# REGRESSO A CASA

Arquitecto na comunidade - Experiências sobre o *praticável*

Luís António Machado Piteira

Orientador: Prof. Manuel Mendes
Co-orientador: Geógrafo Bruno Borges

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
FAUP
2014

# Agradecimentos

Aos meus pais. Pelo esforço e pelo amparo. Pelo amor incondicional. Pela paciência e persistência, com que esperaram e com que incentivaram.

À Adriana, pelo companheirismo sólido e pelo que me ensinou sobre a felicidade. Pelas noites e pelos dias mal passados, com comida aquecida do take-away. Pelos momentos insólitos com galinhas mortas. Pelos amigos emprestados. Pela partilha de um projecto de vida. Pelas muitas viagens enjoativas de 400 km. Pelos dias roubados e pelos ganhos. Por aturar, animar e mimar. Por tudo o que não cabe aqui. Por todos os dias.

Aos meus avós, pelos valores e pelo exemplo.

À madrinha Coquinha e ao padrinho Zé, pelo aconchego e pela casa. Pela paternidade.

À avó Rosa e ao avô Cerqueira, por todos os domingos, por serem família.

Ao padrinho Totó, à Mitó e à Maria João. Ao padrinho João.

À Nunes, por ser tão leal quanto desbocada. Por me ensinar a palavra *esbardalhar*. Por estar sempre. Pela amizade.

À Bia, por se lembrar, pelo carinho.

Ao Klai e à Necas, novos amigos e amigos para sempre. Pelos jantares, pelos cafés, pelas noites de Pictionary. Pela saga do papel, pelos fretes de ambulância.

Ao Duarte, à Cristina, à Beatriz, ao Pedro, à Sofia, ao Diogo Grosso.

Ao Sousa, por estar sempre nas alturas certas, por saber usar o silêncio.

Ao Gaspar, à Mónica e ao Prata, pela familiaridade.

Ao Diogo Silva, por poder admirá-lo.

Ao Fábio, companheiro de casa e de viagens.

Ao Professor Manuel Mendes, pela orientação desta dissertação. Ao Manuel Mendes, amigo e mestre, por tudo o que lhe precedeu.

Ao Bruno Borges, pela co-orientação desta dissertação, pela disponibilidade e pela amizade. Pelas oportunidades.

Ao Pedro Bismarck, sem o qual esta dissertação não seria possível – pelas referências, pela discussão, pela compreensão, pelos jantares regados no Murça.

À Câmara Municipal de Viana do Alentejo, na pessoa do Presidente Bengalinha Pinto, pela oportunidade de participar no Programa *Oficina domiciliária.* Pela cedência de material. A toda a equipa de técnicos e operários da *Oficina domiciliária,* especialmente à Célia Cachola pela competência.

À Junta de Freguesia de Alcáçovas, na pessoa da Presidente Sara Pajote, e do então Vice-presidente Miguel Boteta, pela confiança depositada na acção realizada sobre o *Jardim do Rossio.* À Maria Inês Branco e ao Nuno Galvão, por administrarem o processo – colmatando a nossa distância e sobre-ocupação.

Ao Sr. Melhano, pelo respeito e pelo acolhimento. Pela tolerância.

À equipa operacional do Jardim, especialmente à Rosa pelo entusiasmo.

Ao grupo de jovens que incentivou o *Faz-te à relva.* À creche da Santa Casa da Misericórdia de Alcáçovas, à educadora Rosa Chibeles.

À ACRA. Ao Rui Porfirio e à Guida Bagão.

Por participarem na festa do *Regresso a casa* –

Ao Mestre André e à Cristina Silva.

À professora Rosa Barros.

Ao contador de histórias Sr. Edmundo Carvalho.

Ao meu amigo, meu barbeiro, meu caracterizador, meu cenógrafo Veríssimo José Grosso. O *Fininho.*

À socióloga Alexandra Correia.

À designer, minha professora, Ana Teresa Sousa.

Ao Grupo Coral Paz e Unidade.

Ao professor, ao escritor, ao filósofo, ao homem do teatro e da cultura, um agradecimento enorme ao João Maria André. Por se ter deslocado ao desconhecido, pela conversa e pela simpatia. Pelo texto, muito bonito, que aqui se edita.

Ao pessoal da *R* –

À engenheira Magda Pratas, ao gestor Nelson Faustino, à arquitecta paisagista Margarida Cancela d'Abreu, à arquitecta Helena Mourato, à multifacetada Ana Garcia, ao engenheiro António Carrasqueira, à jurista Sofia Lampreia, ao economista Hugo Ferreira, e novamente à socióloga Alexandra Correia. Pelo futuro.

A Anne Lacaton e a Jean-Philippe Vassal.

A Alison e Peter Smithson.

A todos os que ingratamente me esqueço de citar, obrigado.

Alison e Peter Smithson, Londres, 1949.
Presumivelmente fotografados por Nigel Henderson.

# Resumo

A história do (nosso) *Regresso a casa* é pretexto, na presente dissertação, para manifestar um modo de entender a arquitectura, e necessariamente, um modo de a praticar.

Procuramos ir ao encontro de uma arquitectura do *comum,* com sentido político e social, que descobre beleza na *naturalidade das coisas simples,* e que ganha sentido enquanto plataforma onde a vida, no seu dia-a-dia, pode *acontecer*.

Se esta declaração denuncia uma posição-par de Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal, não podemos deixar de referir que esta dissertação – enquanto invenção de um projecto de vida, pessoal, e de um projecto para a arquitectura, mais generalizável – não seria possível sem ter aprendido nos rastos de Luz Valderrama. E sobretudo, como uma espécie de capa invisível e maternal que envolve todo o trabalho, com Alison e Peter Smithson, imaginados na fotografia de Londres, em 1949.

Trata-se assim de defender uma arquitectura que acolhe e que possibilita. E um arquitecto próximo, um arquitecto que vai ao encontro.

Focamo-nos, em primeira instância, no problema da autonomia disciplinar, desafiados pelos trabalhos de Walter Benjamin.

Em forma de carta, estabelece-se um compromisso ideológico com aqueles a quem responde esta arquitectura – *Aosoutros,* personagem-metáfora do cidadão *comum* e do seu conjunto-*comunidade,* habitante da *casa-do-regresso.*

Mostra-se necessário, para isto, manifestar uma arquitectura capaz de se libertar dos constrangimentos do produto, da imagem e do dinheiro. Fazer que o futuro da sua prática, dependa apenas de um projecto de comunidade.

Em seguida, elabora-se um conjunto de notas, caderno de viagem sobre os livros e sobre as obras de arquitectura, tendo como centro o problema do *Praticável*.

Aventuramo-nos a definir esse praticável em dois percursos teóricos complementares – apoiados fundamentalmente em escritos de Georges Teyssot, Ignasi de Solà-Morales, Federico Soriano e Maria Teresa Cruz –, que pretendem ler o espaço enquanto relação-disposição-mediação, plataforma de libertação dos corpos; e enquanto contínua sobreposição de materiais e de *acontecimentos*-vida.

A disposição final do trabalho é constituída por 3 experiências no terreno da casa do regresso, 3 experiências que se oferecem à *comunidade.* Uma sobre o programa municipal *Oficina domiciliária;* outra sobre o praticável do Rossio de Alcáçovas; e uma terceira experiência sobre a Casa Totó.

Trata-se de uma operação transversal, em tempo e em conteúdo, ao restante processo de trabalho. E pretende ser, à vez, acção de investigação e teste(munho) do aprendizado.

# Abstract

The story of (ours) *Incoming home* is excuse, in the present dissertation, to manifest a way of understanding architecture, and necessarily, a way of it's practice.

We seek for an architecture of the *common*, with political and social sense, that finds beauty in the *simple natural things*, and that is meaningful as a platform where the everyday-life can *happen*.

If this statement denounces a position alike to Anne Lacaton and Jean-Philippe Vassal's, we can not leave unsaid that this dissertation – seen as an intervention of a life's project, personal, and as a project to architecture, broader – wouldn't be possible without a knowledge that came from Luz Valderrama. And mostly, as if an invisible and maternal cloak that embraces all the work, with Alison and Peter Smithson, imagined as in the picture in London, in 1949.

Therefore, it's about defending an architecture that welcomes and enables. And a neighboring architect, an architect that finds you, that goes to you.

We focus, firstly, in the disciplinary autonomy problem, defied by Walter Benjamin's works.

In the form of a letter, is established an ideological commitment to those who find answer in this architecture – *Theothers*, metaphoric character of the *common* citizen and of its collective-*community*, resident of the *incoming-home*.

Its necessary, for this, to manifest an architecture able of freeing itself of product, image and money's constraints. Relying its future only in a community project.

Hereafter, is produced a set of notes, travel-book about architecture books and works, centered in the Practicable's problematic.

We adventure to define this Praticable in two complementary theoretical paths – based, fundamentally, in Georges Teyssot, Ignasi de Solà-Morales, Federico Soriano and Maria Teresa Cruz's writings –, that intend to read the space as a relation-disposal-mediation, platform of body liberation; and as continuous superposition of materials and life-*happenings*.

The final section of the present work consists in 3 experiments on the incoming home site, 3 experiments that are given to the *community*. The first, about the municipal program *Oficina domiciliária*; the second about the Rossio de Alcáçovas praticable; the last, about Totó's House.

Its a transversal operation, in time and content, to the remaining work process. And willing to be, at the same time, research action and learning test(imony).

# Sumário


12 Apresentação

14 Notas sobre o método

16 Seminário

16 Inquietação sobre o registo

20 Activismo

21 Intersecções

22 Espaço-informação

**25 ¿ – Porto – Carta de compromisso e de expectativa**

27 Compromisso

31 Por uma arte do dia-a-dia (1)

34 Arquitecto. O produtor e o estratega

37 Modos e meios do fazer da arquitectura (1)

44 Por uma arte do dia-a-dia (2)

45 Síntese: Regresso a casa

46 Por uma arte do dia-a-dia (3)

47 Modos e meios do fazer da arquitectura (2)

48 *Praticável*

50 Diálogo

**55 ! – Viagem – Bloco de notas, biblioteca de bolso: Notas sobre o *praticável***

59 *Covalência*, relação

59 Notas sobre composição
Dos corpos determinados à arquitectura moralizante (1)

66 Notas sobre corporificação
Dos corpos determinados à arquitectura moralizante (2)

81 Notas sobre consumo
Da dissolução de corpos e espaços à arquitectura imoral

88 Notas sobre *covalência*
Os corpos e a arquitectura como *praticável* das suas relações

108 Heterogeneidade, sobreposição

108 Notas sobre heterogeneidade
A aventura da sobreposição

109 Heterogeneidade, sobreposição (1)
Natureza, arquitectura

117 Heterogeneidade, sobreposição (2)
Desenho, objecto, vida

124 Heterogeneidade, sobreposição (3)
Diálogo, arquitectura

**133 ? – Alcáçovas – Experiências sobre o *praticável***

134 *Oficina domiciliária*

141 Praticabilidade, eliminação de barreiras

147 Mais (um) espaço

149 Conforto

153 Domínio. Mediação, limite-espessura, *covalência*, relação

156 Rossio. Jardim Público de Alcáçovas

163 Projecto. Espaço. Limite, espessura; *covalência*, relação

169 Contestação. *Imagem*

170 Diálogo. Contaminação

176 Casa Totó

179 Heterogeneidade, sobreposição (1)
Criar o espaço: *a Casa Materna*

180 *Covalência*, relação (1)
Criar o limite: *a Casa-sedução*

182 Heterogeneidade, sobreposição (2)
Limite: *a Casa-amor*

185 *Covalência*, relação (2)
Criar o espaço (2): *a Casa?(mento)*

191 Heterogeneidade, sobreposição (3)
Espaço: *a Casa, (do esquecimento)*

193 Considerações finais
Brinde à *Casa em espera*

197 Bibliografia

# Apresentação

Entendamos o *Regresso a casa* como viagem - um caminho em três momentos e em três espaços.

