidos mais de 110 apartamentos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rKeFCd1j5BE&t=1089s>. Consultado a: 25/10/21

Apesar do sucesso que já tinham atingido, ao final de cinco anos os dois arquitetos decidem separar-se e é nesse momento que Ingels funda os BIG – momento que coincide com a encomenda do maior empreendimento até à data. Localizado na última paragem da cidade linear, o *8 House* representou o maior investimento privado alguma vez realizado na Dinamarca. Ocupando a área de um quarteirão, o mega-edifício é torcido, ou entrelaçado, de modo a criar dois logradouros, assim como gerar um movimento

além dos benefícios em termos de exposição solar, constitui mais um ensaio de simulação de uma montanha artificial.

Os BIG são altamente criticados, essencialmente por motivos estéticos, mas também pela sua inibição em apostar numa construção barata. O detalhe arquitetónico não é incluído no seu “discurso”. A sua arquitetura segue uma espécie de fórmula que, como todas as fórmulas, corre o risco de se esgotar, da mesma forma que se

BIG,  
8 House,  
2009.



contínuo e “em ascensão”, sobrepondo diferentes usos e tipologias habitacionais. Os acessos ao edifício realizam-se através de uma “rua” contínua que prolonga o espaço público até ao topo do edifício. O dispositivo de circulação que é criado serve ainda de terraço para os moradores – um terraço híbrido que tem simultaneamente espaços coletivos e individuais –, promovendo o convívio e sentido de vizinhança.

O *8 House* é, no fundo, uma microcidade: tem 476 apartamentos de tipologias e áreas variadas, espaços para escritórios e comércio, um jardim de infância, e generosos espaços de uso coletivo, gerados a partir da forma em 8. Formalmente, a sua volumetria “em ascensão”, para

esgotaram os cinco pontos le corbusianos.

Os paralelos com Le Corbusier, em parte criados pela *media*<sup>194</sup>, em parte pelos próprios arquitetos – que assumem, como no caso das *VM Houses*, o desenvolver de uma *Unité d’Habitation 2.0* – não são despropositados. Ambos ficaram mundialmente conhecidos pelas propostas radicais de novos modelos habitacionais e por uma visão urbanística assente num ideal progressista. Ambos interpretaram, manifestamente, um “espírito do tempo” que caminha em direção à máquina, à automação e à potencialidade do uso de novos materiais construtivos. Contudo, Ingels distancia-se de Le Corbusier, ao enquadrar-se num meio termo entre funcio-

194 Ian Parker; “High Rise – A bold Danish architect charms his way to the top.”, 3 de setembro de 2012, em: <https://www.newyorker.com/magazine/2012/09/10/high-rise>. Destaca-se: “Mas a House 8 estava cheia de novos conceitos, e foi feita a baixo custo. Para Ingels, refere Martinussen: “os detalhes não são assim tão importantes. O que é muito mais importante é: que tipo de impacto social é que tem? Será que as pessoas vão brincar - dar gargalhadas, em vez de serem pessoas sérias e estetizadas? Portanto, é mais infantil a esse respeito, mas de uma boa maneira”.

nalismo e vanguarda, conhecimento e ingenuidade, pragmatismo e idealismo – contradições que interpreta como sendo um “pragmatismo utópico”<sup>195</sup>. Assim, e como resposta às críticas, Ingels argumenta que os seus projetos “parecem” diferentes simplesmente porque atuam de forma distinta, porque aceita a contradição que surge quando se combinam elementos que se excluem mutuamente.

“envelope” para a central – uma máscara que minimizasse o seu impacto visual.

Os BIG ganham o concurso através, mais uma vez, da recriação de uma montanha artificial – a *Copenhill* – neste projeto concebida de forma ainda mais literal, propondo uma estância de ski para a cobertura da central. Num país “sem topografia”, não será difícil perceber porque é que a estância, após concluída, teve um sucesso imediato. Para além disso, na fachada da central, foi criada a maior parede de escalada ar-



BIG,  
**Copenhill**,  
2019.

O *Copenhill* é provavelmente o projeto dos BIG que melhor representa a síntese, ou o paradoxo, de todas essas premissas.

Copenhaga está rodeada de extensões artificiais de terra, dedicadas à indústria, com refinarias, centrais de tratamento de águas residuais e produção de eletricidade. Nesse contexto industrial, surgiu uma nova central de tratamento de resíduos domésticos desenvolvida pela ARC (Amager Resource Center), que transforma lixo em energia, expelindo fumo tão limpo que torna possível o uso da sua cobertura. Dada a sua escala, foi inevitavelmente necessário enquadrar o equipamento na imagem da cidade, sendo então lançado um concurso para desenvolver um

tifical do mundo. O projeto transforma-se assim num verdadeiro *palco* de recriação artificial.

Com cerca de 124 metros de altura, a *Copenhill* era o empreendimento mais alto de Copenhaga, o que gerou, de certa forma, uma mudança na escala da cidade<sup>196</sup>. Como já exposto, Copenhaga teve durante décadas um limite máximo estabelecido para a altura das suas construções, o que reteve por bastante tempo o seu desenvolvimento vertical. No entanto, quando os pressupostos são ecológicos e, simultaneamente, contribuem para o lazer e promoção de atividades desportivas, a receptividade a construções deste tipo de escala aumenta consideravelmente. Já existiam parques na planície da cidade, mas assistimos agora à elevação desses espaços verdes

195 BIG. *Yes is More*. Londres: Taschen, 2010. p. 12.

196 Entretanto, a sua altura será “superada” pela torre Pasteurs Tårn, projetada por Wingårdhs e Vilhelm Lauritzen, que deve ser finalizada em 2022.

e, conseqüentemente, à aceitação da criação de uma paisagem artificial.

No fundo as obras dos BIG materializam os desejos da tal nova geração “positivista”, que procura conceber uma arquitetura “colorida”, verde, sustentável e tecnológica – uma “sustentabilidade hedonística”, como promove Ingels. No entanto, é certo que não é possível recriar a natureza, o “cinismo” reside no facto de que construir é sempre destruir.

O diálogo entre a natureza, a paisagem e a arquitetura já tem uma longa história no que toca ao seu debate e reflexão. Entra agora, nesse diálogo, a ecologia. É mais fácil aceitar uma aproximação da cidade à natureza, do que o contrário. Na verdade, ninguém quer viver numa floresta. Mas isso não invalida que não se construa um discurso que sirva os interesses económicos sobre o pretexto da sustentabilidade e da ecologia.

Realismo capitalista é o termo popularizado por Mark Fisher que descreve a conceção predominante de que não há alternativa ideológica e económica ao capitalismo. Aliás, como referem Fredric Jameson e Slavoj Žižek “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo.”<sup>197</sup> Como produto da modernização, a arquitetura atua para concretizar o *Junk Space*, a acumulação de resíduos deixado pela humanidade sob forma construída. Deste modo, do urbanismo à arquitetura, do paisagismo ao design de interiores, colaboradores e profissionais altamente qualificados e especializados, a competir por interesses próprios, acabam por trazer o caos à ordem.

O realismo capitalista já não encena este tipo de confronto com o modernismo. Pelo contrário, toma como certa a derrota do modernismo: o modernismo é agora algo que pode regressar periodicamente, mas apenas

como um estilo estético congelado, nunca como um ideal de vida.<sup>198</sup>

Um arquiteto que se submeta ao realismo capitalista, com a ambição de fazer surgir um novo modernismo, está, inevitavelmente, a cair numa ilusão. Estes são niilistas no sentido em que não acreditam num significado maior para a existência humana, quando, curiosamente, aceitam os significados que eles próprios criam, naqueles em que participam ativamente. Assim, em vez de promoverem uma revolução social ou económica, submetem-se apenas a um único imperativo: o hedonismo.

Realismo capitalista, no entanto, implica subordinar-se a uma realidade que é infinitamente plástica, capaz de se reconfigurar a qualquer momento.<sup>199</sup>

Nesses pressupostos, a *paisagem* pode ser agora um pré-requisito na conceção de objetos arquitetónicos – os *objetos* são a *paisagem*. São uma forma de biofilia, um termo popularizado nos anos 80, que descreve a forma como a necessidade de se conectar com a natureza e outros seres vivos, é inata ao ser humano. Este termo, ainda que intuitivamente correto, não apresenta fundamentos científicos que comprovem a sua validade. Quanto muito, o instinto humano terá sido, sempre e em qualquer cultura, a de se separar da natureza. Subvertendo o significado original do termo, talvez essa necessidade se traduza mais na vontade de observar ou perceber visualmente o orgânico e vegetal, por oposição às superfícies frias dos materiais modernos. Assim, não queremos *estar* de facto na natureza, mas artificialmente criar ambientes que *pareçam* natureza.

197 Mark Fisher. *Capitalist Realism: Is there no alternative?*. Londres: Zero Books. 2009.

198 Idem. p. 8.

199 Idem. p. 58.

*Greenwashing*, ou banho verde, refere-se à injustificada apropriação de virtudes ambientalistas, por parte de organizações e grupos de pessoas, mediante o uso de técnicas de marketing e relações públicas. Com o crescente aumento de uma “consciência ecológica”, principalmente por parte da comunicação social e grupos de ativistas, as empresas optam agora por tornar os seus produtos apelativos à ética social, transformando a ecologia numa oportunidade de marketing – desde anúncios de carros elétricos<sup>200</sup>, a cápsulas de café ou produtos de beleza. O que vende é a narrativa, não o produto, com o objetivo de transmitir ao consumidor a falsa sensação de que está a contribuir positivamente para o ambiente. Assim, trata-se apenas de uma transparência aparente que oculta os processos de produção subjacentes a toda e qualquer empresa lucrativa.

O fenómeno não escapou à arquitetura, particularmente às grandes multinacionais, e o seu impacto é já bastante visível – desde o *Bosco Verticale*, projetado por Stefano Boeri e construído em Milão com quase oitocentas árvores de pequeno e médio porte, ao projeto *Valley*, dos MVRDV, que vende também a narrativa de habitar um edifício “verde”.

As contradições surgem quando começamos a analisar projetos como o *Bosco Verticale* que, apesar de se tratar de uma construção “banal” de betão e vidro, ganhou notoriedade pela abundância de vegetação na sua fachada, para controlo bioclimático. No entanto, essa solução necessita de sistemas mecânicos e soluções tecnológicas para a sua manutenção, o que gerou problemas maiores. Sistemas tecnológicos, como painéis fotovoltaicos ou sistemas de recolção de água, são igualmente ineficientes e não constituem uma mudança fundamental na solução de projeto.

Por contraste, vejamos o exemplo dos Harquitectes, arquitetos catalães, que recorrem à análise de dados das condições climatéricas do local a intervir para determinar a solução de projeto. Deste modo, promovem soluções que não requerem nem sistemas mecânicos, nem sistemas de alta manutenção. Absolutamente notável é o caso do *Cristalleries Panell*, concluído em 2016. O edifício inscreve-se numa pré-existência de perímetro triangular e o programa é dividido em dois volumes intercalados com pátiolos, que contribuem para uma boa ventilação cruzada e sombreamento. Mas para além disso, a genialidade do edifício reside na cobertura, que funciona como um sistema de ar-condicionado passivo. Desenhada a partir de uma simulação de computador, os arquitetos foram capazes de tirar partido do “efeito Venturi”, ao criar chaminés solares que aquecem o ar e, através da pressão, criar também um efeito de sucção, consequentemente transferindo o ar quente dos pisos inferiores para a cobertura. Deste modo, num clima quente como o da cidade de Barcelona, foi possível criar condições climatéricas ideais sem recurso a AVAC’s ou a sistemas “verdes” que requerem manutenção permanente.

---

200 Apesar dos carros elétricos serem vistos como o futuro da mobilidade individual, é certo que só estaremos a adiar o problema, pois, por um lado, a mineração de lítio e metais raros para as baterias cria desastres ecológicos e, segundo, porque ainda não é possível reciclar baterias de forma eficiente. Para agravar, o marketing de carros elétricos faz apelo à eletricidade como energia “limpa” quando, de facto, a rede elétrica ainda é substancialmente dependente da queima de combustíveis fósseis.

Harquitectes,  
Cristalerias Planell,  
2017.





Foto do Autor,  
Vista Aérea de Copenhaga,  
2019.

## Imagem Transparente

As imagens tornam-se transparentes quando, despojadas de qualquer dramaturgia, coreografia e cenografia, de toda profundidade hermenêutica, de todo sentido, tornam-se pornográficas, que é o contato imediato entre imagem e olho.<sup>201</sup>

é fornecido eletronicamente ou procurado com relutância na impressão, a comunicação, ou entrou em colapso, ou reduziu-se ao empobrecimento do intercâmbio de fórmulas verbais cada vez mais banais.<sup>202</sup>

O advento e implementação generalizada de sistemas de informação georreferenciada (GIS) formam a base sobre a qual se analisa a evolução histórica de um determinado contexto e sobre as quais é possível derivar linhas de ação para o futuro. A análise será tão rigorosa quanto maior for a base de dados presentes no sistema. Análise, do ponto de vista científico, não trará respostas. Assim como dados sobre o aumento das temperaturas médias globais não implicam, necessariamente, uma ação – são apenas dados. Ciência e a filosofia não agem, a política sim. Mas promove-se a ideia de que esta coleção de dados é positiva para todos, de que se continuarmos a agir da mesma forma, será possível prever o curso da história e, assim, dinamizar as ações em torno de um objetivo. Este processo, de verificar a conformidade dos agentes, leva a que o processo morfológico da cidade seja mais democrático e acessível, ainda que permaneça pré-determinado.

Deste modo, o controle exercido já não é linguístico e, portanto, não requer comunicação verbal. Por ser transparente, os intervenientes podem estar seguros de que tudo se encontra no mapa, nos dados, e que qualquer relação deve ser estabelecida segundo esses protocolos. A palavra de honra já não conta.

O “mito da transparência” parece ter a começado com a revolução industrial e com a modernidade. Com o anúncio da “morte de Deus”, tiveram de ser inventados novos sentidos para a vida e as descobertas científicas e desenvolvimentos tecnológicos tornaram possível recriar em laboratório a *felicidade* – como no *Admirável Mundo Novo* de Aldous Huxley. Esta produção de serotonina, ao ser exteriorizada, tornada *objeto*, parte de um pressuposto ideológico fundamental ao capitalismo, aquele que promete acomodar a ansiedade e eliminar a insegurança no futuro – o culto do progresso. Progredir contra as forças da natureza, rasgando linhas pelo terrestre. Seremos mais felizes quando tivermos o futuro sob controle.

(..) não há referências - históricas ou ideais; e, nesta sociedade atomizada, à exceção do que

201 Byung-Chul Han. *Sociedade da Transparência*. (trad. Enio Paulo Giachini). Petrópolis: Vozes, 2017. [1ª ed. 2012]. p. 6-7.

202 Colin Rowe. *Collage City*. Cambridge/Massachusetts/Londres: The MIT Press, 1978. p. 65

O pragmatismo tecnológico procura conciliar o melhor dos dois mundos: a submissão voluntária de dados e informações pessoais com a promessa de que isso trará benefícios para a eficiência e produtividade – com o pressuposto de que a felicidade pode ser produzida. Mas não só nas estratégias de marketing ou concepção de objetos arquitetônicos isso ocorre. Grandes secções urbanas estão agora a ser desenvolvidas segundo padrões específicos – ainda assim genéricos – sobre como deve ser uma cidade do futuro, dentro das próprias cidades existentes.

O problema da habitação, dos fluxos de transporte, de informação, de bens ou de serviços, dada a complexidade do mundo moderno, requer uma entidade independente, autónoma, capaz de agir de acordo com a “Vontade” ou com o *zeitgeist*. Deste modo, o caminhar transparente, objetivo e pragmático terá de ser pós-humano, isto é, independente de qualquer observador.

Qualquer projeto começa por uma “selecção de dados”. A “arquitetura transparente” já não seleciona os dados previamente, pois estes são, pelo contrário, pré-processados na linha de montagem. Recorre-se a especialidades, estudos de mercado, de pessoas, de informação, de volts, de painéis solares, de terraços verdes, de baloiços, de sinais luminosos, de condutas de ar, tudo o que se possa imaginar. As especialidades informam o processo que, por sua vez, e por si mesmo, se concretiza, sem precisar de autor.