## ¿ – Porto

**Carta de compromisso e de expectativa**

Ainda longe da *Casa Materna*[1], procura-se estabelecer contacto. Saber das expectativas de quem aí ficou e acusar o compromisso interventor das nossas esperanças. Digo assim – "Posso voltar? O que há para fazer aí?".

O de *ser arquitecto* já o sabem e já me esperam na comunidade. Com isto, encontrar-se-à a mesma pergunta do outro lado. Dizem *Aosoutros* assim ao aspirante--arquitecto – "Poderás voltar? O que haverá para fazeres aqui?"

Desta maneira, está estabelecido, por carta, um compromisso. Procura-se agora, de ambas as partes, dar condição ao regresso. A comunidade sonha. E eu esperanço voltar a ela enquanto arquitecto.

Não irei sozinho.

1. Alusão a Vinicius de Moraes, *A casa materna, in Para viver um grande amor*, Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1962

## ! – Viagem

**Bloco de notas, Biblioteca de bolso: Notas sobre o *praticável***

Deixamos pela primeira vez a escola. Deixamos o Porto rumo a outros compromissos. É o tempo onde se prepara o novo encontro e o tempo onde nos queremos encontrar a nós mesmos. Utiliza-se para o efeito um bloco de notas, elaborado sobre os joelhos com alguma biblioteca de bolso. Aqui se regista uma espécie de esboço onde acontecem *intersecções*, "situações pelas quais eu consigo valorizar elementos através dos quais eu crio condição interventora, crio condição de poder ser útil ao outro.

Intersecções de perspectivas (...) significa... eu venho de mãos vazias, venho aqui ouvir, e venho na disposição de interseccionar, isto é, de fazer como que um cruzamento, como que ver em que medida, porque eu não conheço, não sei exactamente ao que venho, portanto saber em que medida é que aquilo que é um pouco a minha aprendizagem, como é que podemos cruzar aprendizagens." [2]

2. Manuel Mendes, *Desperadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas*. Comunicação proferida no *Seminário Internacional Rehabilitación y Mejoramiento de Barrios: Investigación, Gestión y Acción*, Sevilha, 2012. Registo-vídeo em http://rehabilitaciondebarrios.org/?p=2850, 8'

## ? – Alcáçovas

**Experiências sobre o** *praticável*

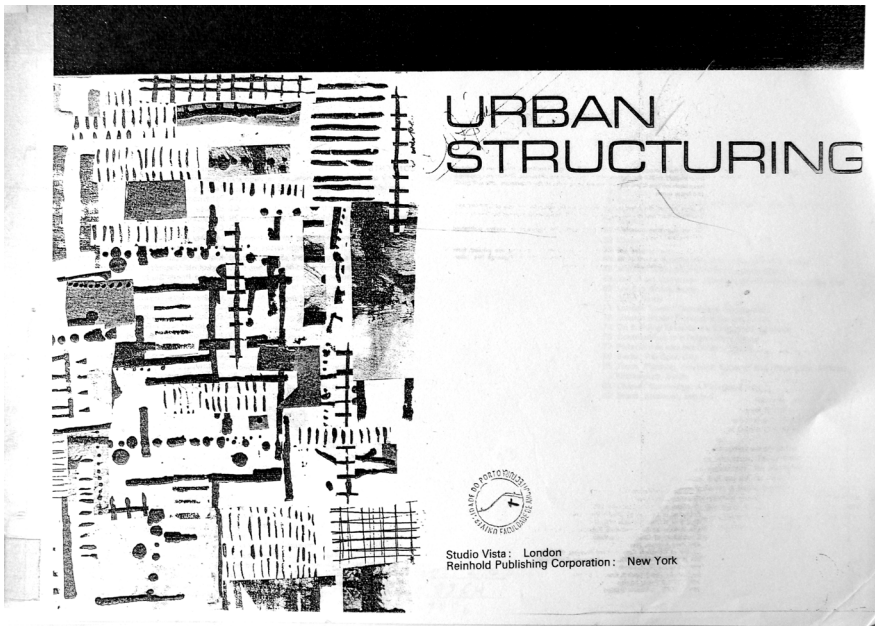
Ficámos a fazer "o que se arranjou" –

Colaborando com a Autarquia de Viana do Alentejo num programa de Acção Social chamado *Oficina domiciliária*. Com mão-de-obra, assistência técnica e um pequeno aconchego orçamental públicos, realizam-se intervenções pontuais em residências privadas, com o objectivo de melhorar as condições de habitabilidade. À chegada, nem os técnicos nem o aparelho político percebia exactamente porque "interessaria a um arquitecto trabalhar naquilo".

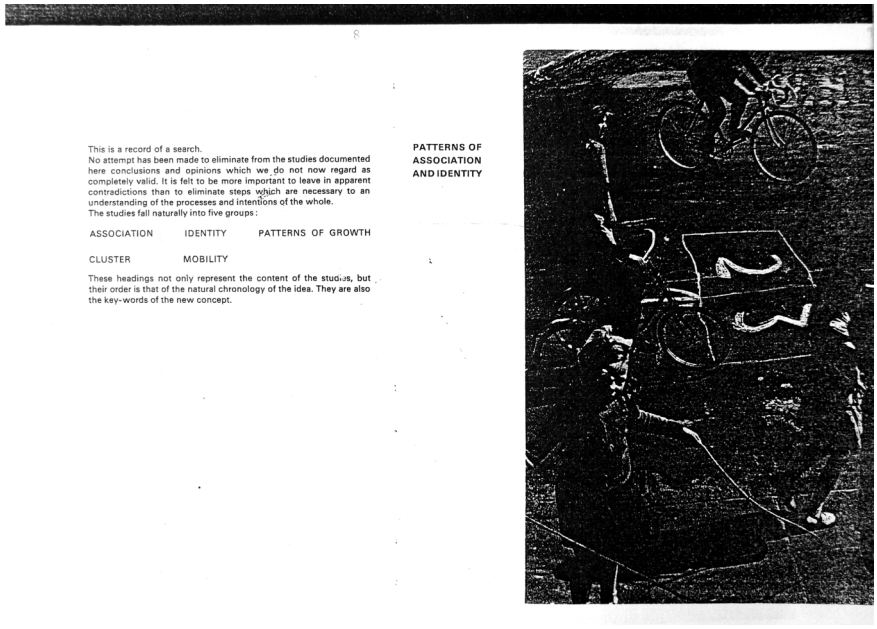
Tomando a oportunidade financeira e política da Feira de Artesanato anual, propusemos à Junta de Freguesia de Alcáçovas que, para além de se elaborar um plano para o espaço-feira, se iniciasse um processo de reabilitação do Jardim onde esta acontece, tornando-o praticável também ao *acontecimento* outro, o do dia-a-dia, e resgatando-o desta forma à solidão que o detinha nos restantes dias do Ano.

Demos corpo a um desejo do interior da família. O padrinho Totó queria regressar, também ele, à *Casa Materna*. Mas a família em que é Pai é um composto diverso daquela em que era Filho. A *Casa Materna* já não o é. Mas quer existir enquanto tal. Deve mudar para seguir a sua missão enquanto tal. Trata-se de fazer, por isto, um projecto de Tempo, para chegar a um projecto de Espaço.

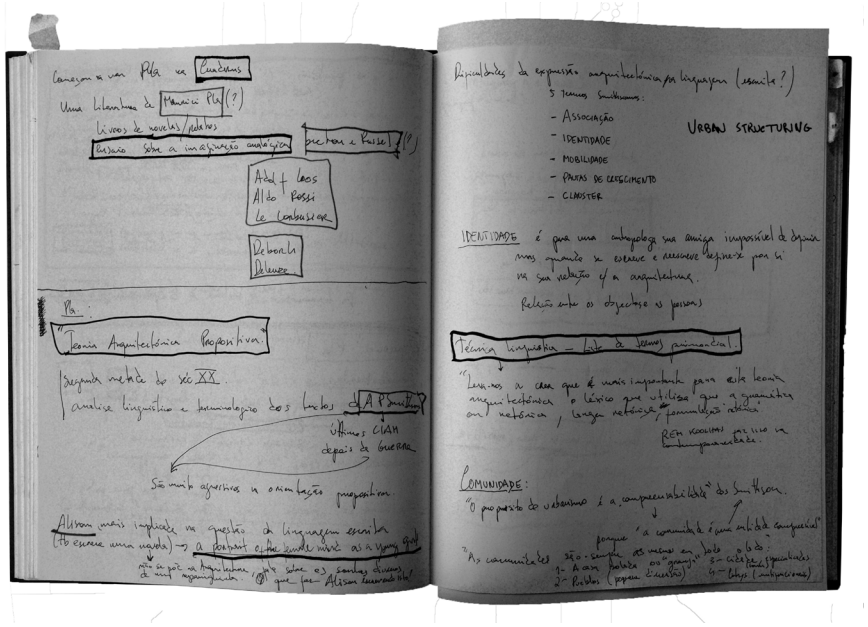
Perguntar-nos-emos finalmente – Haverá, então, condições para ficar?




RECORTE 1. Capa do livro *Urban Structuring,* de Alison e Peter Smithson (em fotocópia).




RECORTE 2. Sumário do livro *Urban Structuring*, de Alison e Peter Smithson (em fotocópia).




RECORTE 3. Apontamentos do autor (Setembro 2012) relativos à conferência de Maurici Pla, proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita*. Porto, 2012.

# Notas sobre o método

Deve-se acusar à partida que o conteúdo desta nota metodológica é absolutamente anacrónico. Quer isto dizer que não tem que ver com nenhum modelo metodológico *a priori,* mas com uma reflexão sobre os andamentos do trabalho. Isto porque, se o que aqui se apresenta é um relato sobre o *Regresso a Casa*, e se o objecto não poderá e não quererá constituir um trabalho de *História*, certamente que, pelo contrário, assumirá a condição de *histórias*. Entre o que vai *acontecendo* e aquilo que se vem contando – neste baloiço, o método constrói-se mais na rotina de investigação sobre o objecto, que pressupõe a procura incessante de um *rigor*; que numa *ordem* apriorística ou num modelo, tão facilitador como constrangedor. E se isto aproxima esta dissertação de arquitectura de uma *criação,* citaríamos neste contexto as palavras de Picasso, parafraseado por Fo – "assim que cai a mancha, sorrio, observo-a, viro e reviro a folha, e, comovido, começo a desfrutar daquele acidente com um grito de prazer"[1]. Destas *manchas* que serão, em Deleuze, *acontecimentos,* se alimentou esta investigação, para assumir o desafio de as arrumar, ajeitar, reposicionar, repensar, *resignificar*[2], conter, expandir, acomodar, domesticar, de as *desfrutar*, como dizia então Picasso. E é nessas acções que residirá o rigor.

Relativamente ainda a este posicionamento criativo, ele descenderá da convergência de duas leituras – a de *Urban Structuring*[3], à luz da aula dada por Maurici Pla na FAUP em 2012[4], com a *Lógica do acontecimento segundo Deleuze*, num livro de Sousa Dias[5]. Tratar-se-á, então, de "criar, construir por conceitos novas possibilidades de pensamento e de existência"[6], naquilo a que Pla chama "orientação propositiva"[7] ou "procedimento propositivo"[8]. Uma *arquitectura (através) da linguagem*[9] – como em *Urban Structuring*, "uma avalanche propositiva"[10], "pôr sobre a mesa uma listagem de léxico sem gramática"[11] que, definido apenas "mediante tentativas e mediante exemplos"[12], comporta uma intencionalidade própria. Esta convergência acenta na afinidade que Deleuze terá criado entre a filosofia e a arte – mais que uma determinação em esgrimir-se pela verdade ou pelo verosímil, em argumentos de "larga retórica"[13] em "que o discurso arquitectónico se banaliza e se perde"[14], ir de encontro a algo mais exigente, "o novo, o notável, o importante, o interessante"[15].

1. Pablo Picasso *apud* Dario Fo, *Manual mínimo do ator*, Editora Senac, São Paulo, 2004, p.90-91

2. Alusão a Manuel Mendes, *Desperadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas*. Comunicação proferida no *Seminário Internacional Rehabilitación y Mejoramiento de Barrios: Investigación, Gestión y Acción*, Sevilha, 2012. Registo-vídeo em http://rehabilitaciondebarrios.org/?p=2850, 63'

3. Alison e Peter Smithson, *Urban structuring*, Studio Vista, Londres, 1967

4. Maurici Pla, Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigaçã, Escrita*. Porto, 2012. Registo-vídeo (parte 1) em http://tv.up.pt/videos/dlzCn5hy e (parte 2) em http://tv.up.pt/videos/887G4C2b

5. Sousa Dias, *Lógica do Acontecimento – Introdução à Filosofia de Deleuze*, Documenta, Lisboa, 2012

6. *ibid.* p.92

7. Maurici Pla, Comunicação, parte 1, *op.cit.* 27'

8. *ibid.* 59'

9. Alusão a Maurici Pla, *La arquitectura a través del lenguaje: escritos 1989-2002*, GG, Barcelona, 2006

10. Maurici Pla, Comunicação, parte 1, *op.cit.* 27'

11. *ibid.* 34'

12. *ibid.* 56'

13. *ibid.* 41'

14. Maurici Pla, Comunicação, parte 2, *op.cit.* 10'

15. Sousa Dias, *op.cit.* p.92

## Seminário

Será justo dar notícia sobre o processo de acompanhamento desta dissertação, que não se esgotou nas estruturas formais como o papel do orientador ou da U.C. de Dissertação, mas que encontra âncoras muito importantes em recursos diferenciados–

.O primeiro, como seminário alternativo e como material de apoio, terá sido os registos-vídeo das Lições do *Ciclo Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita,* material utilizado de forma relativamente plástica, visto e revisto muitas vezes em diferentes momentos do processo de investigação.

.O outro recurso foi o grupo de discussão informal motivado por uma candidatura à Associação de Estudantes, de que se deve destacar os nomes do Pedro Bismarck, do Diogo Silva, da Inês Nunes e da Adriana Correa. Paralelamente a isto, foi importante a presença e a cumplicidade do João Gaspar, da Mónica Loureiro e do André Prata.

Foi a estrutura de investigação que objectivamente se inventou, na escassez de outras.

## Inquietação sobre o registo

Ainda continuando em torno de *Urban Structuring*, reconhece-se que o despegamento que se marca entre os Smithson e os antropólogos com que trabalhavam então tem que ver com o afirmar do "campo da invenção arquitectónica"[16]. Um registo próprio, autónomo, uma "forma de dizer" e de fazer que não pode ser dita ou feita "de outro modo"[17]. Aqui encontramos, com Sousa Dias, uma afinidade da arquitectura para com a poesia – primeiramente instalamo-nos "num limite agramatical da linguagem, num plano-limite do dizer em que as palavras já não obedecem, já não têm que obedecer a nenhuma coordenação gramatical, se soltam de toda a norma sintáctica"[18], para depois discorrer "regras combinatórias"[19] para criar como uma "nova língua, (…) o único modo rigoroso de dizer, (…) não é uma forma diferente de dizer, porque a forma poética é a única adequada a dizer o que a poesia diz"[20], bem como o que a arquitectura diz, apenas pelos seus meios próprios pode ser dito.

Assim, foi forçoso reflectir acerca de algumas convenções académicas sobre o registo comunicativo. Uma especialmente inquietante teve que ver com o narrador do trabalho. Se pareceria vaidoso o uso da primeira pessoa, o uso do plural avizinhava-se apenas como uma regra, um conforto que retirava sentido a muitos dos conteúdos.

16. "A idoneidade da solução arquitectónica reside mais no campo da invenção arquitectónica que no campo da antropologia social" *in* Alison e Peter Smithson *apud* Maurici Pla, Comunicação, parte 1, *op.cit.* 50'

17. Sousa Dias, *op.cit.* 175

18. *ibid.* p.174

19. *ibid.* p.175

20. *ibid.* p.175-176

Assim a solução encontrada foi a de que o próprio trabalho gerasse o seu registo, diferenciado nos seus vários momentos. O primeiro é uma interpelação, um registo dirigido, uma carta com destinatário, que translada do narrador para o leitor o foco sobre a pessoa. O segundo é um exercício de biblioteca, de cruzamento de contributos multipessoais, e portanto usa-se declaradamente o plural, conforme a convenção. O terceiro, relativo às acções de projecto, poderá incorrer em variações sobre a pessoa, mediante a particularidade da experiência ou da reflexão, ou a vivência em equipa-grupo da mesma.

Há a acusar também aqui a natureza do processo de escrita que se utilizou –

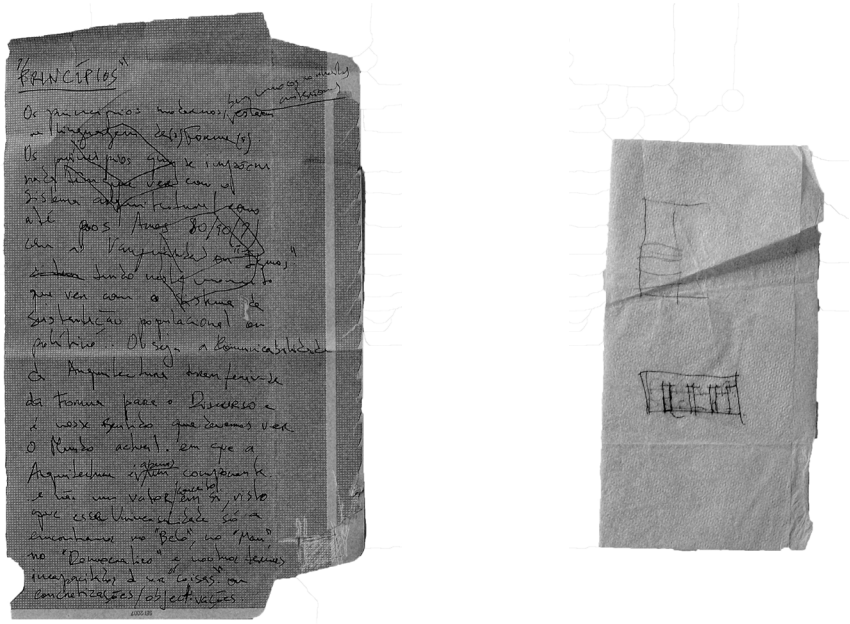
.Os primeiros elementos escritos que se elaborou terão algum carácter bárbaro. Algo situado entre a pequena nota perdida, solta e quase ilegível, uma escrita rápida e tremida, como que elaborada (e muitas vezes o foi) em andamento rodoviário; e uma escrita de painel, massacrada e muito suja, uma escrita-nuvem ou escrita-dúvida. Estas duas têm a particularidade de serem espontâneas, divagatórias até, e com certeza livres. Talvez se convoque, nesta escrita, à frescura da vontade pura.

.O segundo momento é o de uma escrita de não-escrita. A escrita de pudor em riscar o livro (que nalguns casos se havia acabado de adquirir e, portanto, novo). É uma escrita à margem, cada vez menor e cada vez mais sumida. Neste apagamento progressivo do desenho da escrita, ter-se-á encontrado o princípio da reflexão que é a consciência da dificuldade e ao mesmo tempo do prazer de aprender. O direito a ouvir, o direito ao conhecimento, que tendo em conta o quadro político actual, não hesito em afirmar.

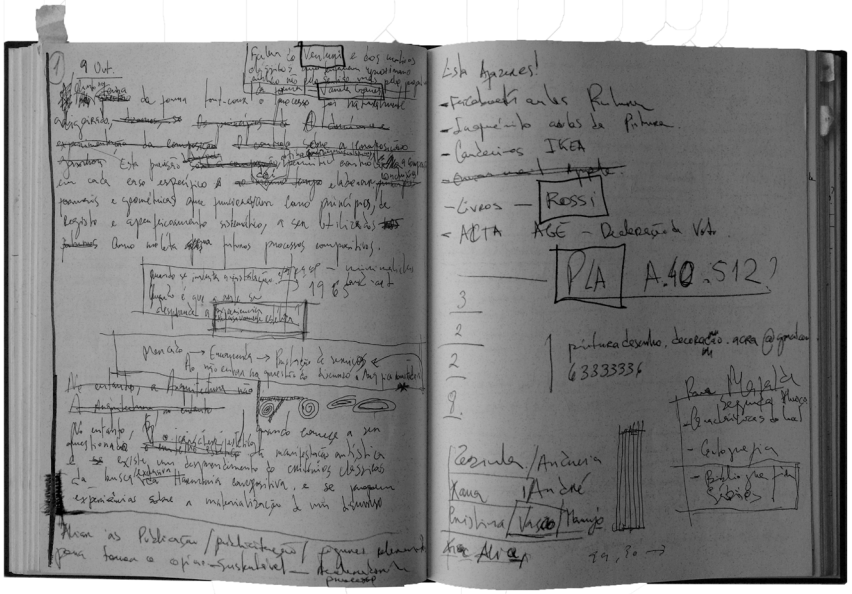
.Elaborado o *caos*, segue-se uma escrita de tabela, uma escrita de composição e de construção, de pôr no seu lugar, de aniquilar alegremente (nem sempre alegremente) o disparate. Uma escrita de *intersecção*, uma escrita de valorização e também uma escrita de pesar recursos e respostas.