O constante e eufórico fluxo de informação provoca distância e alienação face ao real. Tudo a que temos acesso é agora *sentido* multi-dimensionalmente, tornando impossível reter uma única perspectiva, mas múltiplas contradições. O referencial arquitetónico, para quem segue e está atento às plataformas digitais de publicação, muda constantemente, a todos os minutos, vinte e quatro horas por dia. Num *scroll* temos acesso a uma overdose de imagens que, vistas em segundos, parecem, na sua competição pela diferença, todas iguais. Como um *meme*, as que se propagam melhor – que atingem maior alcan-

ce nas plataformas – são as que nessa realidade virtual têm, aparentemente, maior sucesso no mercado.

Paradoxalmente, as decisões de desenho tornaram-se progressivamente mais complexas. Podíamos prever que o acesso imediato a novas referências e informação, facilitaria o processo de desenho. Porém, face ao imediatismo inconstante da internet, a capacidade para refletir sobre a proposta torna-se um desafio difícil. Além disso, a falta de tempo que se poderia dedicar ao estudo aprofundado de um conjunto de obras representativas, de “autor” ou não, levam a que se pratique, cada vez mais, um conjunto de operações de *copy-paste* superficial.

Outro problema consequente das imagens que circulam desenfreadamente, é o facto de, ao nos “aproximarmos” do objeto arquitetónico, nos afastarmos do seu lugar. Isto é, reconhecemos as suas potencialidades conceptuais, e até materiais, mas afastamo-nos das razões que as tornam válidas.

Momentos antes de estarmos cientes do que vamos fazer no momento seguinte – uma vez que subjetivamente parecemos ter total liberdade para nos comportarmos como nos apetece – o nosso cérebro já determinou o que irá fazer.<sup>203</sup>

As ações que têm lugar no futuro são as únicas que podemos controlar. De acordo com estudos realizados no campo da neurociência, as nossas decisões no momento presente surgem de processos inconscientes que podem ser previstos pela atividade cerebral, ainda antes de estarmos cientes da escolha que tomamos. Ou seja, mesmo que tomemos uma ação presente como “livre”, esta é apenas um reflexo que surge na consciência, pois já estava prescrita na rede de decisões-a-tomar, e dificilmente a podemos classificar como realmente “livre”.

Porém, quando consideramos decisões acerca da nossa situação no futuro, o paradig-

203 Sam Harris. *Free Will*. Nova Iorque: Free Press, 2012. p. 20.

ma muda. As grandes decisões que deliberadamente tomamos com um objetivo a alcançar no futuro – como, por exemplo, a aquisição de uma habitação ou um empreendimento – passam por um processo que, ainda que não seja livre em todos os momentos, resulta numa ação verdadeiramente livre, fruto de um “salto de fé”. Essas ações, que nos afetam no futuro e que não podemos controlar no presente, ocorrem em momentos de enorme ansiedade e frustração e, como defende Kierkegaard, podem levar-nos a um abismo com opções verdadeiramente válidas, igualmente fundamentadas num raciocínio lógico, em que nenhuma opção é “superior” à outra, mas cujo “salto de fé” é requerido para alcançar libertação.

No entanto, como mesmo o “salto de fé” se trata de uma ação sobre a qual não temos total controlo, não poderemos considerar que estas decisões, tomadas na encruzilhada de duas ou mais alternativas, se possam constituir como ações absolutas, isto é, não determinadas por nada além delas mesmas. Apesar disso, o facto de sermos produto da sorte e do acaso não invalida a criação de um quadro ético que sirva a sociedade civil, e que nos informe sobre a responsabilidade social. Isto porque, segundo Sam Harris, “o facto das nossas escolhas dependerem de causas anteriores não significa que elas não sejam importantes”<sup>204</sup> e, pelo contrário, é isso que lhes dá substância, razão e motivo, e que, paradoxalmente, aumenta o sentimento de liberdade.

(...) perder o sentido do livre arbítrio só melhorou a minha ética, aumentando os meus sentimentos de compaixão e perdão e diminuindo o meu sentido de direito pelos frutos da minha própria boa sorte<sup>205</sup>

Sam Harris acredita que não devemos cair no fatalismo ou niilismo que possa surgir quando damos conta de que todas as nossas decisões

e ações são determinadas por eventos que nos precedem. É pelo facto de sermos máquinas biológicas deterministas que podemos mudar, que podemos acreditar na mudança, adquirir novas habilidades, cumprir novas funções, e ser criativos. Por sua vez, o mecanismo criado pela nossa consciência, que oculta os processos por detrás de uma decisão, é fulcral para o correto funcionamento do nosso organismo e bem-estar.

Independentemente de o livre-arbítrio ser ou não uma ilusão, o que é certo é que uma sociedade funcional deve reger-se sobre princípios morais que detenham responsabilidade individual. Mesmo o livre-arbítrio sendo uma ilusão, é uma ilusão necessária a relação causal entre indivíduos.

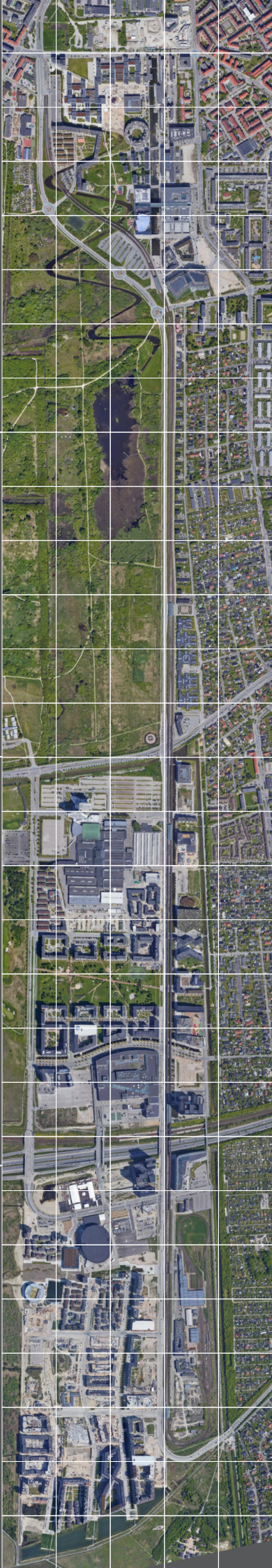
Pensar a agência tem uma conotação subjetiva e antropológica. Associamos a faculdade da razão como condição essencial para determinar cursos de ação, para determinar caminhos. Porém, como se torna cada vez mais evidente, o hiperobjeto que permeia todos os aspetos da vida – o aquecimento global – é também capaz de agência própria e de, efetivamente, “tomar decisões”. Deste modo, devemos agora sair do buraco que “cavámos”, o buraco do antropocentrismo, e dar lugar a entidades não-humanas, trabalhar com elas, e submetermo-nos à sua força.

A experiência contemporânea, ao apelar à criatividade e autonomia entre as partes, faz com que tudo seja singular e o todo desvaneça. Se o *objeto* pode ser sinónimo de *paisagem*, não faz mais sentido falar de uma imagem totalizante ou de uma paisagem urbana, quando são os *objetos* em si, que competem pela sua própria *paisagem*: pela construção do seu significado próprio, autorreferenciado.

Se as práticas urbanísticas tinham como objetivo coordenar ações entre diversos agentes, posicionando cada um deles de acordo com o seu papel – consolidando a malha urbana, repli-

204 Idem, p. 42.

205 Idem, p. 54.



Esquema do Autor;  
**Orestad vs Av. da Boavista.**

À esquerda, um empreendimento que começa em meados do séc. XIX, com o último troço concluído em 1917. Com mais de 150 anos de história, o seu futuro ainda não está fechado, e a sua imagem ainda pode vir mudar. À direita, desenvolvimento urbano que nasce de um só gesto, que em 30 anos se consolida e torna possível a alternativa aos tradicionais subúrbios de baixa densidade. Esta imagem, contudo, já foi determinada, e passou do visível para o transparente.

cando a tipologia presente, ou criando elementos de exceção – atualmente a cidade é formada por confrontos, conflitos e dispersão. A competitividade frenética, entre um grande número de arquitetos, todos com igual capacidade para querer fazer “diferente” e “inovar”, transforma a cidade numa autêntica colagem – não de texturas e morfologias diferentes, no sentido de figura-fundo proposto por Colin Rowe, mas de contrastes entre figura-figura – uma colagem de objetos arquitetónicos. Quando a diferença se torna regra, e se assume a incompatibilidade entre os vários objetos, a cidade torna-se genérica.

A iconicidade elimina a capacidade para imaginar e a arquitetura torna-se “pornográfica”. Quando a iconicidade provém do “fetichismo da mercadoria”, o objeto arquitetónico não se constitui como resultado de uma interação social, mas antes como resultado da sua relação no mercado. Deste modo, o valor económico faz parte do valor icónico – quanto mais caro, maior atratividade. Esta competição transforma os objetos arquitetónicos em imagens imediatas, reconhecíveis em poucos segundos, espelhando narrativas próprias. Estas narrativas podem ser dependentes ou independentes do contexto histórico.

A urbanística implica sempre uma ação política. Tem o papel de analisar o território, atribuir-lhe um conjunto de códigos dependo de cada contexto, e, se possível, tornar reconhecível uma “imagem da cidade”. Essa imagem adquire, na sociedade tecnocrática e burocrática, um papel de controle. Desde a logística associada aos mercados globais, ao correio e correspondência entre várias entidades, uma cidade cuja “navegação” é clara e totalmente transparente é o objetivo último do capitalismo. Prever o futuro é altamente rentável. Não é por casualidade que as corporações agora se movem no sentido de obter todos os dados possíveis acerca dos seus

usuários ou clientes, de modo a alimentar os algoritmos e poder criar um modelo de previsão do seu comportamento.

Este cenário, simultaneamente estagnado e consolidado, deu lugar à criação de projetos urbanos cujo principal objetivo é captar atenção e investimento internacional. Copenhaga, de modo a acompanhar as tendências urbanísticas – que caracterizam os distritos comerciais e de negócios de Paris ou Londres, com os respetivos distritos financeiros de *La Défense* e *City of Londres* – começa o planeamento do sexto dedo, que se localiza na ilha de Amager.

A filosofia dos primeiros planeadores do projeto de Ørestad era capitalizar as possibilidades económicas do projeto de integração do Øresund, a fim de criar um centro de negócios importante numa posição estratégica entre a ponte rodoviária e ferroviária para Malmö, o aeroporto e o centro de Copenhaga.<sup>206</sup>

A aposta em obras de arquitetos de renome, que competem pela atratividade icónica das suas obras, vem demonstrar que a antiga cidade de traçado uniforme neorrenascentista, já não conseguia competir com a nova arquitetura – com a singularidade e a exceção exacerbadas pelo advento do “espaço de fluxos”, dos *media* e da internet.

Jean Nouvel, 3XN, BIG, Lundgaard & Tranberg Arkitekter, Lendager Group, Cobe e NORD Architects, são apenas alguns dos nomes que participaram na formação deste novo distrito da cidade, o sexto dedo. As parcerias público privadas, promulgadas pelos dirigentes políticos para evitar cortes orçamentais, tornaram, no entanto, o projeto de Ørestad altamente dependente do investimento para a linha de metro. Neste sentido, o projeto é transparente não pela sua acessibilidade ao público em geral, muito menos por ser participativo, mas antes porque

206 Stan Majoor: *Progressive Planning Ideas in a Neo-liberal Context, the Case of Ørestad Copenhagen*. Copenhagen: International Planning Studies, Vol. 13, No. 2, 101–117, maio de 2008. p. 103.

o seu futuro teria será “traçado” em simultâneo ao desenho da linha.

A forma linear do desenvolvimento impediu o estabelecimento de uma grande área central e as ligações com as áreas já construídas de Amager, a leste, não foram consideradas. As zonas verdes a ocidente eram anunciadas como os “pulmões verdes” do projeto, mas na realidade tornaram-se bastante inacessíveis. Não surpreendentemente, revelou-se muito difícil criar “urbanidade” a partir do zero numa zona tão verde.<sup>207</sup>

Se o objetivo do urbanismo deveria centrar-se em regular os aspetos legais que compõe um conjunto de fluxos – recorrendo a determinadas tipologias para identificar os diversos elementos que compõe, genericamente, o singular e o excecional, a malha urbana e os monumentos – em Ørestad, o facto de não ter existido um planeamento cuidado nos primeiros anos do seu desenvolvimento, levaram a que o projeto urbanístico fosse adaptado por Daniel Libeskind. Estava agora em cima da mesa a criação de uma zona central, em oposição à ideia inicial do plano, focada num desenvolvimento linear. Porém, tal como muitas das versões iniciais do plano, também esta revisão não se materializou. Em vez disso, optou-se pela solução mais económica, a de criar o maior centro comercial da Escandinávia: o Field’s.

Com a transformação completa do plano, agora convertido numa zona com centros de negócios, hotéis e parques de estacionamento, não é surpreendente que o desejado “sentido de bairro” e ambiente progressista inicialmente previstos se tenham dissipado. Ørestad é criticada pelo estrito funcionalismo e positivismo que só uma “grande visão” pode ter, mas que, quando se concretiza, não tem capacidade para gerar relações. Mesmo com grandes arquitetos e gabinetes

a competir pela produção dos melhores protótipos arquitetónicos, o plano tornou-se genérico – tornou-se o paradoxo de Koolhaas. Apesar da complexidade e iconicidade das grandes obras, cada uma com forte incentivo financeiro para se destacar da competição, o resultado tornou-se um somatório de exceções, de irregularidades, que combinam de forma caótica e na qual, surpreendentemente, resulta uma ordem.

O urbanismo deveria ser uma “prática de compromisso”. Em Ørestad, pelo contrário, não há compromisso: cada edifício dialoga consigo próprio, criando o seu próprio contexto e história. Neste sentido, é um espaço anónimo, um espaço que o antropólogo Marc-Augé designaria como não-lugar.

O não-lugar é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida circulação, como aeroportos, rodoviárias, estações de metro, e pelos meios de transporte - mas também pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados.<sup>208</sup>

Ørestad foi idealizado como um “espaço de fluxos”, mas materializou-se como um não-lugar. O carácter linear potenciou a velocidade de transporte e a eficiência dos negócios, esquecendo por completo o espaço antropológico “tradicional” e originando espaços superficiais e sem identidade.

Ao carácter linear deste plano, podemos traçar um paralelismo com a Avenida da Boavista, uma vez que ambos constituem, formalmente, um grande eixo viário. O que os distingue, no entanto, é o tempo que tiveram para se consolidar. Quase dois séculos após ter sido proposta a grande via em direção ao mar, a Avenida da Boavista permanece inacabada. A expansão lenta fez com que a avenida pudesse “atravessar” múltiplas temporalidades e modos de viver e ha-

207 <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13563470802291978>. Consultado a 09/09/2021

208 Marc Augé. *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. (trad. Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Papyrus, 2012. [1ªed.1992]. Contracapa.

bitar a cidade, e é isso que lhe confere carácter e identidade. A diversidade que surge de forma orgânica, gerando fragmentação e contraste entre escalas, não pode ser replicada “num só tempo”. A experiência de Ørestad vem demonstrar que a construção de uma “imagem artificial” como base para um plano de desenvolvimento, dificilmente resulta na criação de ambientes urbanos ricos e diversificados.

passaria para “as nossas mãos” se algum dia se tornasse transparente. “O tempo transparente é um tempo sem destino e sem evento”.<sup>210</sup>

As marcas da história são indissociáveis do impacto de tudo aquilo que construímos no presente. Certos eventos foram de tal forma cataclísmicos, que resultaram em profundas renovações estruturais, como o pós-guerra, que produziu uma onda de prosperidade que lançou grandes desafios à produção massificada de habitação. Enquanto isso, à época, os arquitetos da “nova

Foto do Autor;  
Metro elevado de Ørestad,  
2019.