.Passará o processo também por uma luta pela estrutura, pela arquitectura da escrita, ou pela arquitectura do pensamento. E aqui se identificará um primogénito acto de generosidade, de preparar para o outro. De ceder, deixar, fingir a perda, unicamente para poder oferecer o restante. E lidar com essa perda. É sempre uma perda.

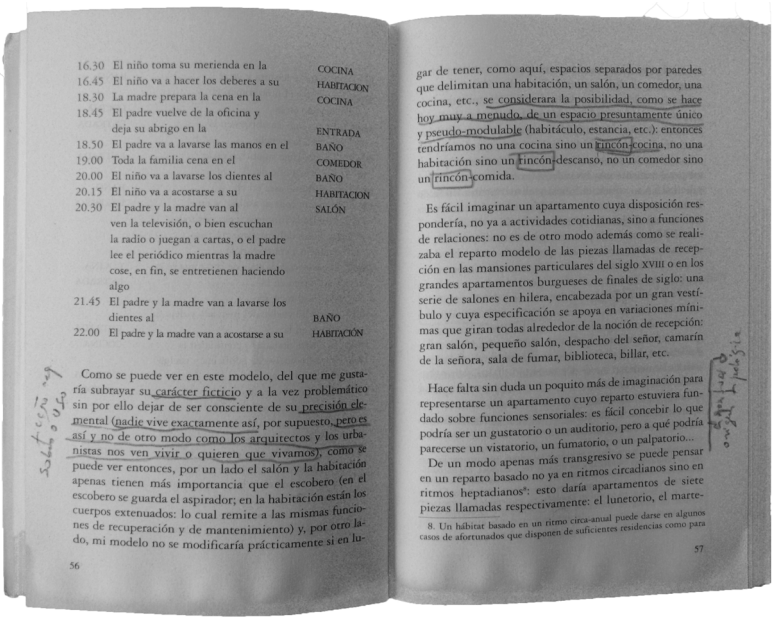
.Depois narrar, o que aqui é acto expressivo, algo subliminar. Expressivo e, idealmente, não expansivo. Mas são feitios.



RECORTE 4. Notas soltas sobre envelope reutilizado e sobre guardanapo de café (Setembro 2012).



RECORTE 5. Escrita de painel, escrita-nuvem ou escrita-dúvida (Outubro 2012).



| | | |
|---|---|---|
| 16.30 | El niño toma su merienda en la | COCINA |
| 16.45 | El niño va a hacer los deberes a su | HABITACION |
| 18.30 | La madre prepara la cena en la | COCINA |
| 18.45 | El padre vuelve de la oficina y deja su abrigo en la | ENTRADA |
| 18.50 | El padre va a lavarse las manos en el | BAÑO |
| 19.00 | Toda la familia cena en el | COMEDOR |
| 20.00 | El niño va a lavarse los dientes al | BAÑO |
| 20.15 | El niño va a acostarse a su | HABITACION |
| 20.30 | El padre y la madre van al ven la televisión, o bien escuchan la radio o juegan a cartas, o el padre lee el periódico mientras la madre cose, en fin, se entretienen haciendo algo | SALÓN |
| 21.45 | El padre y la madre van a lavarse los dientes al | BAÑO |
| 22.00 | El padre y la madre van a acostarse a su | HABITACIÓN |

Como se puede ver en este modelo, del que me gustaría subrayar su carácter ficticio y a la vez problemático sin por ello dejar de ser consciente de su precisión elemental (nadie vive exactamente así, por supuesto, pero es así y no de otro modo como los arquitectos y los urbanistas nos ven vivir o quieren que vivamos), como se puede ver entonces, por un lado el salón y la habitación apenas tienen más importancia que el escobero (en el escobero se guarda el aspirador; en la habitación están los cuerpos extenuados: lo cual remite a las mismas funciones de recuperación y de mantenimiento) y, por otro lado, mi modelo no se modificaría prácticamente si en lugar de tener, como aquí, espacios separados por paredes que delimitan una habitación, un salón, un comedor, una cocina, etc., se considerara la posibilidad, como se hace hoy muy a menudo, de un espacio presuntamente único y pseudo-modulable (habitáculo, estancia, etc.): entonces tendríamos no una cocina sino un rincón-cocina, no una habitación sino un rincón-descanso, no un comedor sino un rincón-comida.

Es fácil imaginar un apartamento cuya disposición respondería, no ya a actividades cotidianas, sino a funciones de relaciones: no es de otro modo además como se realizaba el reparto modelo de las piezas llamadas de recepción en las mansiones particulares del siglo XVIII o en los grandes apartamentos burgueses de finales de siglo: una serie de salones en hilera, encabezada por un gran vestíbulo y cuya especificación se apoya en variaciones mínimas que giran todas alrededor de la noción de recepción: gran salón, pequeño salón, despacho del señor, camarín de la señora, sala de fumar, biblioteca, billar, etc.

Hace falta sin duda un poquito más de imaginación para representarse un apartamento cuyo reparto estuviera fundado sobre funciones sensoriales: es fácil concebir lo que podría ser un gustatorio o un auditorio, pero a qué podría parecerse un vistatorio, un fumatorio, o un palpatorio...

De un modo apenas más transgresivo se puede pensar en un reparto basado no ya en ritmos circadianos sino en ritmos heptadianos[8]: esto daría apartamentos de siete piezas llamadas respectivamente: el lunetorio, el marte-

8. Un hábitat basado en un ritmo circa-anual puede darse en algunos casos de afortunados que disponen de suficientes residencias como para

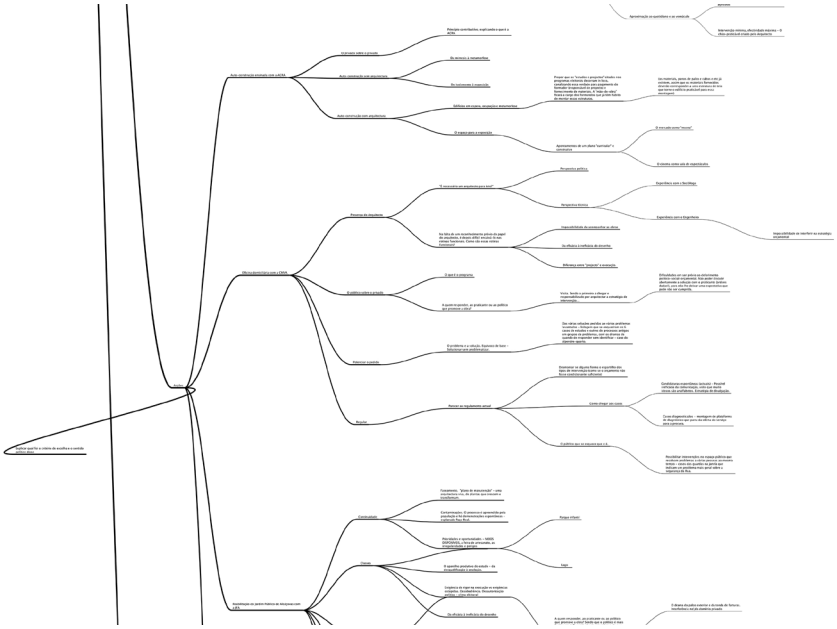




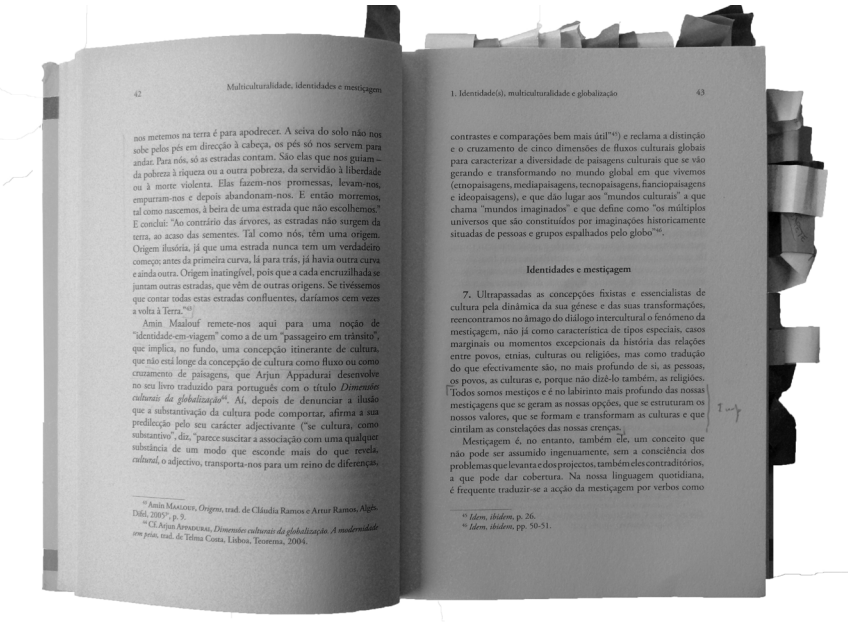
RECORTE 6. Escrita de não-escrita (Novembro 2012) sobre livro *Especies de espacios* de Georges Perec.

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| NOTA PREVIA SOBRE O PRATICAVEL | O TEXTO DO TAFURI SOBRE A LINGUAGEM É IMPORTANTE DE INCLUIR NA BIBLIOGRAFIA ! PEDIR AO DIOGO.<br><br>OS CONCEITOS QUE SE RECUSAM, OS " SIN " DE SORIANO, PORQUE A CONCEPÇÃO TECNICA NÃO PODE ESTAR AFASTADA DO CONTEXTO MORAL. E COMO REVOLUCIONAMOS ESSE CONTEXTO, PROCURAMOS AS NOVAS FERRAMENTAS- CONCEITO PARA O "PRATICÁVEL."<br>**NOVO CONTEXTO MORAL, NOVOS CONCEITOS DE LABORATÓRIO →**<br><br>Arquitectura que não fala de função ou forma, mas de um conjunto aberto de coisas – definição clara de praticável,<br><br>**detritos 33, "** O projecto deve ser necessário não como fim, mas como potência".<br>**ARQUITECTURA DE POTÊNCIA** | .Explicar o afastamento da forma-imagem e a busca do processo – Sin-tesis 53. Em Fo 274 Identidade expressiva vs prática real e dirigida à plateia... sendo que ele considera técnica a primeira que é um princípio de linguagem... é obvio que a concepção dessa linguagem é técnica. … isto tem sido um argumento disciplinar na faup para o primado da forma. É preciso ver, Tafuriamente ou Benjaminianamente ou Foriamente, curiosamente descentes marxistas, que as técnicas são perigosas sem o contexto moral em que se empregam. – fo 275. fo 274 – o raciocínio de dar as técnicas para depois se empregarem onde quiserem é falso observando a semelhança e a linhagem que dali sai... .<br>Ver Sin-tesis , 21, 50, abstracção como especificação perante o problema – o que é oposto à ideia de linguagem que segue na composição, corporificação e consumo. | .Teyssot 133<br>**ARQUITECTURA MORALIZADORA**<br><br>.Sin-tesis, 153<br><br>.MTCRUZ EME, 5. "O meio envolvente é ele próprio o medium no qual a vida humana tem que ser possível desde o seu primeiro momento. Todos os media subsequentes, crescentemente artificiais, são ainda media para que o humano prossiga a sua história, adaptando e reinventando o seu meio envolvente. Não surpreende pois que a história da cultura humana se possa em muito fazer através da história dos seus media e que estes explicitem crescentemente, nesse processo, o seu devir espaço."<br>**ARQUITECTURA DE POTÊNCIA**<br><br>**Detritos 29**- Arquitectura ligada aos modos de vida, não criando mas estando atento ao processo de que naturalmente se criam e se destroem... e que a arquitectura tem que ser um praticável desta mudança.<br>**ARQUITECTURA DE POTÊNCIA** | O limite do consenso, estratega de processos. Hiper 30 "não se trata de julgar a sociedade, mas de conseguir os acordos entre as partes" se bem que volto a defender que a casa-desenho faz parte do projecto. E há sempre infinitas possibilidades materiais para responder a uma determinada circuntância, pelo que a "imaginar, sonhar e inventar", o campo autoral no sentido mais banalizado da palavra, existem ainda assim no campo projectual, ainda que sirvam e não devam ser sevidas- – hiper 101<br><br>. A casa como paisagem de acontecimentos, hiper 49, texto do mendes... e não como a programação de uma rotina moralmente adequada – Aravena, 75<br>Arquitectura potencializadora (livre) vs Arquitectura moralizadora (determinista)<br>- Aravena 70, texto do mendes.<br>**ARQUITECTURA MORALIZADORA E DE POTÊNCIA** |

RECORTE 7. Escrita de tabela (Julho de 2013).



RECORTE 8. Arquitectura do pensamento (Setembro de 2013).




RECORTE 6. Escrita de não-escrita (Fevereiro 2013) sobre livro *Multiculturalidade. Identidade e mestiçagem*. de João Maria André

## Activismo

Retomando os citados meios próprios da arquitectura, "se a idoneidade da solução arquitectónica reside mais no campo da invenção arquitectónica que no campo"[21] de uma outra disciplina, será de reforçar a esta altura que a *autonomia* desta investigação levou à sua demarcação relativamente aos de-arquitectura - história da arquitectura, filosofia da arquitectura, cinema de arquitectura, etc. Não diminuindo o interesse deste tipo de estudos, ou até assumindo a constante aportação de conhecimento extra-disciplinar, o que se procurou neste trabalho, no entanto, não terá que ver com a explicação ou a prova sobre determinadas matérias, descansando-as, mas com um exercício de activismo – "dinamizar, movimentar, circular, agitar o que é o projecto"[22]. Pomo-nos então numa arquitectura em devir ou numa arquitectura em projecto. E voltando a Pla, aos Smithson e aos seus antropólogos, "a via não era um discurso de antropólogo que pudesse pacificar e explicar"[23].

21. Alison e Peter Smithson *apud* Maurici Pla, Comunicação, parte 1, *op.cit.* 50'

22. Manuel Mendes, *op.cit.* 13'

23. Maurici Pla, Comunicação, parte 2, *op.cit.* 0'

Este princípio-activo da *autonomia,* que vemos consagrada no texto de Ignasi de Solà-Morales[24] e que pertencerá também a uma luta histórica da Escola de Arquitectura do Porto[25], nomeadamente na transição do regime autoritário para o democrático, foi, para além de uma condição-método, objecto e acontecimento do trabalho. Ainda hoje a sociedade em geral, se é que algo podemos deduzir da amostra que experimentámos, parece pouco consciente do papel próprio da arquitectura.

24. Ignasi de Solà-Morales, *De la autonomia a lo intempestivo*, *in Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*, GG, Barcelona, 2003, p.79

25. A este respeito, Manuel Mendes, *op.cit.*

Dando resposta a estoutros, a condição activa, agitadora e *despertadora do projecto*[26], serve para encontrar uma *condição de estação*, isto é, "ser capaz de elaborar um posicionamento a partir do qual [se] interpreta o mundo ou [se] faz o mundo, à medida de si, projectada pelo outro. (…) Identificar situações pela quais eu consigo valorizar elementos através dos quais eu crio condição interventora, crio condição de poder ser útil ao outro."[27]

26. Manuel Mendes, *op.cit.* 8'

27. *idem.*

## Mirada[28] como valorização de elementos

Procuraram-se temas, um conjunto de termos que funcionassem como filtros, critérios de valorização das coisas – livros , obras, experiências, memórias, convicções, conversas, surpresas, desesperos, falatórios, enormes alegrias, arquivos perdidos, mistérios, babosas invenções – e que delas recolhessem partículas, num constante depósito. O filtro fez-se continuamente mais denso com esse armazenamento, o que lhe atribui um estado de quase completa transitoriedade ou mutabilidade. "Estas

28. Alusão a Luz Valderrama, *La construcción de la Mirada: tres distancias*, Universidad, Sevilha, 2004

transformações realimentam constantemente a reflexão. A cada instante o entorno pode modificar o processo gerado, integrando e absorvendo novos dados"[29]. A maneira de olhar (ou de filtrar) é, portanto, construída à medida que vai olhando o conteúdo, que só se faz conteúdo próprio, verdadeira leitura e apropriação, porque o filtro, ou a-intenção-que-é-filtro, existe.

29. Federico Soriano, *100 Hipermínimos*, Lampreave, Madrid, 2009, p.58

## Intersecções

A valorização de elementos "do que está à [nossa] volta – podem ser livros, pode ser a cidade, pode ser o nosso percurso quotidiano, pode ser a nossa casa, podem ser as nossas memórias"[30], parte então das "intersecções de perspectivas, (…) [da] disposição de interseccionar, isto é, de fazer como que um cruzamento, como que ver em que medida, porque eu não conheço, não sei exactamente ao que venho, portanto saber em que medida é que aquilo que é um pouco a minha aprendizagem, como é que podemos cruzar aprendizagens, como podemos cruzar resultados dessas aprendizagens."[31]

30. Manuel Mendes, *op.cit.* 8'

31. *idem.*

Deste modo, tematizamos nestas intersecções três ocorrências diferenciadas –

.As intersecções internas ao trabalho decorrem da maneira como, em pleno anacronismo, se inter-activa o conteúdo, ou se recria o conteúdo dentro da intenção-que-é-filtro. Os materiais cruzam-se. Uns são matérias de outros, informam-nos. Mas a "actividade" dessa inter(actividade) é constante, no sentido em que procuramos a proposição, o projecto, o que se projecta para além. O processo de trabalho, isto é, o percurso entre matéria-recolha e matéria-projecção é equivalente nas transposições de Ignasi e Teyssot para o capítulo 1, da mesma forma que esse capítulo 1 se foi transportando, já mestiçado com as angústias ou com o som das tesouras que cortavam as sebes do jardim, para o capítulo 2. É um trabalho de jardineira, não um de *bife com arroz e batatas*[32].

32. Expressão utilizada numa arguição do professor José Gigante, a propósito da constituição de um dos trabalhos de dissertação já realizados.

.Não perseguindo propriamente um método e tão pouco um objecto, utilizou-se a contradança destes dois para idear um objectivo – *regressar a casa* enquanto *arquitecto na comunidade*. Esse idear é idealista e ideológico, é descomprometido com o refúgio egocêntrico, autoral ou *experimentalista,* e comprometido politicamente e circunstancialmente. É, portanto, um idear em construção. Isto permite-nos garantir que o trabalho sirva mas que não esteja ao serviço – de nenhuma disciplina partidária, programa ambicioso pessoal, ou poder instituído.

.Outro despertador primário desta investigação funciona na intersecção da estrutura do trabalho com a estrutura do real. É preciso, então, começar por situar-se neste *Regresso a casa* sem o tornar objecto, isto é, estudo globalizante, o que foi uma tentação que sempre nos perseguiu durante a investigação. Não se trata, pois, de um inquérito laborioso a um sítio específico onde se diagnosticam cientificamente os potenciais - ou teriamos chamado ao trabalho algo como *3 Práticas de projecto, Alcáçovas e o potencial Alentejano*. O *Regresso a casa* é um *acontecimento*, nosso e deste trabalho. Faz-se quando se passeia pelas ruas, quando se vai ao café, quando se corta o cabelo, se compra a merenda para o dia ou se torna pública alguma acção que, sendo arquitectónica, nos faz *arquitectos* nessa *comunidade*. E apenas nessa acção, migalha de uma "paisagem de acontecimentos"[33] naturalmente rica, se encontra o objecto de trabalho, que, na sua particularidade, porá em instabilidade o todo deste sítio, desta casa onde regressamos. Por oposição a um estudo do todo como objeto (Alentejo-Alcáçovas) de onde surgiriam 3 possibilidades – o que constituiria um método apoiado na história, tipo *estado da arte*; quisemos um *acontecimento* – o *Regresso a casa* – que despertasse consigo um conjunto de acções vibrantes[34].

33. Alusão a Manuel Mendes, *Ondulações? 2. (imagem é ondulação? 2.)*, texto cedido pelo autor. Também a Francisco Jarauta, *Desde algún lugar*, *in* Federico Soriano, *op.cit.* p.101

34. Para este efeito terá sido importante o cruzamento de Sousa Dias, *op.cit.* com o texto de Manuel de Landa, *Hacia una nueva filosofia de la historia in Fisuras*, nº11, Madrid, 2001, especialmente p.152, 153, 155, 157 e 159 – trata a história como algo heterogéneo (presença de várias linhas históricas, não apenas o feudalismo, capitalismo, socialismo, "abandonando a tentativa de ler a história humana como una narrativa guiada por um destino global"; processos locais, de "baixo para cima", que nascem da "interacção dos indivíduos", de onde podem "emergir todos sistemáticos" que "exibem uma relativa universalidade"). Esse processo prioriza o pensamento sobre as nossas "opções para o futuro" ao entendimento do passado. A renovação deste pensamento histórico, no sentido de constituir uma alternativa económica e política, "pode ser acomodado dentro dos antigos esquemas", renovando-os e atravessando-os com uma "nova energia".