As ações tornam-se transparentes quando se transformam em operacionais, quando se subordinam a um processo passível de cálculo, governo e controle. O tempo torna-se transparente quando é aplainado na sequência de um presente disponível. Assim, também o futuro é positivado num presente otimizado.<sup>209</sup>

A “velha-europa” foi palco de sucessivas transformações, petrificadas em civilizações perdidas, templos e monumentos. Ao contrário das transformações *acidentais* provocadas pela força na natureza, as decisões individuais e coletivas projetam caminhos que tornam a sua reconstrução futura – a futura “corrente histórica” – um objeto difícil de agarrar. Essa história

geração” como Alison e Peter Smithson, propuseram alternativas do ponto de vista da revisão tipológica e da criação de modelos arquitetónicos que ambicionavam recuperar o sentido de comunidade, perdido na lógica de produção capitalista.

Neste novo cenário, onde a cidade era infinitamente descartável e consumível, e onde a sua forma e organização eram consequentemente menos controláveis, tanto a arquitetura como o seu oposto, o planeamento, eram vistos pelo Archizoom como instrumentos de ação completamente inadequados.<sup>211</sup>

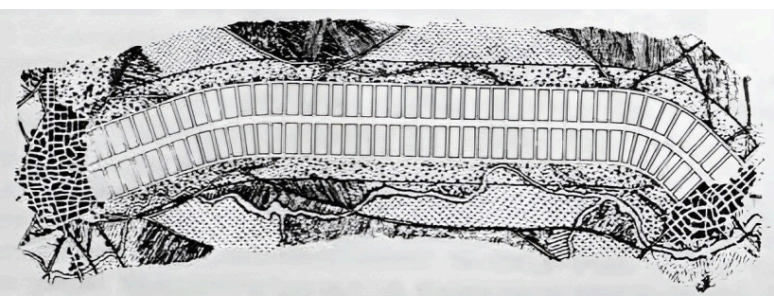
209 Byung-Chul Han. *Sociedade da Transparência*. (trad. Enio Paulo Giachini). Petrópolis: Vozes, 2017. [1ª ed. 2012]. p. 6-7.

210 Byung-Chul Han. *Sociedade da Transparência*. (trad. Enio Paulo Giachini). Petrópolis: Vozes, 2017. [1ª ed. 2012]. p. 6.

211 Pier Vittorio Aureli. *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2008. p. 78.

A transparência limita a nossa capacidade para imaginar – torna a imaginação opaca. Saber previamente as características de um lugar, antes de o pisar, suprime qualquer “efeito de surpresa”. Linhas paralelas e perpendiculares dão origem a uma experiência urbana mais previsível, mais transparente. As parcelas entre essas linhas tornam-se aliciantes operações de transação comercial, servindo a lógica produtiva e de linha de montagem.

Nesse sentido, as cidades lineares são o expoente máximo da transparência. O movimento contínuo, potencialmente infinito, é como um círculo perfeito que atravessa todo o planeta, sem início nem fim, desenhado de uma só vez – como os projetos reacionários da *No Stop City* e do *Continuous Monument* dos Archizoom. Estes projetos estabeleceram uma crítica à decadência da cidade moderna, na qual o planejamento se tinha tornado uma ferramenta política que determinava a qualidade de vida e do território em si. As primeiras cidades lineares promoviam, assim, uma alternativa à congestão da cidade industrial, e alguns dos seus princípios ainda estão presentes no planejamento orientado para a mobilidade urbana.



Arturo Soria y Mata,  
Perfil Transversal do Modelo de Cidade Linear,  
1882.

Arturo Soria y Mata elaborou um modelo de cidade linear, ainda antes da invenção de sistemas elétricos de transporte públicos como o metro. A sua proposta consistia num modelo de expansão da cidade ao longo de um corredor

de circulação contínuo, com várias faixas para pedões, carros, transportes coletivos e jardins arborizados. O modelo surge como resposta à necessidade, que se tornava cada vez mais urgente, de expandir as cidades e torná-las salubres e resilientes. A proposta do arquiteto e urbanista espanhol combinava, com notável subtileza, a eficácia de um único eixo viário e a flexibilidade de uso das suas parcelas. Soria y Mata concluiu que, devido ao formato estreito de uma cidade linear, seria possível reduzir as rotas de transporte, aumentando, em compensação, o acesso de cada cidadão à natureza e a terrenos agrícolas – promovendo uma reconciliação entre a vida rural e a vida urbana.

Outro exemplo de modelo linear é a cidade de Brasília. A nova capital brasileira foi desenhada como um grande projeto infraestrutural que visava tornar eficaz a deslocação automóvel, a partir de um eixo central que percorre grande parte da cidade. Porém, e como seria de esperar, a promessa de emprego e atratividade promovidas pelo seu plano, geraram na verdade o rápido aparecimento de cidades-satélite, precisamente porque a cidade planeada se opôs ao crescimento orgânico. Por ter sido concebido de cima para baixo, o plano falha no “plano cenográfico”, na criação de percursos e trajetos que formam a imagem de uma cidade ou a sua paisagem urbana, e que geram confrontos orgânicos entre vários agentes – resultado da vontade de previsão e controle excessivos.

Por último, o plano para NEOM – uma nova cidade criada num deserto da Arábia Saudita – revela-se particularmente interessante para a reflexão das cidades lineares. O plano intitulado *The Line*, já em desenvolvimento e à procura de investidores, consiste numa “cidade de um milhão de habitantes com um comprimento de 170 quilómetros que preserva 95% da natureza dentro da NEOM, com zero carros, zero ruas e zero emissões de carbono.”<sup>212</sup> Este irá, seguramente, representar o expoente máximo do pla-

212 A 10 de janeiro de 2021, o príncipe herdeiro Mohammed Bin Salman apresenta o projeto “The line”. em: <https://www.neom.com/en-us/newsroom/hrh-prince-announces-the-line>. Consultado a 22/10/2021.

neamento linear, e é já o maior investimento da Arábia Saudita nos próximos anos.

A economia da Arábia Saudita é altamente dependente da indústria petrolífera, o que permitiu o desenvolvimento do país. Atualmente, as necessárias transições para energias renováveis, aliadas à riqueza proveniente do petróleo, criaram condições ideais para o rápido desenvolvimento da sua sociedade. De modo a acompanhar essa transição energética e manter relevância internacional, o país investe agora na diversifi-

cais as pessoas se poderão deslocar pela “linha” da cidade. O objetivo dessa “espinha”, para além de conectar diferentes módulos de cidade entre si, é tornar possível que toda a circulação se realize a partir de um transporte público ou a pé. Assim, o *The Line* tenta reduzir a necessidade do automóvel individual, e organiza os seus serviços de forma sustentável, usando somente energia verde. Com um sistema informático a controlar todo o plano, a inteligência artificial será usada para simplificar a vida dos residentes,

Governo da Arábia Saudita,  
The Line (170km),  
2030.



cação da sua economia através de grandes projetos de infraestruturas, educação, investigação científica, sistemas de saúde e turismo.

O *The Line* está a ser construído na província de Tabuk. O governo definiu essa zona para erguer a nova cidade por estar estrategicamente posicionada ao longo do Golfo de Aqaba e do Mar Vermelho – tentando assim tirar proveito do intenso tráfego marítimo que ali circula e que faz ligação à Europa, através do canal de Suez.

A cidade será estruturada em três níveis distintos: o nível térreo corresponde a uma zona pedonal, sem ruas nem carros, destinada a “receber” parques verdes e atividades de lazer; o segundo nível, subterrâneo, engloba os serviços, hospedando lojas e espaços comerciais; o terceiro, e mais profundo nível, constitui-se como a “espinha dorsal”, onde serão construídas vias e meios de transporte necessários e através dos

assim como promover um uso mais eficiente dos recursos.

Mais uma vez, inúmeras questões são colocadas quanto à sustentabilidade de uma cidade criada de raiz, num terreno desertificado. Um dos problemas identificados é o facto de esta linha romper o território, não tendo em consideração as suas características geográficas e topográficas. Este revela-se, portanto, mais um plano que não tira proveito das linhas naturais da orla costeira, nem se adapta aos terrenos montanhosos em que se insere, em prol da realização de um projeto totalizante, dependente de um único sistema.

Como vimos em Ørestad e na Avenida da Boavista, os planos urbanos que têm como origem um grande gesto linear, podem gerar soluções urbanas completamente distintas: o resultado

pode ser mais previsível e transparente, no caso da sua consolidação num *tempo curto*, ou mais incerto e oculto, quando esta se consolida num *tempo longo*. O que acontecerá quando, em vez de cinco quilómetros, se tenta produzir, num curto espaço de tempo, 170 quilómetros de cidade linear?

A rígida linha que rompe o território e que promete ser capaz de acomodar todas as “necessidades” de uma cidade, irá permanecer um mistério até ser executada. Porém, como nos casos expostos ao longo do capítulo, é bastante provável que, a partir do momento em que surjam os primeiros núcleos urbanos ao longo da linha, se comecem a formar cidades periféricas que, por não fazerem parte do plano, exijam transformações no funcionamento planeado para o conjunto.

Será então, a imagem transparente dos planos altamente pré-estabelecidos, de facto, transparente e uma solução para o futuro? Ou será transparente na medida em que, formalmente, a conseguimos visualizar, porém, a sua verdadeira imagem continuará a ser sempre oculta?



---

# Convergência

O lugar contemporâneo há de ser um cruzamento de caminhos que arquiteto terá a capacidade para apreender. Não é um chão, a fidelidade a umas imagens, a força da topografia ou da memória arqueológica. É antes um fundamento conjuntural, um ritual do tempo e no tempo, capaz de fixar um ponto da sua própria intensidade no caos universal da nossa civilização megapolitana.<sup>213</sup>

Os dois caminhos foram entendidos como cursos separados. Como se tivessem, em algum instante, bifurcado para realidades paralelas. Porém, esta divisão é ilusória, uma vez que seguimos uma única sequência temporal, imposta pelo determinismo causal que se estende desde o princípio do universo, sem capacidade para ramificação. No entanto, há caminhos que vão sendo *descobertos* e, à medida que o tempo passa, começam a convergir num único *ponto*. Este ponto, como proposta de síntese e conclusão, serve um propósito simples: reconhecer a pluralidade de soluções e de esforços efetuados no combate às alterações climáticas, ao mesmo tempo que nos auxiliam com uma noção prática de **como**, **onde** e **quando** aplicar cada caminho.

No primeiro caminho tentámos definir um Vernacular Contemporâneo – um vernacular transmitido digitalmente, mas que permanece assente na força individual, alheio a posições políticas

ou ideológicas. O carácter deste vernacular não reside nem na tradição de um determinado lugar – opondo-se, de certo modo, ao *Genius Loci* – nem numa mimese generativa – o construir com a linguagem do lugar. Pelo contrário, aceita a pluralidade de soluções encontradas por todo o *globo*, desde que façam sentido no *local*. Desse modo, não faz juízos estéticos, mas éticos, ambientais e ecológicos.

Na antiguidade, os primeiros arquitetos amassavam a terra com os pés, para preparar os tijolos. Arquitetos descalços a pisar a terra, uma imagem distante da nossa realidade que se afasta cada vez mais da natureza.<sup>214</sup>

O Vernacular Contemporâneo procurou assim evidenciar o impacto das tecnologias de informação na construção de uma epistemologia “rizomática”, descentralizada, onde diferentes agentes procuram meios para construir o seu habitar sem se submeterem a uma estrutura hierárquica e burocrática. Neste caminho, o vernacular é o orgânico, o não-planeado, o não programado ou influenciado por uma única entidade; o contemporâneo, o digital e a comunidade virtual.

Este caminho foi ilustrado sobre um contexto paradisíaco, com ilustres praias e lagoas, montanhas e planícies. O desenvolvimento histórico e o enquadramento político de Florianópolis contribuíram para a fragmentação de um

213 Ignasi de Solà-Morales. *Los artículos de Any*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009. p. 47.

214 Johan van Lengen. *Manual do Arquitecto Descanço*. Lisboa: Dinalivro, 2014. [1ªed. 1981]. Introdução.



Buckminster Fuller,  
**Cúpula Sobre Manhattan,**  
1960.

território previamente dominado por um único *objeto* – a paisagem. Apesar da segregação social previamente imposta por políticas neoliberais, e uma total oposição burocrática para concretizar um caminho individual, o plano atual parece ter em conta o *carácter* da paisagem, uma maior consciência ambiental e a liberdade dos seus agentes. Deste modo, Florianópolis parece agora retomar um caminho oculto. Um caminho decidido na ação instantânea e cooperativa, por aqueles que procuram construir por si próprios, através de uma sabedoria popular cibernética.

No segundo caminho, refletimos sobre o que será um futuro Tecnológico Hedonista – um futuro tecnocrático e otimista em relação à tecnologia, que não vê contradição entre a agência humana e a mecanização, mas que, pelo contrário, afirma que a liberdade será alcançada com a tecnologia. A ciência e tecnologia são então entregues ao poder do capitalismo, como única fonte de inovação.

Uma nova iniciativa metafísica, fisicamente descomprometida, de integridade imparcial poderia unificar o mundo. Poderia e provavelmente será proporcionada pelas soluções totalmente corretas dos computadores. Apenas ao alcance das capacidades de cálculo sobre-humana podem e devem todos os líderes políticos, científicos, e religiosos enfrentar com segurança a sua aquiescência.<sup>215</sup>

O Tecnológico Hedonista analisa, no fundo, a “corrente histórica” lançada por Buckminster Fuller: o poder da artificialização e da domesticação do homem. O homem que abandonou a natureza, mas que sonha com a paisagem, pode agora reavê-las nos objetos arquitetónicos que povoam a cidade – e esse percurso é mais confortável quando coberto por uma das cúpulas de

Fuller. O homem é então entregue aos objetos que criou, e são estes que o aconchegam.

Num contexto fundamentalmente transformado pela ação do homem, Copenhaga não *via* limite ao seu território, no qual impôs uma *mão*, efetivamente domesticando, num só gesto, os percursos possíveis. Neste contexto, o indivíduo não é livre *per se*, mas é livre enquanto parte de um coletivo. Trata-se, portanto, de uma liberdade relativa e dependente do conjunto, uma vez que, sem a submissão desse conjunto, o sistema colapsa. A *imagem transparente* de Copenhaga, decidida há quase setenta anos, bem como a sua *identidade*, correm o risco de perder força face à globalização.

Se em Florianópolis, foi encontrado um território formado por um *Objeto* – a *Paisagem* – em Copenhaga, pelo contrário, é o *Objeto* formar a *Paisagem*, imitando as suas formas e reproduzindo os seus significados num *Território* como *Ilha*. Se em Florianópolis a *Imagem* se mantém *Oculto*, quer através da privatização e acumulação de capital, quer através das “sombras” que a topografia lança sobre o território, em Copenhaga promove-se uma *Imagem Transparente*, inicialmente através do imperativo direito à cidade, e agora sobre o imperativo da linearidade financeira.

Apesar das divergências entre os dois caminhos serem derivadas de temporalidades e contextos distintos, existe um hiperobjeto comum, alheio às preocupações humanas. Um hiperobjeto que, mesmo invisível, lança sombras sobre os ecossistemas, a biodiversidade e a humanidade. Segundo Timothy Morton, o universo contém múltiplos hiperobjetos: “coisas que estão massivamente distribuídas no tempo e no espaço em relação aos seres humanos.”<sup>216</sup> Não são algo que podemos ver, ou deter sobre as nossas mãos, mas algo que podemos conhecer através da medição

215 Buckminster Fuller: *Operating Manual for Spaceship Earth*. Baden: Lars Müller Publishers, 2009. [1ª ed. 1969]. p.10.

216 Timothy Morton. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 1

e modelação de fenómenos naturais. Porém, os eventos climáticos extremos começam a intensificar-se, e o que parecia um objeto distante, começa a sentir-se na pele.

Se o primeiro caminho retomava um curso esquecido, lento e gradual, e se o segundo abraça a tecnologia e a aceleração como força para o desenvolvimento, então, não será a sua convergência, produto entre a desaceleração e o progresso, uma contradição? Podem esses caminhos ser compatíveis?