## Espaço-informação

O *real* e o trabalho assumiram-se assim como espaços em convergência. Se por um lado o tratamento da informação como *acontecimento* e da "arquitectura como modo de pensar"[35] e de agir nos operacionalizava a *condição interventora* no espaço do *real,* e portanto não será exagerado dizer que essa informação nos abria-espaço, esse tratamento exigia também ele um espaço próprio onde acontecer – um espaço-papel, um espaço que é prévio ao *real* ou que pertence a um *real* que se projecta no Futuro, um espaço onde acontecesse a intersecção entre "criação, pensamento e conhecimento", isto é, um espaço do projecto.

35. Manuel Mendes, *op.cit.* 11'

"A arquitectura, enquanto espaciologia, tornou-se assim, nos dias de hoje, uma espécie de disciplina fundamental. Na verdade, há muito que a arquitectura tradicional se confronta com problemas cada vez mais abstractos e amplos: não apenas acomodar fisicamente pessoas, coisas e funcionalidades, mas também fluxos, ritmos, riscos, previsões, etc., isto é, elementos que são apenas informação, mas que influenciam profundamente a concepção de um dado espaço. Por outro lado, no âmbito da experiência virtual, trata-se de materializar espaços que possam acomodar as nossas acções e encaminhar os nossos gestos, apelando aos princípios primeiros da arquitectura — os de abrigar, edificar e tornar possível o habitar, ainda que nesse território fluido que é o da mera informação."[36]

36. Maria Teresa Cruz, *Espaço, Media e Experiência. Na era do espaço virtual e do tempo real, in* http://www.cecl.com.pt/images/stories/investigacao/investigadores/maria_teresa_cruz/espaco_media_experiencia_2008.pdf, p.10-11

FRAGMENTOS TRADUZIDOS NO IDIOMA LIDO

7 - “En ese CIAM [um dos precedentes a Otterlo] Alison y Peter Smithson son tremendamente agresivos, tremendamente fuertes en sus orientación propositiva”

8- “Por lo tanto, en este contexto [o da passagem do estruturalismo para as formas pós-estruturalistas], vemos mejor lo tremendo esfuerzo que los Smithson hacen para fijar un procedimiento propositivo.”

10 - “[Sobre *Urban Structuring*] Una autentica teoría propositiva, una avalancha propositiva.”

11 - “El libro [*Urban Structuring*] lo que hace es que acuña toda una teoría arquitectónica simplemente acuñando sustantivos, fijando un listado de léxico... fijan ya la teoría arquitectónica”

12 - “Su desarrollo verbal [o de *Urban Structuring*], escrito, no esperéis mucho de ello, porque se hace mediante tentativas y mediante ejemplos.”

13 - “Esto es interesante porque nos abre la hipótesis de que realmente una teoría arquitectónica pueda definirse, o explicarse mas bien por el léxico que utiliza, que no por las verbalizaciones o la gramática... o bien la retorica, la larga retorica.”

14 - “Cuando se crean frases con verbo y se crea demasiada retorica, resulta que el discurso arquitectónico se banaliza y se pierde.”

16\21 - “La idoneidad de la solución arquitectónica reside mas en el campo de la invención arquitectónica que en el campo de la antropología social.”

23 - “La vía no era desarrollar un discurso de antropologo que pudiera pacificar y que pudiera explicar las conductas y las necesidades de la gente.”

34 - “uno de los principios que guían mi trabajo es la convicción profunda de que el nuevo conocimiento histórico desborda por todos lados los esquemas tradicionales y demanda con urgencia una nueva actitud ante la Historia. Esta nueva actitud, en donde la heterogeneidad de la Historia es reconocida en vez de reducida por medio de periodizaciones internamente homogéneas (feudalismo, capitalismo, socialismo), y tiene repercusiones no solamente para nuestra manera de entender el pasado, sino lo que es más importante, para el modo como pensamos en nuestras opciones para el futuro. (...) Se podría decir que, así como el esencialismo ve la morfogénesis ocurriendo “de arriba para abajo”, las nuevas teorías (la dinámica no lineal y la termodinámica de no equilibrio) ven el proceso como ocurriendo “de abajo para arriba”. Estas teorías han descubierto procesos locales, que sin embargo exhiben una cierta universalidad(...). *Sin Teleología*: el requerimiento más importante en una filosofía neomaterialista es abandonar todo intento de leer la Historia humana como una narrativa guiada por un destino global(...). Por el contrario, la economía no lineal empieza con individuos en constante interacción y admite que de estas interacciones pueden emerger todos sistemáticos, pero en cada caso un proceso morfogenético concreto debe especificarse para dar cuenta de este todo emergente. (...) Lo que importa en todo caso es que, por medio de reemplazos globales o parciales, el pensamiento histórico se renueve y sea atravesado por una nueva energía.”

# ¿ - PORTO - CARTA

de

# C O M P R O M I S S O

e de

# E X P E C T A T I V A

"Siempre me ha parecido así lo libro. Era como una gran carta que mandaba a los amigos.

(...)

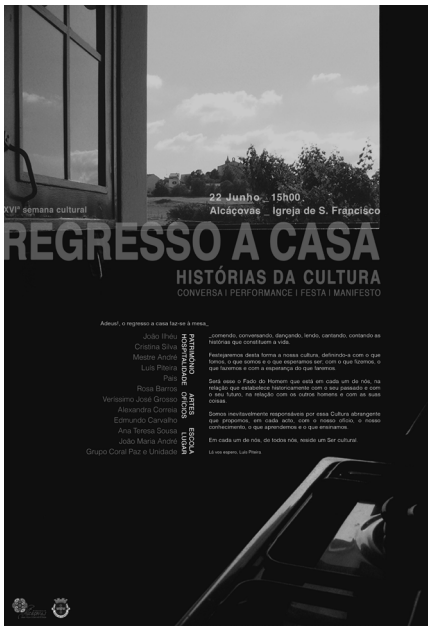
Una tesis muy joven. Una tesis de lo único que me parecía importante hacer una tesis. És una tesis de intimidades. Para mi ese es como un libro de intimidades. Cosas que están escritas para ser leídas así, como una carta. Uno le envía, y lo amigo lo releerá cuando pueda, cuando lo quiera."

RECORTE 1. Luz Valderrama, *Arquitectura y mirada, proyecto y distancia – construcción y movimiento de una coherencia aventurosa.* Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita.* Porto, 2012. 17', 19'

Quem sou, quem somos ou quem são *Aosoutros*?

"Adeus!"
Lá em casa é assim que saúdam a chegada, essa que constitui, uma e outra vez, um regresso.
Com esta dupla condição, a da casa e a do regresso, vislumbramos a chave do alçapão do fazer-mundo. Alguns chamam-lhe política. Nem sempre os mesmos que os anteriores, nem sempre definindo-a da mesma maneira, chamam-lhe utopia.
(...) O compromisso colectivo será aquilo que definimos como comunidade. E a comunidade será a parte de cada sujeito que diz respeito aos outros, ou seja, o trabalho. Passamos a ser os de bairro – cabeleireiro de bairro, canalizador de bairro, padeiro de bairro... ou, porque não, fazendo de Bragança de Miranda uma muleta - arquitecto de bairro, cineasta de bairro, pintor de bairro, escultor, actor, bailarino, poeta de bairro.
Talvez esta seja a utopia socialista, que inconscientemente embala o mau-uso-saudante-do-adeus lá de casa. Poderíamos substituir este "adeus", sem incorrer em nenhuma perda do seu significado, por um "aosoutros".

RECORTE 2. Texto do Autor. Publicado em
http://www.revistapunkto.com/2013/08/regresso-casa-historia-da-cultura-luis.html




RECORTE 3. Cartaz de divulgação. *Regresso a casa - histórias da cultura*. Conversa-performance-festa-manifesto, Alcáçovas, 2012

"Dizer que este nome – *Regresso a casa* – tem muito significado para ele, com certeza, por isso ele o escolheu, e também eu o interiorizei com grande significado. Estamos a falar do *Regresso a casa*, e quando falamos em jovens isto pode ter uma interpretação bastante vasta. São estes jovens que saíram da nossa terra para estudar, tal como eu saí há alguns anos atrás.... Espero que também eles, e é essa a vontade que vejo, e também vejo agora aqui a Cristina, o Diogo, o Duarte, a Sofia, a Ana... Penso que também eles têm vontade de *regressar a casa*. Continuarem em Alcáçovas a fazer o seu futuro. Na posição em que estou, o que posso dizer é que vou tentar apoiá-los no que conseguir, de forma a criarmos a estes jovens as condições para *regressarem a casa*."

RECORTE 4. Sara Pajote, *Regresso a casa - histórias da cultura*. Conversa-performance-festa-manifesto, Alcáçovas, 2012

# Compromisso

Compromisso de hospitalidade. Projecto como invenção do Futuro.
(com Luz Valderrama)
---
O marketing mediático das Arquitecturas precárias
(com Pedro Levi Bismarck)
vs
A durabilidade, a invenção e o secreto.
(com Luz Valderrama)

*Aosoutros*

7090-029

Alcáçovas – Viana do Alentejo

Porto, 1 de Setembro de 2012

Amigos *Aosoutros,*

Escrevo-vos para essa minha casa, para essa nossa casa, situada e esquecida nesse meio-interior-alentejano, que sempre me pareceu ajustado, sempre pareceu servir-me, vestir-me bem. Sempre pareceu ter a nossa *dimensão*[1], como tão bem a implantou a nossa amiga Beatriz Almeida.

Escrevo-vos porque estou longe e porque me parecem perto. E porque quero regressar –

– Posso voltar? O que há para fazer aí?

Porque voltar acarreta um conjunto de condições que serão, com certeza, colectivas e políticas, comuns, pelo que espero de vós a *hospitalidade*[2] das mesmas perguntas –

– Poderás voltar? O que haverá para fazeres aqui?

Este regresso pressupõe, pois está, o fazer, que é como quem diz, o trabalho. Será este trabalho do ofício de arquitecto que ando aprendendo, aquilo que inequivocamente vos devo, *Aosoutros*. E é também aquilo que me sustentará a residência, que a tornará possível. Provar-se-á isto pela negação deste *acontecimento*[3] – o que parece ter restado a muitos, à grande parte, terá sido encontrar esta condição de *hospitalidade* num outro lugar estrangeiro.

Que resida aí, que seja arquitecto na comunidade, depende pois de um compromisso. É dizer que a problematização sobre a adequação disciplinar da arquitectura ao contexto social e político actual não se pode completar internamente, porque o grande compromisso é e será sempre exterior a ela. Está rodeada de circunstância e deve obrigar-se a inventar constantemente a circunstância. "A Arquitectura tem como missão e como papel inventar o futuro. (…) A ausência

1. Alusão a Manuel Mendes, *Desperadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas.* Comunicação proferida no *Seminário Internacional Rehabilitación y Mejoramiento de Barrios: Investigación, Gestión y Acción*, Sevilha, 2012. Registo-vídeo em http://rehabilitaciondebarrios.org/?p=2850, 68'.

2. Alusão a Fernanda Bernardo, *A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir. A propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II)*, in *Revista Filosófica de Coimbra* – nº22, 2002

3. Alusão a Sousa Dias, *Lógica do Acontecimento – Introdução à Filosofia de Deleuze*, Documenta, Lisboa, 2012.

De onde vimos? ou implantar a casa.

"Sentar o cu no verde da ladainha
Intermitente e ventosa que queima o corpo
É sentir a paisagem da minha terra
Quando esta está invernil e passa a não estar.
Qualquer água é doce e legítima porque os
Brancos esses, são reflexos e portanto não coisas
Ou coisas inexistentes que travessam os olhos em
Corpos longitudinais tão planos quanto as formas
Da minha musa nua, despida delicada
E esperante pela calma que é minha, não por
Posse, mas por empréstimo divino em reacção
Alérgica à sociedade onde nos obrigamos a viver.
Que é fora da minha terra.
Na minha terra não há flores mas há coisas que
Fingem ser flores e que me agradam. As
Coisas que fingem ser flores na minha terra
São amarelas e felizes. Na minha terra nunca
Nada morre. Eu não sucumbiria se passasse o
Ano a ver os meus montes pequeninos e
As nádegas nas pedras do riacho e o dançar de
Pernas e mamas que só trespassam de praça em
Largo. Na minha terra só há uma praça. E é
Uma praça pequenina, calçada com pedras
Pequeninas. Nesta praça eu
Não sou mais que a minha casa."

RECORTE 5. Beatriz Almeida, *Epicentro* (poema, desenho), não publicado, cedido pela autora, 2008.

Acções no processo produtivo da Arquitectura, junto à comunidade.

Fiz este mapinha, isto é a região, epicentro ali nas Alcáçovas, onde está o número...

[PRESIDENTE - CÂMARA MUNICIPAL DE VIANA DO ALENTEJO] *2111! É o número de população...*

... Censos de 2011.

Abarca um raio de 50 km, cumpríveis numa hora de carro, e portanto nas zonas de concentração da população, vilas e tal, está contabilizada a população. No total 152 539 pessoas. Isto para dizer que há aqui muita gente...

[P – CMVA] *Que há muito trabalho para os Arquitectos...*

... Exactamente. Parece-me difícil que em toda esta mancha não exista necessidade do nosso trabalho. [quanto aos pontos amarelos que indicam os locais de concentração de população] Estas luzinhas são as almas das pessoas, que é o mesmo que dizer que são a sua expectativa...

[P – CMVA] *A gente precisa disso. A gente precisa disso, precisamos disso.*

Esta imagem é de uma biblioteca ambulante dos Anos 50. É nesta perspectiva que eu vejo a Arquitectura.

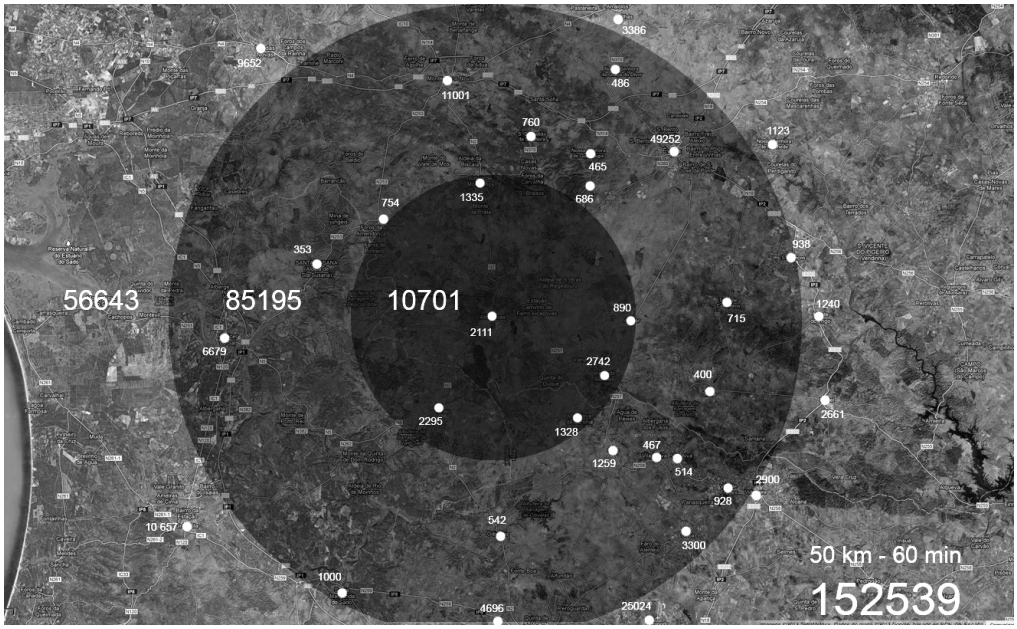
[P – CMVA] *Ao contrário.*

Uma biblioteca ambulante, que anda de sítio para sítio,

[P – CMVA] *... itinerante! ...*

e pode contribuir para o bem da comunidade.

RECORTE 8. Transcrição de fragmento da reunião na CMVA, 2012, a propósito da colaboração no programa *Oficina Domiciliária.*




RECORTE 6. Apresentado em reunião na CMVA, 2012, a propósito da colaboração no Programa *Oficina Domiciliária*, como levantamento do território humano num raio de 50 km ou 60 minutos rodados sobre o qual poderá incidir o trabalho do Arquitecto, segundo Censos de 2011.

RECORTE 7. Biblioteca ambulante, Bronx, 1928. *in* http://rjschwartz.blogspot.pt/2011/09/ferguson-library-bookmobile-is-stamford.html

de agentes que pensem o futuro é um dos problemas da contemporaneidade."[4] "A sociedade não está a gerar lugares para pensar o Futuro. É por isso também que estamos nesta situação de austeridade. Que a Arquitectura é pensar o Futuro, quer dizer que a Arquitectura é uma reinvenção de [*Aosoutros*] mesmos."[5] Problematizar a prática de projecto será, portanto, procurar problematizar o compromisso – seja na maneira como se organiza a própria profissão e nos seus objectivos, seja no contacto com as outras disciplinas, seja motivando a vossa *expectativa*, *Aosoutros,* enquanto público alargado dessas acções arquitectónicas, transformando-vos num *actor*[6] decisivo no *devir* do *incómodo, da insatisfação* e da *estranheza*[7] que caracterizam o projecto de futuro, transportando-vos do estatuto de *espectadores* para o estatuto de *colaboradores*[8].

Quero, no entanto, *Aosoutros,* demarcar-me relativamente ao *sustentável* como *adjectivo.* "Digamo-lo claramente – a cidade nunca poderá ser sustentável, a Arquitectura nunca poderá ser sustentável, porque a sustentabilidade não é um adjectivo. A sustentabilidade será, de alguma forma, uma equação com o Capital investido e o Capital resultante. Com o Capital natural, com o Capital manufacturado ou com o Capital humano."[9] "Arquitecturas precárias, para pessoas precárias, para tempos precários. (…) Elas não são a salvação da arquitectura indo ao encontro de um compromisso social e político, elas são apenas uma resposta à reconfiguração do Capital. O Capital agora exige um conjunto de estruturas que sejam mais adaptáveis ao marketing urbano, ou a um tipo de estratégia de eventos ligados à cidade. – É uma arquitectura enquanto simulacro, quase! – Eu acho que é mais enquanto *produto*."[10] "Utilizam os novos termos das marcas, do empreendedorismo, do marketing, etc."[11]

Não se trata pois de validar este *impróprio*[12] mediático da intervenção temporária, do *produto* de um novo espectáculo, que toma por vezes os temas da "cena pobre e social", porque, talvez, "a casa mais bonita do mundo [seja] a casa de [*Aosoutros*] amigo[s], secreta, feita fora da lei e por isso secreta. Nessa casa aprendi sobre o verdadeiro acto da criação. Aquela casa, já se sabia de antemão que não iria ser publicada, que nunca seria objecto de um prémio de revista."[13] Apostamente, "pode ter que ver com recuperar uma certa moralidade, uma velha inteligência que a arquitectura terá tido, e que às vezes algumas arquitecturas, [as precárias], conseguiram esquecer."[14] E a esta leitura precária do tempo terá que responder-se com *durabilidade*[15], porque é a *durabilidade* o que dá lugar à "reinvenção constante da realidade, e a uma reinvenção constante de nós mesmos"[16], o lugar do tempo em que "o corpo se relaxa, a mente se serena, se

4. Luz Valderrama, *Arquitectura y mirada, proyecto y distancia – construcción y movimiento de una coherencia aventurosa.* Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita.* Porto, 2012. Registo-vídeo (parte 2) em http://tv.up.pt/videos/D21iahqy, 37'

5. *ibid*. 38'

6. *Alusão* a Dario Fo, *Quebrar a quarta parede* e *Chutes na cara do espectador apático*, *in Manual mínimo do ator*, Editora Senac, São Paulo, 2004.

7. *Alusão* a Luz Valderrama, *op.cit.* A autora enuncia os termos *insatisfaccion, incomudidad* e *extranheza* para definir o acto de projecto.

8. "Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores." *in* Walter Benjamin, *O autor como produtor*, *in Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*, Editora brasiliense, São Paulo, 1987, p.132

9. Luz Valderrama, *op.cit.* 41'

10. Pedro Levi Bismarck, *CAPITALISMO cidadesINdizíveis* – Rádio Manobras. Registo-audio em http://www.mixcloud.com/opiumtea/capitalismo/, 48'

11. *ibid.* 49'

12. *Alusão* à Iniciativa da Ordem dos Arquitectos *Práticas impróprias,* onde se apresentaram "saídas" para a profissão, a eixo com as denominadas "Arquitecturas temporárias".

13. Luz Valderrama, *op.cit.* 11'. Redacção original, alterada e traduzida no processo de escrita - "La casa mas bonita que he visto en el Mundo, (...) es la casa de un amigo, una casa secreta, hecha fuera de la normativa y por eso es secreta. (...) En esa casa he aprendido el verdadero acto de la creación. Sabendo à priori que esa casa nunca va a poder ser publicada y sabendo a priori que esa casa nunca va a poder ser objecto de un prémio de revista."

14. *ibid.* 41'

15. *Alusão* a Jose Miguel Iribas, *Espacio público, espacio ciudadano. apud* Luz Valderrama, *Arquitectura y mirada, proyecto y distancia – construcción y movimiento de una coherencia aventurosa.* Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação e Escrita.* Porto, 2012. Texto elaborado pela Autora para publicação futura.

16. Luz Valderrama, *ibid.*

apazigua, e o tempo se dilata transformando-se em experiência e em duração."[17] Esta *durabilidade* é *acontecimento*-projecto do real, do social, ou seja, é *acontecimento*-vida. Esta *durabilidade* é projecto conversível em arte do dia-a-dia.