### Como?

A convergência dos dois caminhos pode culminar numa escolha ambígua, devido às nuances próprias dos seus problemas complexos e, muitas vezes, contraditórios. Pode efetivar-se no caminho da *Complexidade e Contradição*, da *Arquitetura da Cidade* e da *Cidade Colagem*, num exercício de urbanismo e de arquitetura que permanece crítico face a grandes narrativas, em particular a ações dirigidas segundo um ideal de progresso.

Por meio da pesquisa e da tomada de consciência, o homem tornou-se o idiota do cosmos; mandou-se para o exílio e banuiu-se da segurança imemorial que desfrutava nas bolhas de ilusão autoconstruídas, rumo ao sem-sentido, ao desconectado, ao automático.<sup>217</sup>

Ainda é certo que um retorno a um estado *natural* ou *essencial* não é exequível. Não restando espaço para todos nós no *terrestre*, teremos sempre de *aprender* a conviver. A “bolha” humanista que nos protegia do inesperado está prestes a arrebentar, para ser substituída por uma “gaiola” própria ao homem pós-histórico – a total domesticação do *ser*, em particular do *ser moderno*.

Que outros queiram por eles significa que eles existem apenas como objeto, e não como sujeito de seleção. (...) há um desconforto no poder de escolha, e em breve será uma opção pela inocência recusar-se explicitamente a exercer o poder de seleção que de facto se obteve.<sup>218</sup>

Entende-se que o destino da arquitetura sempre será o da domesticação, da colonização, da imposição de limites, de ordem, de forma, introduzindo no espaço elementos de identidade de modo a torná-lo reconhecível, idêntico ou universal. No caminho, essa domesticação fez com que “camadas protetoras”<sup>219</sup> perdessem significado; não há mais algo exterior para nos defendermos, o problema é *interno*. Deste modo, é por manter o caminho aberto e ambíguo que podemos encontrar uma solução face à hegemonia que catalisa os eventos no ambiente construído. A barreira ideológica que marcou o período da Guerra Fria, entre o capitalismo e o comunismo, é agora uma barreira entre o humanismo e o ecologismo.

### Onde?

Talvez as leis da cidade sejam exatamente como as que regulam a vida e o destino de cada homem. Cada biografia tem o seu próprio interesse, apesar de estar circunscrita pelo nascimento e pela morte. Certamente a arquitetura da cidade, a coisa humana por excelência, é o sinal físico desta biografia, para além dos significados e dos sentimentos com que a reconhecemos.<sup>220</sup>

As megalópolis que se formam agora em vários pontos do planeta representam uma desterritorialização do *habitar*. Não sendo possível para o ser humano observar a totalidade do *seu* território-

217 Peter Sloterdijk. *Esferas 1: Bolhas*. (trad. José Oscar de Almeida Marques). São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2016. [1ªed. 1998]. p. 23.

218 Peter Sloterdijk. *Regras para o Parque Humano: Uma Resposta à Carta de Heidegger sobre o Humanismo*. São Paulo: SP Estação Liberdade, 2000. [1ªed. 1999]. pp. 44-45.

219 Bruno Latour. *Onde Aterrorizar?*. (trad. Marcela Vieira). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. [1ªed. 2017]. p. 27.

220 Aldo Rossi. *The Architecture of the City*. (trad. Lawrence Venuti). Cambridge: The MIT Press, 1982. p. 163.

rio, é provável que a cidade se volte a *decompor*, fragmentada em múltiplas micro-cidades de quinze minutos<sup>221</sup>. Estas ilhas, densas e vibrantes, podem representar o retorno ao *local* e simultaneamente constituir uma opção sustentável. A densidade, complexidade, diversidade e contradição devem ser abraçadas para gerar redes locais, ligadas globalmente. Compreende-se que o zoneamento e a divisão programática já não são viáveis – a forma *não* segue a função. Em vez disso, os edifícios devem admitir várias funções ao longo do tempo.

Ao atingir a fértil sobreposição entre pragmatismo e utopia, nós [arquitetos] encontramos mais uma vez a liberdade de mudar a superfície do nosso planeta, para melhor se adaptar às formas de vida contemporâneas.<sup>222</sup>

A adaptação às “formas de vida contemporâneas”, parece, independentemente do seu modo de produção – vernacular ou tecnológico, manual ou mecânico – caminhar para a diversidade, admitindo, como em outros tempos, uma sobreposição programática. O *mixed-used* é, tendencialmente, o modelo dos projetos de grande perfil das metrópoles contemporâneas – o sonho concretizado de Hilberseimer. Mas, apesar da retórica em torno da diversidade, estes objetos híbridos acabam, muitas vezes, por ser tão *transparentes* que não deixam espaço para a *realização*, tal é a dificuldade em adivinhar a vida própria de um edifício. A sobredeterminação de projetos que se montam como legos, com peças de diferentes cores e tamanhos, pode fazer com que, à medida que comece a perder a sua vitalidade, o *objeto* desabe e a sua reutilização se torne impraticável. Em vez disso, *onde* da arquitetura deve dar lugar ao espaço líquido, ao lugar descaracterizado, sem identidade própria,

que permite a sua reconfiguração com o passar do tempo.

### Quando?

A arquitetura refere-se às condições concretas particulares de cada situação num espaço e tempo precisos.<sup>223</sup>

O futuro torna-se inquietante porque nos é familiar. Porque o sentimos como parte de um movimento contínuo, que atravessa ciclos – um tempo dialético. Isto porque o tempo se inscreve continuamente na memória, reorganizando a experiência passada, e é por entendermos que eventos passados podem voltar a ocorrer, que sentimos insegurança na tomada de posições.

A hiperatividade contemporânea é desconcertante. As respostas têm de ser imediatas e devem conter em si uma visão holística que resolva uma multitude de problemas que ainda não existem. A máquina é governada pelo *cronos*: o deus do tempo que hoje é personificado no capital financeiro. O orgânico é cíclico, circular e governado pela vivência própria, ao ritmo das cidades. *Progreso* é então escrito sobre um cronograma, e o *Equilíbrio* obedece a um ciclo orgânico.

Todos os problemas nunca poderão ser resolvidos. (...) De facto, é uma característica do século XX que os arquitetos sejam altamente seletivos na determinação dos problemas que querem resolver.<sup>224</sup>

Os desafios do amanhã não poderão ser resolvidos por um só caminho, nem devem partilhar o mesmo plano temporal ou *Zeitgeist*. Cada local é indissociável de uma temporalidade específica, e é sobre essa temporalidade que devemos estabelecer o caminho a seguir. A cadência de

221 O conceito, inventado por Carlos Moreno e popularizado pela presidente da câmara de Paris, Anne Hidalgo, designa um conjunto urbano onde uma parte significativa das necessidades diárias podem ser alcançadas a andar ou de bicicleta, num raio de 15 minutos.

222 Descrição do grupo de arquitetos BIG. em <https://big.dk/#about>. Consultado a 7/05/2021.

223 SOLÁ-MORALES, Ignasi de. *Los artículos de Any*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009. p. 40.

224 Paul Rudolph, em: *Perspecta 7*, New Haven: The Yale Architectural Journal, 1761. p. 51.

cada lugar deve ser, simultaneamente, independente e concordante com a globalização.

Devemos ainda ter em conta a efemeridade da arquitetura, isto é, entendê-la como um evento, um instante na cidade. Uma vez que não podemos controlar o futuro, nem sabemos como responder à velocidade de transformação dos modos de habitar, será sensato *planejar* a vida da *matéria* embebida, incluindo a sua aplicabilidade futura. Podemos então renovar, reabilitar, e restaurar, mas também demolir para obter matéria para novos usos.

### Mapa

Uma arquitetura válida evoca muitos níveis de significado e combinações de foco: o seu espaço e os seus elementos tornam-se legíveis e funcionais de várias maneiras ao mesmo tempo.<sup>225</sup>

A arquitetura contemporânea multiplica-se em várias soluções para diferentes problemas. Podemos, porém, ainda agrupar os arquitetos contemporâneos em *nichos*, nos quais se enquadram segundo diferentes eixos. Ainda que não seja mais possível identificar um *estilo*, ou um modo de fazer contemporâneo, é possível encontrar relações entre os agentes que produzem exemplos representativos do *habitar moderno*.

Deste modo, elaborou-se um mapa que nos permite observar um quadro alargado de arquitetos contemporâneos. Esse quadro representa um jogo em aberto, e as peças não só podem mudar de lugar, como serão substituídas com o passar do tempo. Nasce de uma vontade em conhecer, mais do que prescrever posicionamentos ou fazer juízos de valor. Porém, não deixa de ser representativa do inconsciente coletivo que governa a produção arquitetónica atual.

As regras do jogo são simples: cada peça corresponde a um arquiteto ou atelier, e essas peças devem ser dispostas segundo dois eixos: o vernacular-tecnológico e o oculto-transparente.

A forma hexagonal possibilita os deslocamentos verticais, horizontais e diagonais, de modo a representar uma rede de relações, em que a cada arquiteto – ou prática arquitetónica – se fazem corresponder outros seis. Deste modo, a prolífica obra de certos arquitetos, como é o caso de Álvaro Siza, torna a sua posição no jogo difícil e ambígua, enquanto que Norman Foster e a cultura do *high-tec* são, por exemplo, facilmente enquadrados entre o tecnológico o transparente.

Se inicialmente o propósito deste exercício seria uma leitura analítica, de certa forma ingénuo e objetiva, do quadro de referências contemporâneo, com o desenvolvimento da dissertação, o mapa tornou-se a *materialização* de uma reflexão em aberto, sobre que caminho queremos escolher no futuro.

225 Robert Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966. p. 16.





ARENTE



TECNOLÓGICO

ULTO



---

## Objetos

Os seguintes objetos-anexo servem para ilustrar, em modo de síntese, experiências de projeto que se enquadram nos Dois Caminhos apresentados na dissertação. O primeiro objeto – Participação – foi projetado na Ilha de Florianópolis, servindo as bases para construir o primeiro caminho – o Vernacular Contemporâneo. O segundo objeto – Cooperação – consiste na realização de um concurso privado, a convite do escritório MASS

lab e enquadra-se no segundo caminho – o Tecnológico Hedonista. O terceiro e último objeto – Criação – procura uma síntese os dois caminhos, atribuindo ao ato de criação o momento maior da ação do eu-no-mundo, no momento em que se tornam visíveis e comunicáveis as decisões de projeto, simultaneamente ocultando, ou mistificando, na sua forma, as incertezas do seu significado.



Vegetalis,  
**Infantário,**  
2014.  
Paramento em armação  
com mandalas de garrafas,  
preenchido com argila,  
cimento e bambu.

---

## Participar. Objeto A

A dissertação surgiu com a proposta de participação no projeto e execução de uma habitação unifamiliar. Inicialmente, a ideia de um contexto completamente estranho, a Ilha de Florianópolis, e a prática familiar, mas surpreendente, do irmão do autor e da sua prática como bioconstrutor e marceneiro, foram motivo para pensar na pluralidade de caminhos viáveis a um futuro sustentável.

A encomenda, a possibilidade de execução, de experiência em obra, terá sido determinante para a aceitação da proposta. Uma oportunidade que, aos olhos de um estudante que termina o curso de arquitetura, que anseia um contacto com o “mundo real”, era sedutora. Desse modo, passam-se dois meses numa Ilha mágica, onde o autor participou no projeto e início de construção de uma casa, aprendendo muito no decorrer do processo.

O projeto iniciou-se imediatamente após a chegada em janeiro de 2018. Partindo de um esboço elaborado pelo irmão do autor que esquematizava uma vista em corte do terreno, desenvolve-se um modelo tridimensional. Este serviu de base para a participação do cliente nas discussões e decisões de projeto.

O terreno de 15 por 25 metros, com um perfil acentuado de quase 10 metros entre a cota baixa e alta, situa-se no Morro do Lampião, e disfruta de fantásticas vistas sobre ilha, a baía e o continente, compondo uma paisagem idílica. Perante a dificuldade topográfica, optou-se por aplanar o terreno em duas cotas, ligadas por uma

rampa de acesso automóvel. A ideia seria apenas construir uma casa à cota baixa, mas deixar o terreno pronto para a construção de habitações futuras, seguindo o mesmo modelo. Recorrendo apenas à matéria local, foi usado o modelo tridimensional para compreender as deslocções de terra e desenhar os muros de contenção. Para os muros foi usada pedra de descarte e uma subestrutura em betão e ferro. Deste modo, o terreno ficaria concluído para começar as fundações da casa.

A casa foi desenvolvida com um esquema muito simples, limitado a nível de orçamento e enquadramento legal. Com uma implantação total de 5 por 6 metros, a casa eleva-se do piso térreo para dar lugar a uma garagem coberta. O primeiro piso, à cota alta, é composto por uma sala e cozinha aberta e uma casa de banho completa. No piso superior localizam-se os dois quartos, acedidos por uma escada tipo “Santos Dumont”.

A estrutura começa, no piso térreo vazado, com um sistema de pórticos em betão armado na qual assenta uma laje aligeirada e um deck exterior. O segundo e terceiro níveis são feitos com uma estrutura de madeira com seis pilares verticais, outros diagonais que conferem triangulação necessária para estabilidade estrutural. O interior seria revestido em paredes de tabique em bambu e argila, e o exterior com tábuas de madeira em escama.

Como cedo se descobriu, as circunstâncias tornaram se progressivamente menos favorá-



**Elementos de Demolição:**

- 01 Caibros
- 02 Oficina de Lixagem
- 03 Oficina de Corte (em construção)
- 04 Isolamento (poestireno expandido)
- 05 Porta de demolição
- 06 Oficina de Corte (em construção)
- 07 Detalhe caibros e vigas de madeiras variadas (peroba, canela preta, jacaranda, angelim vermelho)



veis à sua realização. Problemas legais, desencontros entre cliente e executor, excesso orçamental, entre outros fatores, impediram o avanço da obra. Ainda assim, a experiência de planeamento num contexto de execução real, otimizado para realização num curto espaço de tempo e com limitações a nível de mão de obra e tecnologia (isto é, altamente dependente da capacidade técnica e operativa da equipa – marceneiro, carpinteiro, artesão – muitas vezes personificadas no mesmo indivíduo) inspiraram a visão do primeiro caminho – o Vernacular Contemporâneo – de modo a que uma leitura ‘distante’ não poderia oferecer.

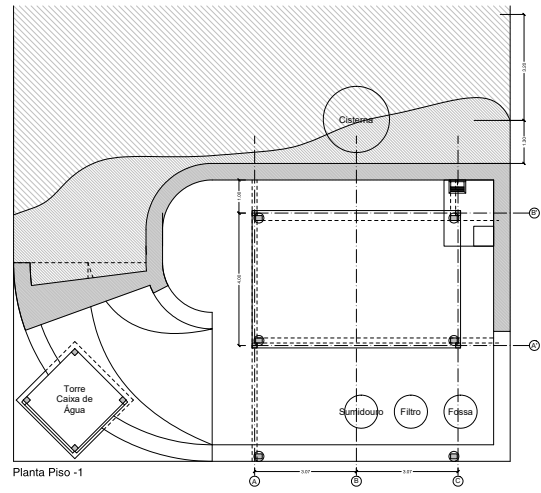
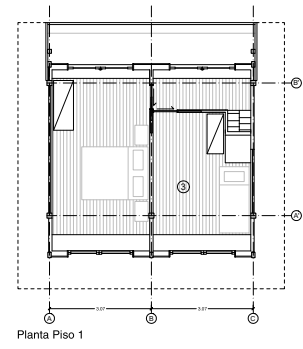
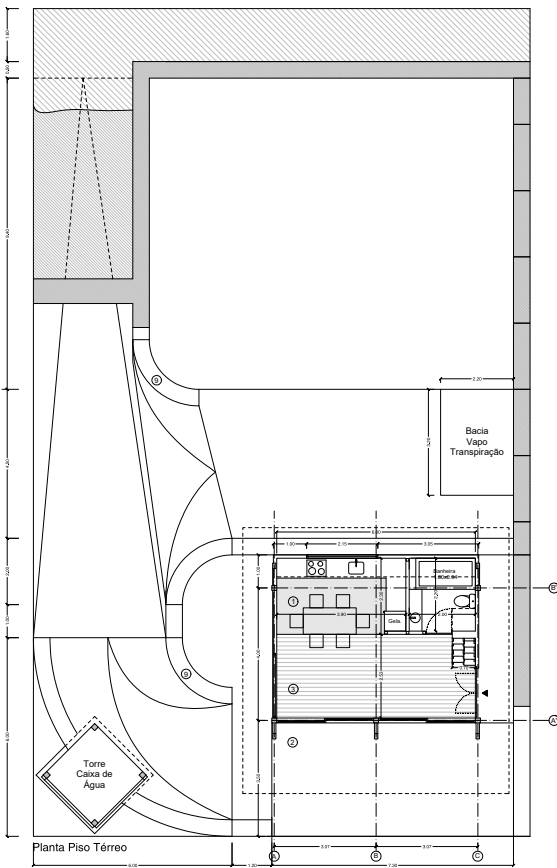
O facto de se realizar ou não a obra física, em nada invalida o conhecimento que se obtém no planeamento do seu curso. A arquitetura é contingente e pode sempre manifestar-se em projetos futuros. Podemos avançar sem ter efetivado a sua execução e, através do objeto, compor relações de causalidade com outros objetos, retirando sempre úteis para a formação profissional. A lição deste objeto é, acima de tudo, que agir de acordo com um conjunto de

restrições práticas – como falta de maquinaria ou a necessidade de aproveitamento de matérias de descarte –, fazem do compromisso com a ecologia e a sustentabilidade um grande desafio. Especialmente quando a equipa não é composta por artesãos, esses mestres do imprevisto e da resiliência. Hoje em dia é cada vez mais difícil divergir da especialização. Para montar uma empresa de construção basta contratar pessoal qualificado para os diferentes estágios da obra. Outro desafio, completamente diferente, é o de criar uma equipa capaz de executar, do início ao fim, todas as etapas de execução, com materiais “tortos” e não industriais que estão prontos a montar.

Apesar das dificuldades que o Vernacular Contemporâneo pode comportar, continuam a surgir exemplos por todo o mundo onde é possível criar estratégias participativas, baseadas na bioconstrução, na permacultura e na ecologia. E, apesar de não ser a resposta para todos os problemas, é, sem dúvida, um caminho que deve ser aplicado nos contextos corretos.







Não se trata neste manual de induzir as pessoas a construírem suas próprias casas na maneira tradicional. O mundo mudou muito; há escassez de materiais tradicionais de construção e de mão-de-obra com este conhecimento. (...) Trata-se, antes, de responder aos desafios atuais da questão habitacional e apresentar alternativas, aplicando no processo construtivo uma combinação de técnicas tradicionais e modernas.

Johan van Lengen. *Manual do Arquitecto Descanço*. Lisboa: Dinalivro, 2014. [1ªed. 1981].

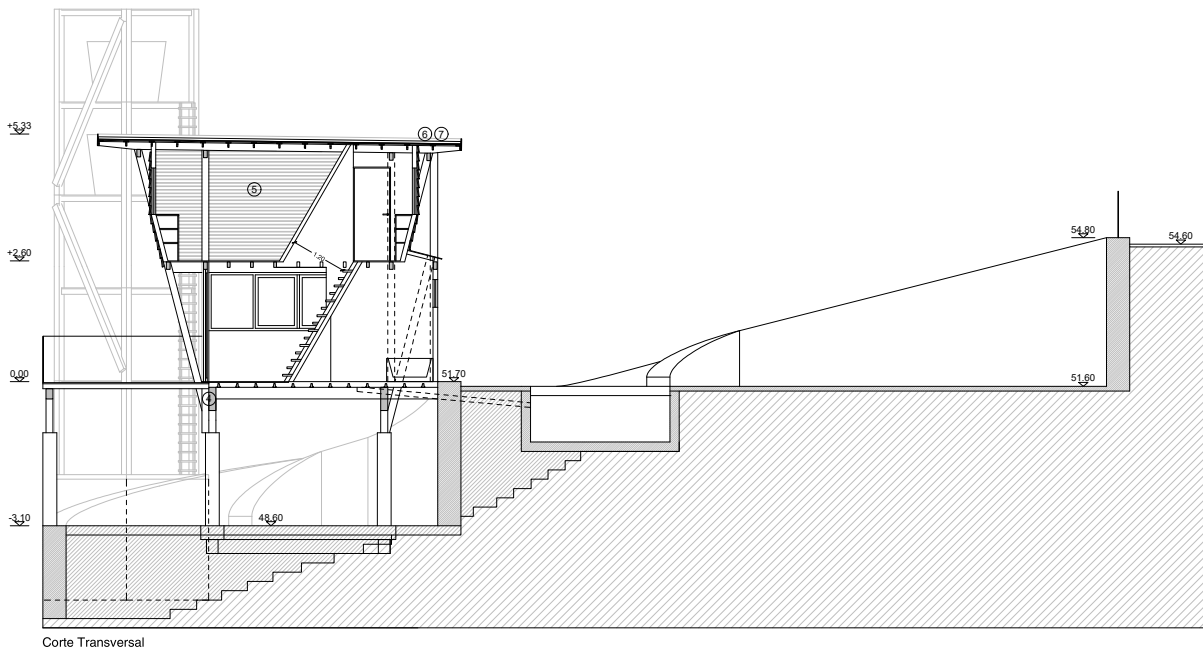




Imagem do Autor,  
Visualização do deck  
externo,  
2019.



Imagem do Autor;  
Visualização da sala e cozinha,  
2019.





---

## Cooperar. Objeto B

Assistimos a uma condição que, apesar de não ser novidade (aliás, tem um começo muito preciso, com a criação de OMA por Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp (sua esposa), Elia Zenghelis e Zoe Zenghelis), tem vindo a ganhar, globalmente, múltiplos seguidores – os arquitetos empreendedores.

Esta geração, fortemente influenciada por Rem Koolhaas, já não tem ilusões em relação ao papel da arquitetura no ambiente construído, nomeadamente, o de criar protótipos sofisticados e facilmente comercializáveis, com imagens claras, ícones facilmente reconhecíveis.

O arquiteto empreendedor já não coloca o seu nome na porta – cria uma *marca*. Como se de uma empresa de calçado ou telecomunicações se tratasse, a marca surge de uma estratégia cuidadosamente planeada para agradar as massas. Esta iniciativa parte de um grupo de sócios, geralmente arquitetos jovens arquitetos que partilham a experiência num escritório internacional. Por vezes, o nome não precisa de ser muito original, bastando combinar as iniciais dos apelidos dos sócios fundadores para criar uma sigla, como os MVRDV. Por vezes, é o próprio autor a gerar a marca, como o caso da Zaha Hadid, que permanece mesmo após a sua morte.

Ainda assim, esta geração de arquitetos que passaram pelos grandes escritórios internacionais, contam agora com os meios de comunicação. Potenciado pela globalização, pelos websites e pelas redes sociais, a pressão para competir no

mercado de arquitetura é cada vez mais esmagadora, e os arquitetos tiveram de tirar lições do mundo empresarial e financeiro.

A velocidade de resposta a problemas complexos leva à formação de práticas de projeto que apostam na especialização de equipas projetistas, preferencialmente compostas por elementos de várias escolas, contextos e nacionalidades. Este paradigma, fruto da modernidade e do capitalismo, dá a ilusão de que as possibilidades se multiplicam (tão rapidamente que é fácil nos perdermos no caminho). Se o arquiteto seria tradicionalmente visto como agente de maior autoridade, hoje, a responsabilidade é repartida por múltiplos agentes – resultado de ações interdisciplinares.

Entre as múltiplas formas de “entrar” no mundo profissional, e estabelecer uma prática individual, os concursos são, indiscutivelmente, o modelo mais paradigmático. Abrem janelas de oportunidade a coletivos de arquitetos que buscam, na angústia de falta de encomendas, uma identidade própria, um caminho, um *modus operandi*. Se, com sorte, ganharem algum dos múltiplos concursos a que dedicaram horas de trabalho, a sua visibilidade começa a aumentar.

A condição de autoria, de deter um valor de criação sobre um determinado objeto arquitetónico, é cada vez mais controverso. Por um lado, há muito que nos distanciamos da noção renascentista que colocava o mestre ou artista num pedestal. Por outro lado, o facto do modelo de

negócio em arquitetura assumir uma estrutura corporativa, significa que os dirigentes podem ser substituídos, despedidos por justa causa, sem afetar fundamentalmente o funcionamento da empresa.

Ainda assim, o público não quer obras anónimas. Se Roland Barthes assinalou a “Morte do Autor”, tal só aconteceu em papel. A sociedade contemporânea continua obcecada com o autor, o artista e o empreendedor. A biografia continua a ser importante – não importa só o que o autor pensa, mas o que o autor come, consome, como se desloca, onde vive, com quem se dá. O autor já não é um génio, mas uma manifestação de desejo de individualidade. Neste sentido, o autor é um objeto. No meio da incerteza em relação ao que é válido ou não, particularmente no mundo da arte, a sociedade espelha as suas inseguranças numa narrativa curada, uma experiência museológica, que toma forma nas redes sociais e nos artigos de opinião. É neste contexto que, desprovido de qualquer dramaturgia e do cinismo intelectual, que surge o potencial da imagem

hiper-real, como uma imagem familiar, que as pessoas compreendem.

O arquiteto empreendedor tem de ser capaz de tirar partido dos mercados para avaliar a sua posição e tomar medidas para se afirmar competitivamente. Os concursos de iniciativa pública ou privada são um elemento essencial e paradigmático na elaboração deste esquema económico. Em arquitetura, este modelo tem início no Renascimento, após ser elevado o após a distinção entre artesão e artista, o resultando num clima de competição. Os artistas competiam com as suas pinturas e esculturas, e dessa disputa decorreria uma discussão aberta acerca do valor da sua arte, quer em termos estéticos e qualitativos, quer no do ponto de vista do desempenho económico. Atualmente, o concurso é o modelo que favorece o capitalismo por excelência, no qual os escritórios gastam recursos e horas de trabalho intensivo. A proposta a concurso nasce de um processo coletivo, sem hierarquia aparente. O modelo de negócio está intrinsecamente ligado



à operação coletiva, e arquitetura passa a ser a profissão que trabalha soluções que otimizem o custo-benefício, mínimo investimento para a maior retorno dos promotores. O *star-system* é abolido em prol de uma nova geração, altamente capacitada (em ferramentas/software) e informada (pelos fluxos de informação), que usam a globalização como alavanca para despoletar uma ação interdisciplinar e multinacional.

É neste contexto que surge o escritório MASS lab, no Porto, que o autor teve a oportunidade de integrar para desenvolver um concurso privado. Os MASS lab são um coletivo de arquitetos que, após trabalhar no estrangeiro em escritórios multinacionais, decide retornar para replicar o modelo de negócio no contexto português. São principalmente influenciados pela arquitetura dos BIG, dos EFFEKT, dos MVRDV, assim como dos nomes clássicos da escola do porto. Apostam num modo de trabalho que se baseia no diálogo e discussão de projeto que integra todos os elementos do escritório, dinamizando as soluções

de projeto. Este processo pode ser ilustrado no projeto a concurso para o Conjunto Habitacional do Covelo.

O concurso pede que se desenvolvam dois blocos de habitação coletiva num terreno adquirido pelos promotores que se situa no Bairro do Covelo, Porto. O projeto teve de lidar com duas realidades paralelas: uma frente de rua por consolidar, com um dos blocos habitacionais; e uma frente traseira com carácter quase rural, com muros de pedra a limitar os lotes. O desafio, contudo, consistia, não só na diferença de realidades, como pela diferença de cotas entre os dois blocos. Intervir em malhas de cidade por consolidar é sempre um desafio, principalmente quando não há regras aparentes. Apesar da existência de um PIP aprovado, considerou-se o esquema gerava espaços sem acesso a iluminação direta, de modo que foi desconsiderado.

A proposta passa pelo estabelecimento dos limites de projeto. No nível superior, o volume edificado ocupa a totalidade de frente de rua, consolidando a malha urbana. No nível infe-



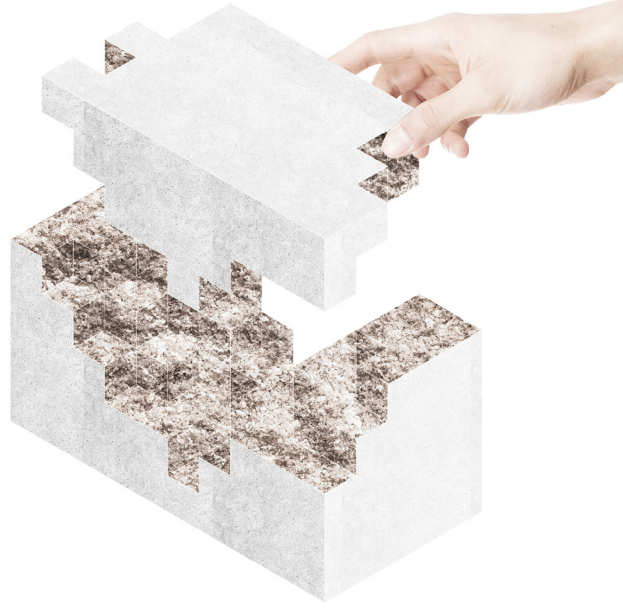
rior, a orientação proposta pelo PIP é rodada de modo a criar uma fachada de rua. Esta direção vai ser determinante para o projeto, uma vez que serve de guia para o desenho do conjunto. Deste modo, opta-se por desenhar o conjunto sobre uma grelha quadrangular com um módulo de 3,60m. Esta estratégia leva a que seja possível construir o conjunto como se de um conjunto de peças de *Lego* se tratasse. O conjunto é depois “montado” com base na maximização da exposição solar, vistas e terraços praticáveis. O resultado destas operações resulta numa proposta que se assemelha a um vale.

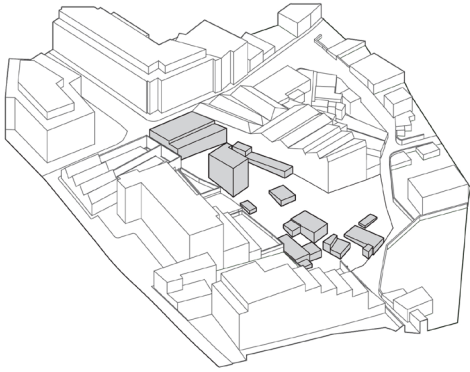
A geometria deste vale faz com que não seja possível repetir uma tipologia, em função dos diferentes avanços e recuos em cada piso. No entanto, efetuou-se uma operação de compatibilização entre interior-exterior. Contudo, o módulo base como unidade construtiva e habitacional gera um conjunto de espaços facilmente adaptáveis a diferentes funções. Um módulo pode ser um quarto, um corredor + instalação sanitária, uma cozinha; dois módulos uma sala; e por aí em

diante. Consoante a orientação solar e o acesso, o projetista vai conjugando os diferentes módulos para criar as diferentes tipologias clássicas (T1, T2, T3).

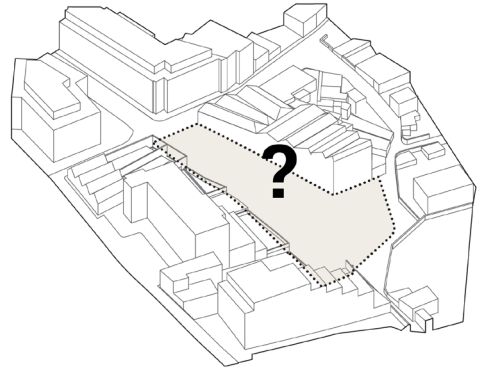
O *modus operandi* é bastante simples: concentrar o talento do escritório, geralmente com uma equipa dedicada para o concurso, e concluir a entrega no prazo indicado. O projeto é o resultado de múltiplos *inputs*, e do debate de ideias deve prevalecer a opção mais clara, fácil de comunicar, pragmática e, simultaneamente, icónica.



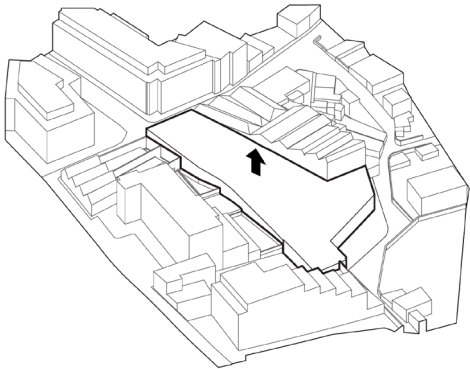




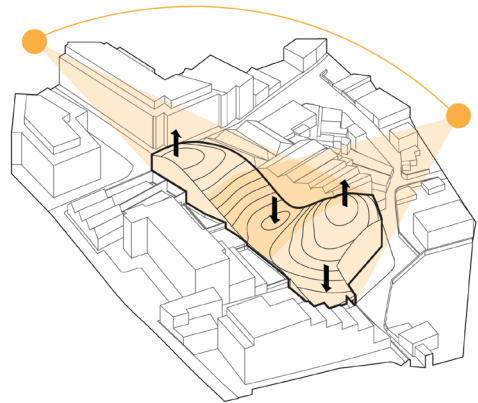
**1. SITUAÇÃO ATUAL**  
Conjunto de fragmentos construídos ao longo do tempo.



**2. PROBLEMA**  
Como resolver duas frentes urbanas, pendente assentuada e várias empenas?

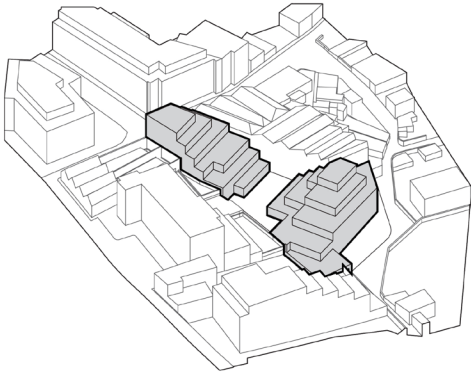


**3. EXTRUSÃO**  
Criar os contornos do edificado de modo a consolidar a malha urbana.



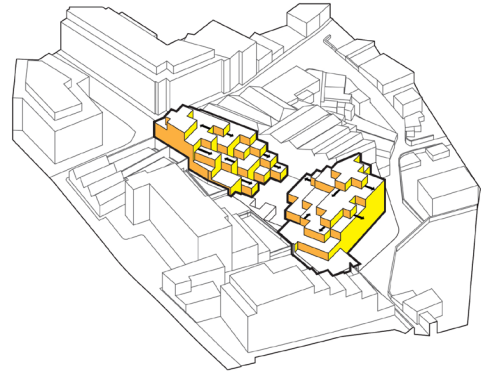
**4. MAXIMIZAR INCIDÊNCIA SOLAR E ÁREA ÚTIL**  
A forma de "vale" cria relações com a envolvente construída, ao mesmo tempo que contribui para uma maior aproveitamento solar.





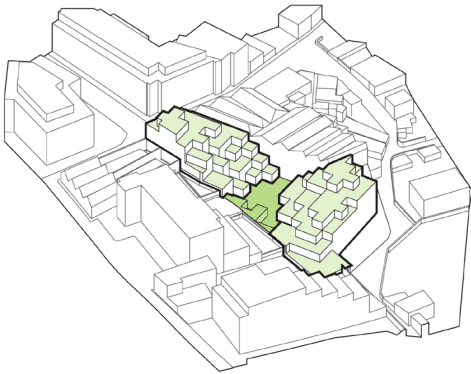
**5. NÍVEIS**

Transformar o "vale" em área de construção.



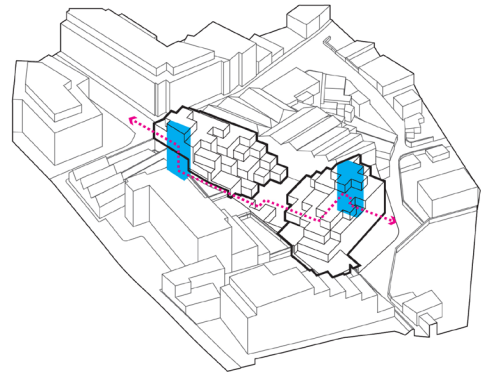
**6. PUSH AND PULL**

Fragmentar a forma de modo a criar relações de vizinhança e privacidade entre apartamentos.



**7. TERRAÇOS PARA TODOS**

Cada apartamento terá acesso a um jardim privado e um logradouro coletivo.



**8. ACESSOS E CIRCULAÇÃO**

O conjunto é acessado a duas cotas com comunicação interna através do logradouro.





Lacaton & Vassal,  
**Pailote**,  
Niamey, Níger,  
1984

---

## Criar. Objeto C

A criação é uma operação que abre a fissura entre caminhos estabelecidos e futuras possibilidades. Precisa de uma estrutura *a priori*, a folha nunca aparece em branco. E, de facto, quando refletimos sobre o significado da Paz, surgem símbolos, imagens e representações da *ideia* de paz. Deste modo, o Objeto C é uma reflexão sobre o sentido da paz num território marcado por anos de conflito armado.

O objeto nasce como resposta a um concurso de ideias lançado pela fundação Kaira Loro que, ao longo dos anos, tem intervindo em contextos precários com o auxílio de mecanismos internacionais e, um dos modelos, é a realização de concursos internacionais com vista à construção em comunidades selecionadas. O lugar, Sedhiou, a sul do Senegal foi marcado por conflito armado que durou quase 40 anos, sendo criado um tratado de paz em 2004. Ainda assim, as marcas ainda estão longe de ser apagadas, e as comunidades ainda não recuperaram do trauma causado pela guerra. É neste contexto que é promovida a construção de um Pavilhão da Paz, um espaço de reflexão sobre o passado, de união entre pessoas, e de meditação e ligação com o divino.

Lacaton & Vassal representam a antítese da arquitetura enquanto produção de objetos representativos, monumentais e icónicos. Ao invés disso, acreditam que a arquitetura é uma atividade social, e que o papel do arquiteto é dar espaço às pessoas – dar-lhe liberdade. Após concluírem

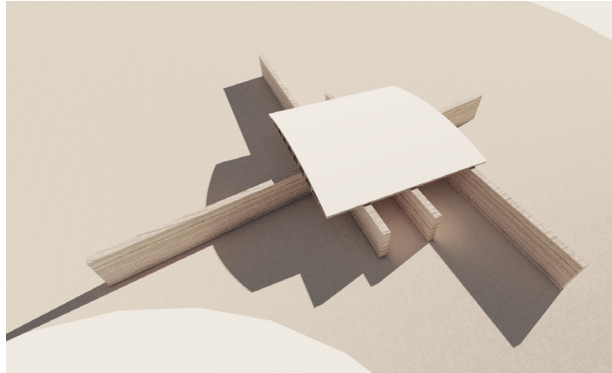
a formação académica na França mudam-se para Níger, o que, segundo Anne Lacaton, representa “a nossa segunda escola depois de Bourdeaux”. Num certo sentido, terá sido uma escola da vida. África, segundo os arquitetos franceses, representa uma lição de “eficiência” e de “capacidade” de estruturas. No regresso, importam consigo os valores apreendidos em Níger, integrando, numa realidade industrial, o pragmatismo e a humildade, desta vez através da pré-fabricação para a criar de espaços com o “máximo de liberdade e flexibilidade”. É característico da sua arquitetura a capacidade regenerativa na intervenção arquitetónica, propondo sempre um aumento, um acrescento, e mantendo o existente. Acrescentar em vez de demolir é o mote que os guia. A sua tarefa enquanto arquiteto é dar continuidade, completar objetos arquitetónicos e situações urbanas através de uma ponderada relação entre os recursos construtivos e a dinâmica social.

Apesar de não nos temos deslocado ao Senegal para aprender com a arquitetura local, seguiu-se o exemplo de Lacaton & Vassal, nomeadamente através da procura de eficiência construtiva, ao mesmo tempo que se confere um valor simbólico através da sua configuração. À semelhança do primeiro projeto dos arquitetos franceses neste continente – o *Paillhote* –, optou-se por usar os recursos locais para criar o pavilhão, assumindo a efemeridade construtiva e controlando a sua ruína. Assim, optou-se por usar argila (prontamente disponível no ter-



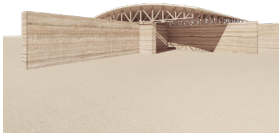
### 1 Linearidade

Concepção estrutural simples. O pavilhão é entendido como uma estrutura flexível que evolui consoante as necessidades.



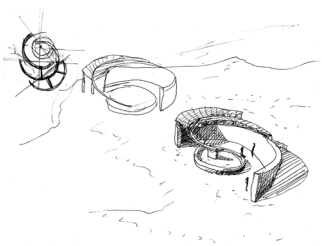
### 2 Juxtaposição

Uma cobertura quadrangular sobre planos verticais. Ambiguidade entre interior-exterior:



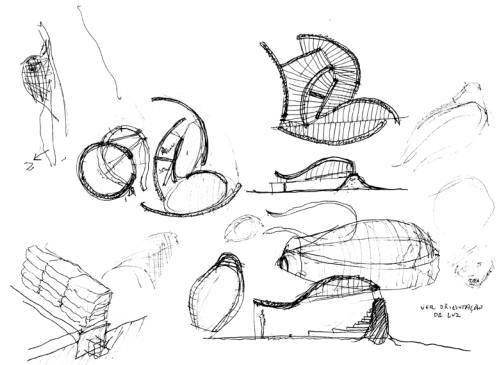
### 3 Independência

Cada espaço admite materialidade e formas específicas.



### 4 Unidade

Três semi-círculos são rodados a 45°, formando uma estrutura elíptica que conforma dois espaços interiores e um exterior:



### 5 Elementar

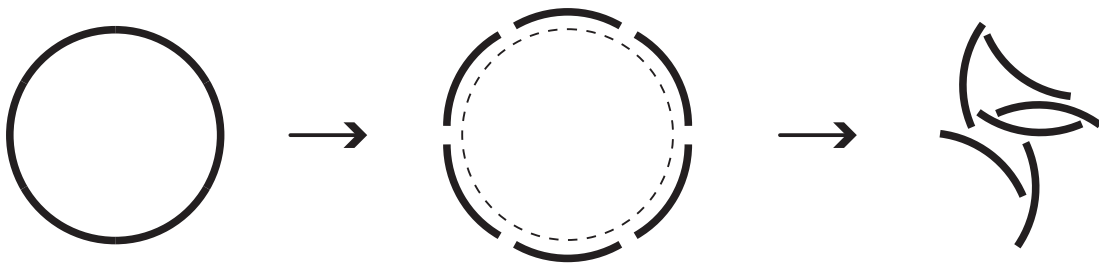
Finalmente a ideia de uma estrutura inacabada, sem cobertura aparente. Os únicos elementos visíveis são as paredes.



Paul Klee,  
**Senecio**,  
1922

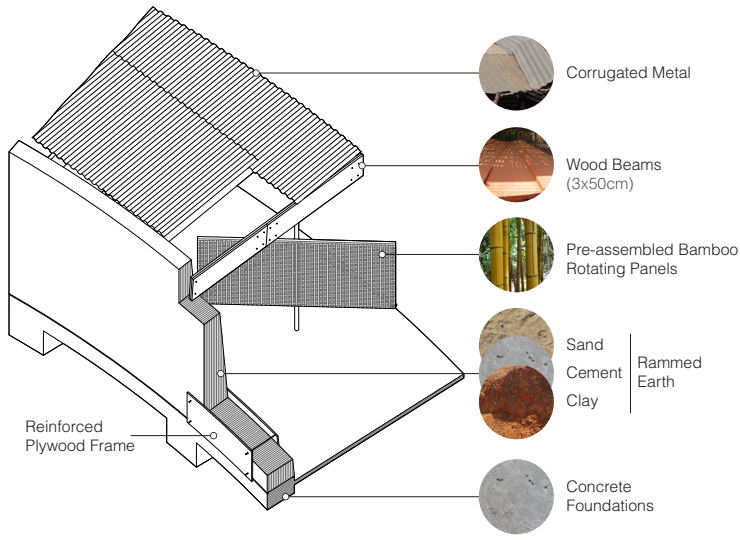


Gerald Holtom, **CND Logo**, 1958  
Nos anos 50, o "sinal de paz", como é conhecido hoje, foi concebido por Gerald Holtom como o logótipo da Campanha Britânica para o Desarmamento Nuclear (CND), um grupo na vanguarda do movimento pela paz no Reino Unido, e adotado por ativistas anti-guerra e contracultura nos EUA e noutros locais.

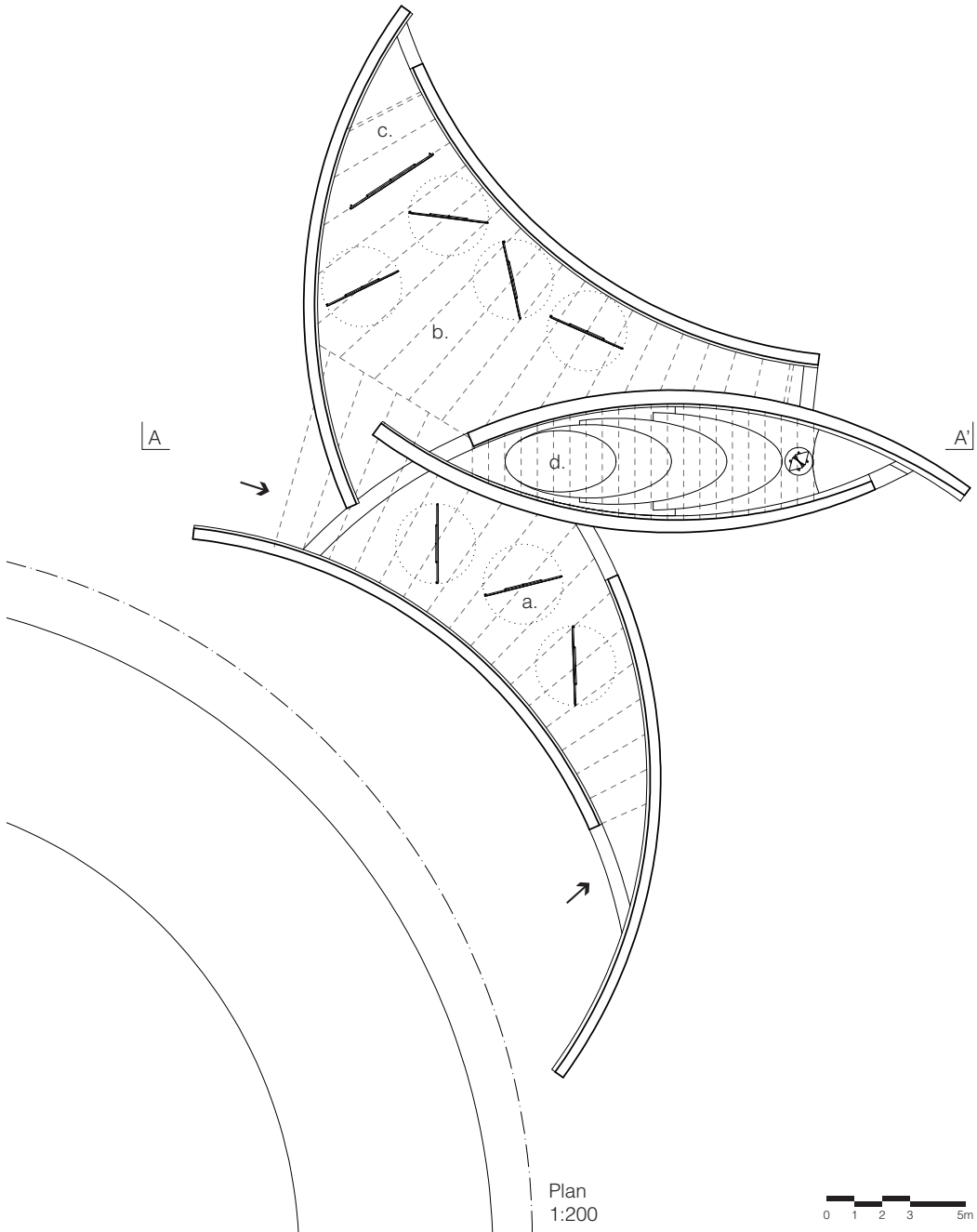


Henri Matisse,  
**La Danse**,  
1909





- Entrance
- a. Spreading Awareness
- b. Exhibition
- c. Office / Storage Room
- d. Contemplation



reno), em combinação com outros agregados, para construir as paredes num sistema de taipa de pilão. A cobertura é estruturada com vigas compostas (vários perfis amarrados) de madeira local e finalizada com chapa de zinco ondulada.

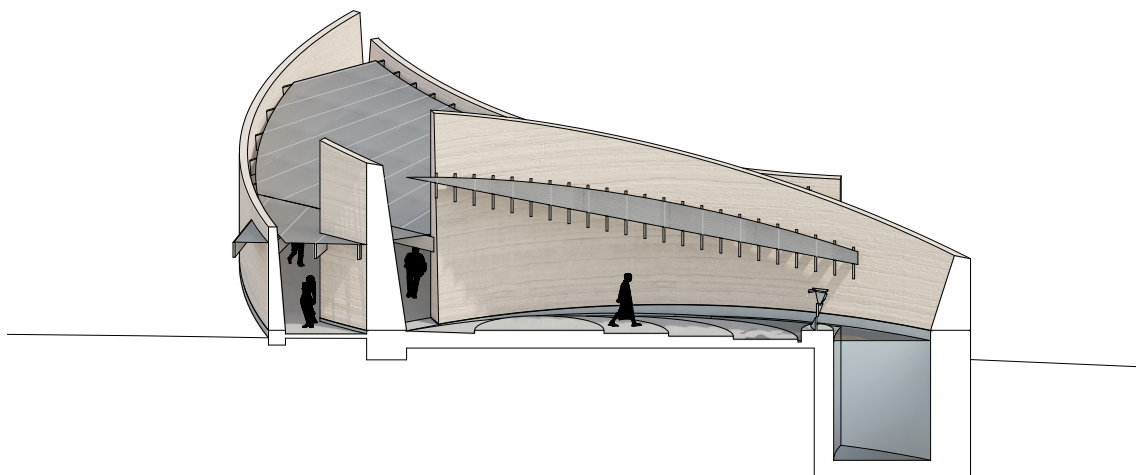
O programa proposto pelo concurso consistia em três espaços: de sensibilização, de exposição e de contemplação. O espaço de sensibilização seria para dar a conhecer a história dos conflitos. O espaço de exposição serviria para acolher, temporária ou permanentemente, obras de artistas que partilhem afinidade com a causa. E finalmente, o espaço de contemplação deveria invocar um sentimento de memória pelas vítimas da guerra, servindo ainda para prestar orações religiosas.

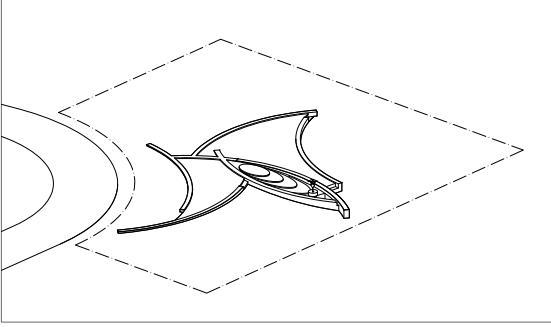
O gesto de desespero há muito que estava associado à morte do homem e o círculo com a criança por nascer. – Eric Austen

O famoso símbolo da Paz, desenhado em 1958 por Gerald Holtom, surgiu com o propósito de manifestação contra a guerra nuclear. Este símbolo era usado por ativistas para mostrar o desagrado em relação à produção de armamento nuclear por parte do Reino Unido. A linha e as duas diagonais representam o desespero, um homem curvado com as mãos no chão, enquanto que o círculo representa a esperança.

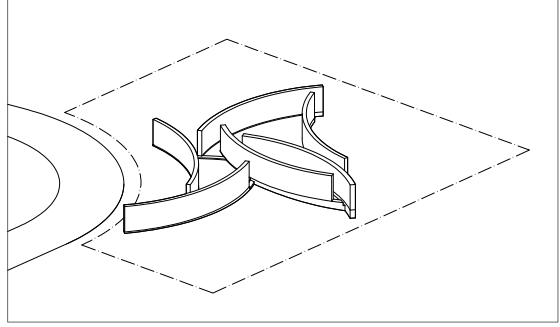
Tendo em conta a simbologia da paz, e do que representa, optou-se por criar uma narrativa ligada à simbologia do círculo, geralmente associado na arte e literatura como um ícone de união, de conexão e paz.

O conceito de paz é um conceito de unidade, tal como o é o círculo. As comunhões entre todos os elementos formam este símbolo, que desde sempre foi associado à perfeição e ao sagrado. A paz não só permite, como é moldada pela harmonia entre as partes. E sobre este equilíbrio que florescem diferentes culturas. Contudo, à medida que a paz se rompe e o círculo se desfaz, é imperativo que nos reunamos e celebremos uns aos outros, enquanto restabelecemos um melhor e mais compreensivo amanhã. O extermínio da guerra é o caminho para a paz. Reconhecer o valor e a importância de todos os estilhaços criados pela guerra é a metáfora que se procurou transmitir através desta proposta. Para formalizar esta metáfora, um círculo foi quebrado em seis peças que foram rearranjadas a fim de gerar espaços de aprendizagem, reflexão e de cura. A relação entre as paredes que definem estes espaços gera uma narrativa que conduz o utilizador através do pavilhão com a presença da luz e da materialidade.



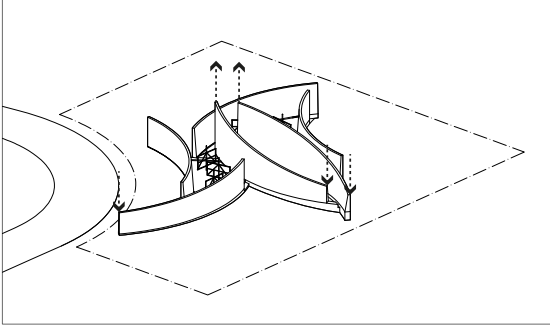


1. CONCRETE FOUNDATION

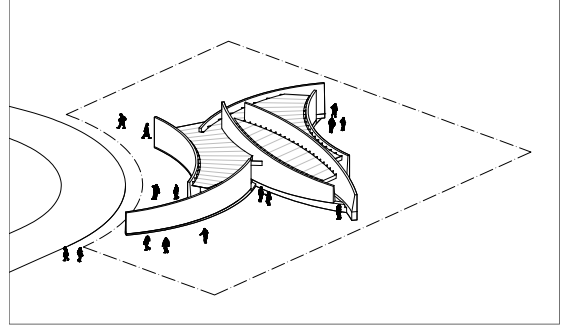


2. WALL EXTRUSION





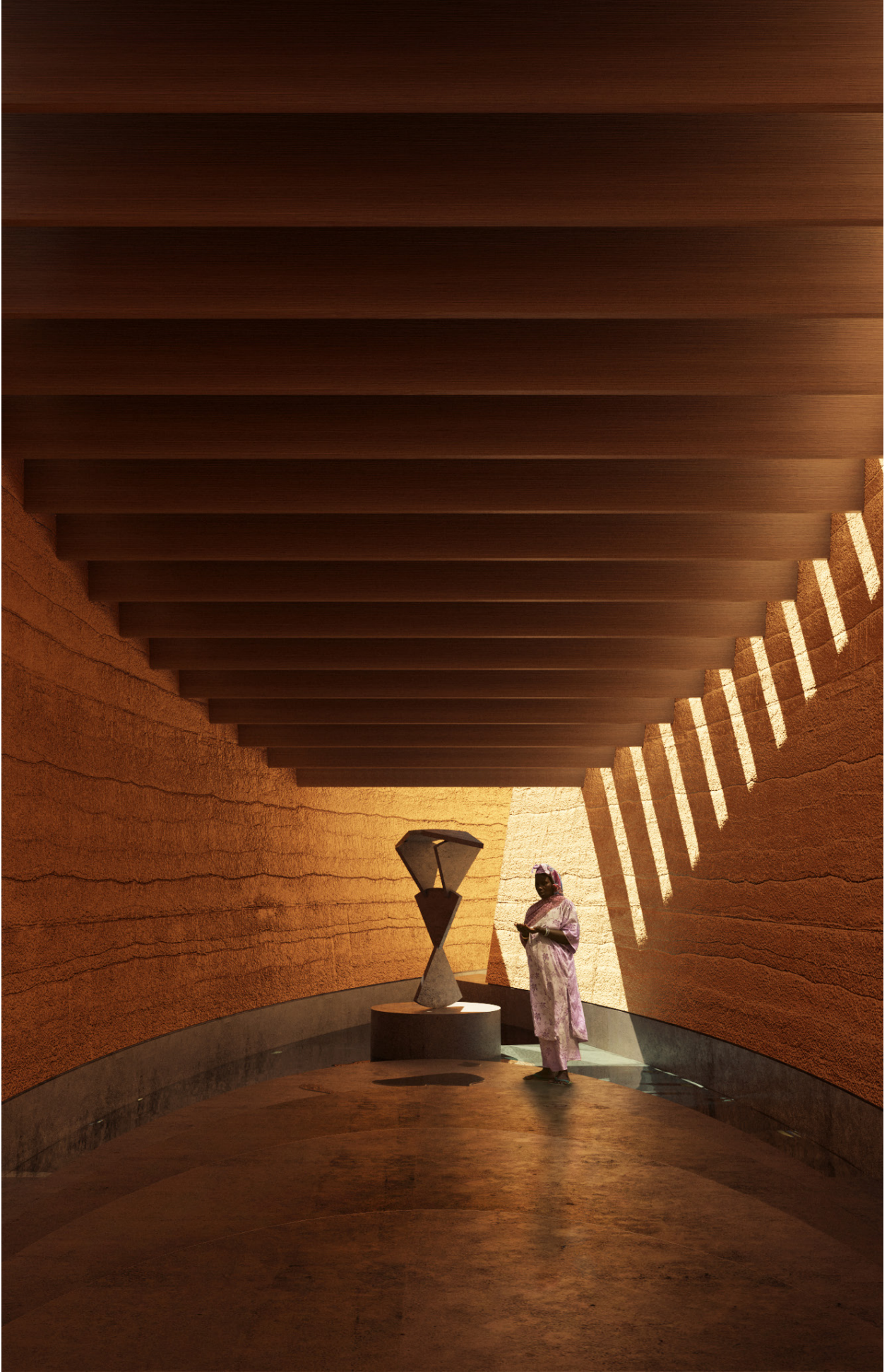
3. LANDSCAPE INTEGRATION



4. FINAL FORM









---

## Referências Bibliográficas

- AGREST, Diana; CONWAY, Patricia; WEISMAN, Leslis K., INGRAHAM, Catherine. *The Sex Of Architecture*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1996.
- ARENDT, Hanna. *A Condição Humana*. São Paulo: Forense Universitária, 2007. [1ªed. 1958].
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. (trad. Maria Lúcia Pereira). São Paulo: Papyrus, 2012. [1ªed. 1992].
- AURELI, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- AURELI, Pier Vittorio. *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2008.
- AURELIUS, Marcus. *Meditations*. London: Penguin Group, 2006.
- BALLESTEROS, José. *Ser Artificial: Glossário Prático para verlo todo de otra manera*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. (trad. Maria João da Costa Pereira). Lisboa: Relógio d'Água, 1991. [1ªed. 1981].
- BAUMAN, Zigmund. *Modernidad Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. [1ªed.2000].
- BIG. *Yes is More*. London: Taschen, 2010.
- BOTTON, Alain de. *Essays on Love*. London: McClelland & Stewart, 2008.
- BROTTON, Jerry. *Uma história do Mundo em Doze Mapas*. (trad. Pedro Maia). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014.
- CASTELLS, Manuel. *A Era da Informação: Economia, Sociedade e Cultura*. (trad. Roneide Venancio Majer). São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CULLEN, Gordon. *The Concise Townscape*. Oxford: Architectural Press, 1961.
- DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [1ªed. 1994].
- DAWKINS, Richard. *The Selfish Gene*. Oxford: University Press, 1990.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Coletivo Periferia: São Paulo, 2003. [1ªed. 1967].
- DELEUZE, Gilles. *Espinosa: Filosofia Prática*. (trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins). São Paulo: Escuta, 2002. [1ªed. 1970].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2000. (trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa). [1ªed. 1980].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 2010. [1ªed. 1972/1973].
- DENNETT, Daniel. *Freedom Evolves*. Nova Iorque: Penguin Group, 2003.
- EISENMAN, Peter. *Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign*. Em: *Oppositions*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press. pp.189-198.
- EISENMAN, Peter. *The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End*. Em: *Perspecta*, Vol. 21. (1984), pp.154-173.
- El Croquis 208, *Dogma 2002-2021*, Barcelona: El Croquis Editorial, 2021.
- El Croquis 72, *Enric Miralles 1995*, Barcelona: El Croquis Editorial, 1995.
- FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is there no alternative?*. Londres: Zero Books. 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. (trad. Luiz Felipe Baeta Neves). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1ªed. 1969].
- FULLER, Buckminster. *Operating Manual for Spaceship Earth*. Baden: Lars Müller Publishers, 2009. [1ªed. 1969].

- GOMBRICH, E. H. Josef. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999. [1ªed. 1950].
- HALL, Edward T. *A Dimensão Oculta*. (trad. Miguel Serras Pereira). Lisboa: Relógio D'Água, 1986. [1ªed. 1966].
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade da Transparência*. (trad. Enio Paulo Giachini). Petrópolis: Vozes, 2017. [1ªed. 2012].
- HARRIS, Sam. *Free Will*. Nova Iorque: Free Press, 2012.
- HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. *O Grande Projeto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. [1ªed. 2010].
- HAYS, K. Michael. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge/London: The MIT Press, 1998.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética III*. (trad. Marco Aurélio Werle / Olivier Tolle) São Paulo: EDUSP, 2002. [1ªed. 1835].
- INWAGEN, Peter van. *Metaphysics*. Londres: Westview Press, 2009.
- JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. Nova Iorque: Vintage Books, 1961.
- KAFKA, Franz. *O Processo*. Lisboa: Leya, 2009. [1ªed. 1925].
- KANHMAN, Daniel. *Pensar: Rápido e Devagar*. Lisboa: Temas e Debates, 2011.
- KIERKEGAARD, Søren. *O Conceito de Angústia*. (trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls). Petrópolis: Vozes de Bolso, 2017. [1ªed. 1844].
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York – A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 2014. [1ªed. 1978].
- KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *Small, Medium, Large, Extra-Large: Office for Metropolitan Architecture*. Nova Iorque: The Monacelli Press, 1995.
- KUBLER, George. *A Forma do Tempo*. Lisboa: Vega, 1990. [1ªed. 1962].
- LACAN, Jacques. *O Seminário: A Angústia – Livro 10*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005. [1ªed. 1962-1963].
- LATOURE, Bruno. *Onde Aterrorizar?*. (trad. Marcela Vieira). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. [1ªed. 2017].
- LAUGIER, Marc-Antoine. *An Essay on Architecture*. (trad. Wolfgang; Anni Herrmann). Los Angeles: Hennessey & Ingalls, 1977. [1ªed. 1753].
- LENGEN, Johan van. *Manual do Arquitecto Descanço*. Lisboa: Dinalivro, 2014. [1ªed. 1981].
- LOTTO, Beau. *Deviate: The Science of Seeing Differently*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2017.
- LYNCH, Kevin. *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008 [1ªed. 1960].
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. [1ªed. 1945].
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Sense and Non-Sense*. Illinois: Northwestern University Press, 1964. [1ªed. 1948].
- MONTANER, Josep Maria. *A Condição Contemporânea da Arquitetura*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2015.
- MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y Crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999.
- MONTANER, Josep Maria. *La Modernidad Superada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.
- MORTON, Timothy. *Dark Ecology*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2016.
- MORTON, Timothy. *Ecology without Nature*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 2007.

- MORTON, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- MUMFORD, Lewis. *The City in History*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1961.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, Demasiado Humano II, O Viajante e a sua Sombra*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. [1ªed. 1878].
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Nova Iorque: Rizzoli, 1991.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intentions in Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1966.
- ROSENAU, Helen. *Boullée & Visionary Architecture*. (trad. by Sheila de Vallée). Londres: Academy Editions, 1976.
- ROSSI, Aldo. *A Scientific Autobiography*. (trad. Diane Ghirardo, Joan Ockman). Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press: 1981.
- ROSSI, Aldo. *The Architecture of the City*. (trad. Lawrence Venuti). Cambridge: The MIT Press, 1982.
- ROWE, Colin. *Collage City*. Cambridge/Massachusetts/London: The MIT Press, 1978.
- RUDOLFSKY, Bernard. *Architecture Without Architects*. Nova Iorque: MOMA, 1964.
- SAGAN, Carl. *O Mundo Assombrado pelos Demónios*. São Paulo: Companhia de Bolso, 1995.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Epistemologias do Sul*. Lisboa: Almedina, 2009.
- SENNETT, Richard. *The Craftsman*. Londres: Penguin Group, 2008.
- SERRÃO, A. Veríssimo. *Filosofia e Arquitetura da Paisagem: Um Manual*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2014.
- SIMMEL, Georg. *A Filosofia da Paisagem*. (trad. Artur Morão) Covilhã: LusoSofia, 2009.
- SLOTTERDIJK, Peter. *Esferas I: Bolhas*. (trad. José Oscar de Almeida Marques). São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2016. [1ªed. 1998].
- SLOTTERDIJK, Peter. *Regras para o Parque Humano: Uma Resposta à Carta de Heidegger sobre o Humanismo*. São Paulo: SP Estação Liberdade, 2000. [1ªed. 1999].
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: Topografía De La Arquitectura Contemporánea*. 1ªed. 1995. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Los artículos de Any*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Territórios*. Nova Iorque: The MIT Press, 1998.
- TÁVORA, Fernando. *O problema da casa portuguesa*. Cadernos de Arquitectura, n.º1. Lisboa, 1947.
- TEGMARK, Max. *Life 3.0: Being Human in the Age of Artificial Intelligence*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 2017.
- THACKER, Eugene. *In the Dust of This Planet*. Winchester: Zero Books, 2011.
- TORCZYNER, Harry. *Magritte: Ideas and Images*. (trad. Richard Millen). Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1977.
- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge/London: The MIT Press, 1994.
- VÁZQUEZ, C. García. *Teorías e Historia de La Ciudad Contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1966
- VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Massachusetts: The MIT Press, 1994.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. (trad. D. F. Pears and B. F. McGuinness). Londres/Nova Iorque: Routledge & Kegan Paul, 1974. [1ªed. 1921].

ZIKEK, Slavoj. *Como Ler Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2017. [1ªed 2006].

ZIZEK, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. Londres/Nova Iorque: Verso, 2008. [1ªed. 1989].

#### Dissertações e Outras Publicações

CRAVO, Leandro José de Almeida; ROSSETTO, Adriana Marques; STORCH, Adriana Carvalho da Silva. *Florianópolis: Os Planos Diretores aprovados entre 1955 e 2014*. Florianópolis: UFSC, 2016.

CUNHA, Luís Filipe. *A Esfera Pública e o Plano Diretor Participativo de Florianópolis*. Florianópolis: UFSC Publicações, 2013.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. *Limites da Utopia: Cidade e Modernização no Brasil Desenvolvimentista*. Em: Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 297-322 - 2007.

MAJOOR, Stan. *Progressive Planning Ideals in a Neo-liberal Context, the Case of Ørestad Copenhagen*. Copenhagen: International Planning Studies, Vol. 13, No. 2, 101–117, maio de 2008.

SUGAI, Maria Inês. *Segregação Silenciosa: Investimentos Públicos e Distribuição Sócio-Espacial na Área Conurbada de Florianópolis*. São Paulo: FAUUSP, 2002.

TOMÁS, Elaine Dorighello. *Antigos e Novos Olhares sobre o Maciço do Morro da Cruz*. Florianópolis: USFC, 2012. p.206-2011.

#### Videografia

Entrevista de Miklós Peternák a Vilém Flusser, *Sobre Imagens Técnicas, Acaso, Consciência e o Indivíduo*. Munique, 17 de Outubro de 1991. <https://vimeo.com/162190212>

Daniel Dennet, *Explains Consciousness and Free Will*, 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=R-Nj\\_rE-qkyQ](https://www.youtube.com/watch?v=R-Nj_rE-qkyQ)

Netflix, *Abstract*, 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=rKeFCd-1j5BE&t=1089s>

---

## Índice de Imagens

Pág. 6. Diller Scofidio, **Bed for the Condemned Man of Automarionette**, 1989.

fonte: <https://www.artic.edu/artworks/193266/automarionette>

Pág.18. Canaletto, **Capriccio con Edifici Palladiani**, 1756.

fonte: <http://www.thehistoryblog.com/wp-content/uploads/2017/01/Capriccio-con-edifici-palladiani-by-Canaletto-1756-%E2%80%93-1759.-Galleria-Nazionale-di-Parma.jpg>

Pág.27. Peter Eisenman, **Um dos 2000 esquisos para a Casa II**, 1970.

fonte: <https://www.architectural-review.com/essays/interview-peter-eisenman>

Pág.29. Fiona Stewart, **Castelo de Térmitas, Queensland**.

fonte: <https://www.messagetoeagle.com/astonishing-cathedral-built-termites-reminds-gaudis-barcelona-masterpiece/>

Pág.29. Antoni Gaudí, **Sagrada Família**, Barcelona, 2015.

fonte: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sagrada\\_Fam%C3%ADlia\\_-\\_Fa%C3%A7ana\\_del\\_Naixement\\_\(cropped\).jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Sagrada_Fam%C3%ADlia_-_Fa%C3%A7ana_del_Naixement_(cropped).jpg)

Pág.32. Krista Kim, **Cáptura de ecrã do vídeo para a Mars House**, 2020.

fonte: <https://vimeo.com/416558553>

Pág.34. Beeples, **First 5000 Everyday**, 2008-2021.

fonte: <https://onlineonlychristies.com/s/beeples-first-5000-days/beeples-b-1981-1/112924>

Pág.35. Álvaro Siza, **Museu para Dois Picasso**, 1992.

fonte: <http://www.diedrica.com/2017/06/museo-para-dos-picasso.html>

Pág.37. Alvaro Siza + Carlos Castanheira, **Pavilhão de Arte no Parque Siza, Coreia do Sul**, 2018

fonte: <https://www.carloscastanheira.pt/project/siza-park-art-pavilion/>

Pág.44. Tenurobu Fujimori, **Takasugi-an, Too-High Teahouse**, 2004

fonte: <http://www.dreamideamachine.com/en/?p=63171/>

Pág.52. Nicolas Feldmeyer, **Even After All nº7**, 2017

fonte: <http://www.feldmeyer.ch/index.php?page=290>

Pág.55. Enric Miralles, **Recortes fotográficos para estudo do Cemitério de Igualada**, 1992

fonte: Fundacio Enric Miralles

Pág.58. Autor desconhecido, **Lagoa da Conceição**, 1955

fonte: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/sc/florianopolis/historico>

Pág.59. Do Autor, **Fotografia da Lagoa da Conceição**, 2019

Pág.62. Do Autor, **Fotografias da Costa da Lagoa, das Dunas e praias da Joaquina**, 2019

Pág.66. Do Autor, **Fotografia do Casarão da Dona Lóquilha**, 2019

Pág.67. Do Autor, **Fotografia de uma casa no trilho da Costa da Lagoa**, 2019

Pág.70. Do Autor, **Paisagem Composta**, 2021

Pág.72. Victor Meireles, **Vista do Desterro**, 1847

fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Victor\\_Meireles\\_-\\_Vista\\_do\\_Desterro\\_-\\_c.\\_1847.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Victor_Meireles_-_Vista_do_Desterro_-_c._1847.jpg)

Pág.73. Utagawa Hiroshige, **Evening Bell at Miidera Temple, Oito Vistas de Omi**, 1834-35

fonte: [https://www.hiroshige.org.uk/Views\\_Of\\_Omi/Images/ViewsOmi\\_183435B\\_04\\_Miidera.jpg](https://www.hiroshige.org.uk/Views_Of_Omi/Images/ViewsOmi_183435B_04_Miidera.jpg)

Pág.76. C.D. Friedrich, **A Árvore Solitária**, 1822

fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Lonely\\_Tree#/media/File:Caspar\\_David\\_Friedrich\\_-\\_Der\\_einsame\\_Baum\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Lonely_Tree#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_einsame_Baum_-_Google_Art_Project.jpg)

Pág.77. Paul Cézanne, **Mont Sainte Victoire and the Viaduct of the Arc River Valley**, 1882-1885.

fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435877>

Pág.80. Alexis Christodoulou, **Homesick**, 2020.

fonte: <https://www.dezeen.com/2021/03/15/nft-auction-alexis-christodoulou-homesick/>

Pág.81. Foto do Autor, **Lagoa da Conceição**, 2019.

Pág.82. Myoung Ho Lee, **Tree...#6**, 2013

fonte: <https://www.artsy.net/artwork/lee-myoung-ho-tree-dot-dot-dot-number-6-1>

Pág.84. René Magritte, **O Filho do Homem**, 1946

fonte: <https://wikioo.org/paintings.php?refarticle=8XYU67&artistname=Rene%20Magritte>

Pág.86. Do Autor, **Fotografia da Praia da Joaquina**, 2019

Pág.87. Do Autor, **Axonometria da Ilha com Secções**, 2019

Pág.89. Do Autor, **Secções Transversais da Ilha**, 2019

Pág.90. Lebbeus Woods, **Neomechanical Tower (Upper) Chamber**, 1987

fonte: <https://www.flickr.com/photos/archidose/13877162903>

Pág.96. Steen Eiler Rasmussen e Christian Erhardt “Peter” Bredsdorff, **Plano de Cinco Dedos**, 1947

fonte: <https://musemcgill.wordpress.com/case-studies/copenhagen-denmark/>

Pág.98. Dogma, **Stop City**, 2007

fonte: <https://socks-studio.com/2011/07/10/stop-city-by-dogma-2007-08/>

Pág.99. Nicola Cosedis, **Kartoffelrækkerne**, 2021.

fonte: <https://www.instagram.com/p/CKmtfPIhotm/>

Pág.102. Nicola Cosedis, **Distrito de Vesterbro**, 2021.

fonte: <https://www.instagram.com/p/CRGhpTEhktu/>

Pág.103. Westworld, **Rohoboam**, 2018.

fonte: HBO.

Pág.108. PLOT (BIG + JDS), **The Mountain**, 2007.

Fonte: <https://mobile.twitter.com/TheInnerMoon/status/1180227354133716993/photo/3>

Pág.113. Fotografia do Autor, **NOMA**, 2019

Pág.114. Fotografia do Autor, **Copenhagen Harbour Bath**, 2019.

Pág.115. Desenho do Autor, **Maritime Youth House**, 2019.

Pág.116. Fotografia do Autor, **VM Houses**, 2019.

Pág.117. Fotografia do Autor, **8 House**, 2019.

Pág.119. Fotografia do Autor, **CopenHill**, 2019.

Pág.121. Harquitectes, **Cristaleries Planell**, 2017.

Fonte: <http://www.harquitectes.com/projectes/centre-civic-cristaleries-planell-barcelona/>

Pág.122. Fotografia do Autor, **Vista aérea de Copenhaga**, 2019.

Pág.126. Esquema do Autor, **Orestad vs. Avenida da Boavista**

Pág.127. Arturo Soria y Mata, **Perfil Transversal do Modelo de Cidade Linear**, 1882.

Fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Ciudad\\_lineal\\_de\\_Arturo\\_Soria.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Ciudad_lineal_de_Arturo_Soria.jpg)

Pág.129. Foto do Autor, **Metro elevado de Orestad**, 2019.

Pág.131. Governo da Arábia Saudita, **The Line (170km)**, 2030.

Fonte: <https://www.dezeen.com/2021/01/13/line-saudi-arabia-170-kilometres-long-city-neom/>

Pág.136. Buckminster Fuller, **Cúpula Sobre Manhattan**, 1960.

Fonte: <https://www.archdaily.com.br/br/872942/campanha-no-kickstarter-para-financiar-exposicao-sobre-uma-nova-iorque-nao-construida/5920696ce58ece9f9e00024d-bring-new-yorks-never-built-projects-of-to-life-with-this-kickstarter-image>

Pág.146. Fotografia do Autor, **Jardim de Infância**, 2019.

Pág.148. Fotografias do Autor, **Ambiente de Oficina de Bioconstrução**, 2019.

Pág.149. Fotografia do Autor, **Preparação do terreno Casa**, 2019.

Pág.150. Fotografia do Autor, **Vista da Baía e do Continente**, 2019.

Pág.153. Imagem do Autor, **Visualização do deck exterior**, 2019.

Pág.154. MASSlab, **Conjunto Habitacional no Covelo, Axonometria**, 2019.

Pág.156. MASSlab, **Conjunto Habitacional no Covelo, Implantação**, 2019.

Pág.157. MASSlab, **Conjunto Habitacional no Covelo, Vista Aérea**, 2019.

Pág.158. MASSlab, **Conjunto Habitacional no Covelo, Vista Alçado Tv. do Covelo**, 2019.

Pág.159. MASSlab, **Conjunto Habitacional no Covelo, Perspectiva R. do Encontro**, 2019.

Pág.160. MASSlab, **Conjunto Habitacional no Covelo, Vista Alçado R. do Encontro**, 2019.

Pág.161. MASSlab, **Conjunto Habitacional no Covelo, Vista sobre o "vale"**, 2019.

Pág.162. Lacaton & Vassal, **Pailote**, 1984.

fonte: [http://2.bp.blogspot.com/-XUziujG\\_6es/UkAueTF0\\_UI/AAAAAAAAAAsQ/x7I5ZlYr0sl/s1600/choza-en-niemay.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-XUziujG_6es/UkAueTF0_UI/AAAAAAAAAAsQ/x7I5ZlYr0sl/s1600/choza-en-niemay.jpg)

Pág.164. Processo do Autor, **Várias visualizações**, 2019.

Pág.165. Paul Klee, **Senecio**, 1920.

fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Senecio\\_\(Paul\\_Klee\)#/media/Ficheiro:Senecio2.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Senecio_(Paul_Klee)#/media/Ficheiro:Senecio2.JPG)

Pág.165. Gerald Holtom, **CND Logo**, 1958.

fonte: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Peace\\_symbol.svg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Peace_symbol.svg)

Pág.165. Henri Matisse, **La Danse**, 1909.

fonte: [https://media.cheggcdn.com/media/be6/be6b0d5e-628f-4f50-a7c2-7cf53dbac9ca/fr04\\_matisse-144617E33A67279AF30.jpg](https://media.cheggcdn.com/media/be6/be6b0d5e-628f-4f50-a7c2-7cf53dbac9ca/fr04_matisse-144617E33A67279AF30.jpg)

Pág.166. Desenhos do Autor, **Axonometria do detalhe construtivo e Planta**, 2019.

Pág.167. Desenho do Autor, **Corte Longitudinal**, 2019.

Pág.168. Imagem do Autor, **Visualização do Pavilhão a partir do rio**, 2019.

Pág.169. Imagem do Autor, **Visualização do Espaço Expositivo**, 2019.

Pág.170. Imagem do Autor, **Visualização do Pavilhão**, 2019.

Pág.171. Imagem do Autor, **Visualização do Espaço Contemplativo**, 2019.