17. *ibid.*

## Por uma arte do dia-a-dia (1)

Arte e Dinheiro vs Arte e Vida. Imagem-produto. Estetização dos Poderes.
(com Bragança de Miranda e Maria Teresa Cruz)
---
Performatividade experimental e performatividade encontro na Arquitectura.
---
(objectos: A tentativa performativa dos Anos 70; A apropriação dos 70' – arquitecturas temporárias.)

A arte do dia-a-dia, *Aosoutros,* é a arte capaz de se mostrar relevante, isto é, que assume a urgência de criar novamente o *espaço relacional*[18] "entre Arte e Vida"[19] e de a resgatar de um certo monopólio económico, do estatuto de inventora de *imagens-produto*. Parece-nos relativamente claro que, depois da II Guerra Mundial e da queda das políticas totalitárias que tinham constituído uma experiência para lá de negativa, a pós-modernidade instala-se com a crença de que o dinheiro garantia acesso, e portanto liberdade e igualdade. O economicismo da política, que hoje parece uma condição inevitável, descenderá, pois, desse período em que se desacreditava a política e com ela um conjunto de valores incontornáveis – a colectividade, a causa pública, a discussão, a ética, o que poderia ser um estado social. Se desacreditava até o valor dos valores. Em sua substituição, em sua solução, ficava pois o dinheiro. É assim que, hoje, realçada a crise política, e numa acutilante *austeridade*[20], temos a sensação que "O dinheiro fala. [que] Ele espalha rumores sobre carreiras e cumplicidades e fala de tragédias e de triunfos da nossa vida social. [que] Ele faz arte. [que] Ele determina quem fodemos e onde o fazemos, que comida comemos, se estamos saudáveis ou simplesmente morremos, e que tipo de sapatos usamos."[21] Se o paradigma do dinheiro não pode ser justificação para o *vale-tudo,* vale tudo, isto é, vale-nos a perícia da invenção, para restituir o(s) valor(es) da vida.

A relação entre o economicismo do Poder (e do podermos, *Aosoutros*) e a *estetização do Poder*[22], isto é, o que levou a política Capital a aproximar-se da arte e a afastá-la da vida, poderá ser explicado, segundo Bragança de Miranda, pelas teses de Jean-Joseph Goux[23]. Segundo Bragança de Miranda, então, há uma relação estreita entre, em primeiro lugar "a passagem da moeda para a finança"[24] e posteriormente a

18. Alusão a Luz Valderrama, Comunicação, *op. cit.*

19. Bragança de Miranda, Uma arte bem instalada, *in RCL – POP*, nº30, Outubro de 2001, p.39.

20. Alusão a Luz Valderrama, Comunicação, *op. cit.*

21. Barbara Kruger, *Remote control: Power, cultures, and the world of appearences apud* Bragança de Miranda, Uma arte bem instalada, *op. cit.* p.35

22. Alusão a Walter Benjamin, A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica – segunda versão de 1936, publicada em 1955, *in Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Relógio d'água, Lisboa, 1992, p.113. A expressão original é *estética da política* , que metamorfoseamos a favor de distingir os poderes do *Comum*, do Aparelho Político e do Capital.

23. Bragança de Miranda, Uma arte bem instalada, *op.cit.* p.39. Textos de Goux tomados de base no raciocínio: *Les monnayeur du language; La Cybermonnaie ou les doigts de la main invisible.*

24. *idem.*

RECORTE 9. Mierle Laderman Ukeles, *Hartford Wash: Washing Tracks, Maintenance Inside*, Wadsworth Atheneum, Hartford, 1973, *in* Miwon Kwon, *One place after another*, The MIT press, Massachusetts, 2002, p. 22, 23

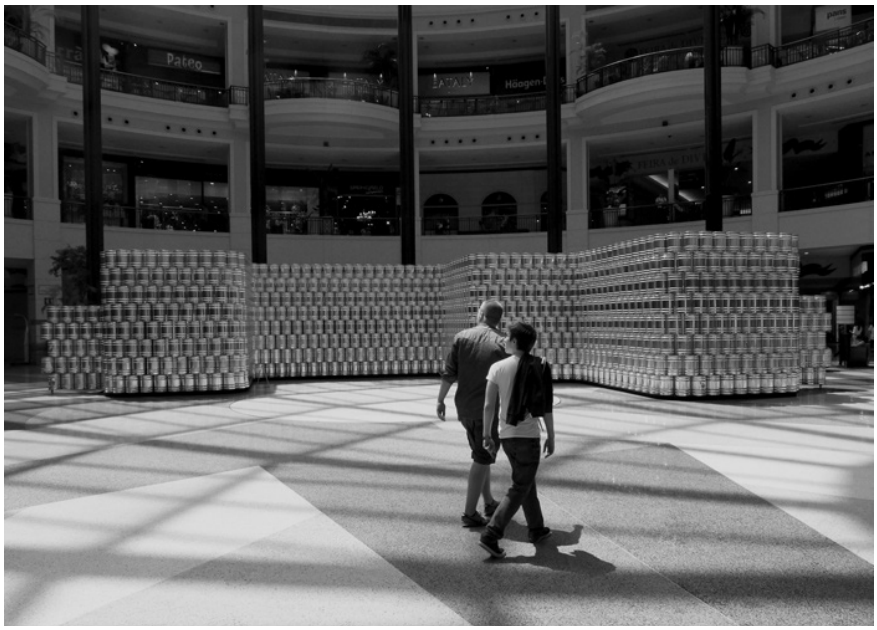
Inversão - a imagem petrificada, empoleirada em ostentativo palco, assiste ao espectáculo do Museu que é o seu quotidiano chão. Ukeles verga-se perante tal acontecimento, pertence ao chão pisado, mas tenta purificá-lo desse quotidiano que a sua própria existência, a sua própria acção, é ali representação máxima. Os visitantes de olhos embevecidos na imagem, ignoram Ukeles. A suas crianças parecem querer iniciá-la na brincadeira. Neste espaço contradizem-se *imagem*, experiência, e quotidiano.

RECORTE 10. Nota do Autor. Janeiro 2014.

RECORTE 11. Richard Serra, *Tilted Arc*, Federal Plaza, New York, 1981–1989. Fotografia: Susan Swidler. *in* Miwon Kwon, *One place after another*, The MIT press, Massachusetts, 2002, p. 98

Curva, grande escala ( - objecto? objecto-que-deixa-de-o-ser? objecto-que-é-o-que-está-à-sua-volta? objecto-espaço?) no espaço público; delgado – encontra a espessura no espaço (não é puramente *imagem*), é interacção, é experiência.

RECORTE 12. Nota do Autor. Janeiro 2014.




RECORTE 13. Like Architects, *Exposição Andy Warhol: Icons,* Centro Comercial Colombo, Lisboa, 2013. Fotografia: Pedro Bismarck, *A tirania do gozo. Algumas notas a partir de uma obra dos Like Architects. in* http://www.jornalarquitectos.pt/a-tirania-do-gozo/

(...) Este pequeno pavilhão, Andy Warhol e o Centro Comercial Colombo (...), com todas as suas estratégias de consumo (...) O deslumbramento actual por estas práticas enquanto modo de reclamar uma relação perdida com a cidade, de reinventar o quotidiano urbano, de envolver a comunidade num discurso crítico (...). impossibilidade de um real uso(fruto) da cidade. (...) transformam a cidade em lugar cool e em playground de experiências divertidas de pseudo-interacção social, (...) privatização dos espaços públicos.

RECORTE 14. Pedro Bismarck, *A tirania do gozo. Algumas notas a partir de uma obra dos Like Architects.*

virtualização da moeda que deixa de ser convertida em ouro passando a ser um sistema bancário, e o financiamento do mundo artístico, o permitir que ele seja remunerado, e portanto, o permitir que ele exista. Essa relação dá pelo nome de *imagem*.

A *imagem* proporcionava, pois, a relação do sistema bancário com o consumidor. Se com a virtualização da moeda se atingia o compromisso entre o crédito de um Capital inventado e um sistema produtivo ambicioso, com o complemento da *estetização* podia cumprir-se todo o ciclo, crédito-produção-*imagem*-venda-lucro. E se a arquitectura "é mercadoria, procura sobretudo a mais-valia que alimenta o lucro."[25] Clarificando, a *imagem* faz do *produto*, até então virtual, um palpável passível ao fetichismo. Seduz, e portanto vende. "O bloco formado por dinheiro, imagem e arte tornou-se quase inextricável, estando em mobilização acelerada. O *marketing,* na sua fase <criativa> ou <pós-moderna> é a resposta a esta mobilização geral, que já não é conduzida pelo dinheiro, mas que o <integra> no interior do bloco. Este funde-se com a imagem. E as consequências são graves. Como extrair dinheiro daí, ou arte, ou outra coisa qualquer, eis o problema. Toda a arte parece, assim, tornar-se numa forma de extracção de algo que já está aí, num movimento crescentemente vertiginoso."[26]

Óbvio que com isto a arte, e retomando o caso concreto da arquitectura, se viu refém do que a pagava. E se vê refém dessa encomenda que é *o-que-o-cliente-quer* e *o-que-o-cliente-paga.* Desta maneira, a *autonomia*[27] do conteúdo arquitectónico perdeu-se do que o alimenta – a vida, sobretudo como *devir* de futuro, como projecto. E tornou-se agora numa máquina que alimenta, a colher do *poder* Capital. *Imagens, imagens, imagens*.

"Trata-se[, *Aosoutros,*] de intervir neste espaço de <confusão> entre o estético e o económico que, para bem e para mal, atinge definitivamente a <autonomia> da obra de arte e o seu conflito com a vida."[28]

Nos Anos 70 os artistas dão notícia do desconforto perante o paradigma (sobretudo o *pop*) das duas décadas anteriores – Arte-Dinheiro. Urgia ligar novamente Arte e Vida. As manifestações tipo *performance* mais não são que uma alternativa dessa ligação através do processo-experiência, do corpóreo. O *produto* da arte consistia nesse mesmo processo. Nessa mesma interacção com o objecto. E, de certa forma, descristaliza-se um pouco a *Imagem* enquanto tal. "Encontramos esta intenção em várias expressões artísticas que se transformaram em acção (happening, performance, action art), no convocar explícito da participação do receptor"[29].

Nesta dimensão da Arte-Vida, e passando rapidamente para o contexto da

25. Sérgio Ferro, *Arquitetura e luta de classes: entrevista com Sérgio Ferro*, por Lelita Oliveira Benoit *in Crítica Marxista,* nº15, 2002, p.144.

26. Bragança de Miranda, *Uma arte bem instalada*, *op. cit.* p.40

27. *Alusão* a Ignasi de Solà-Morales, *De la autonomia a lo intempestivo*, *in Diferencias: topografia de la arquitectura contemporánea*, GG, Barcelona, 2003, p.79

28. Bragança de Miranda, *Uma arte bem instalada*, *op. cit.* p.37

29. "We also find this intention in the many ways art has turned into action (happening, performance, action art), in the explicit calling for active participation from the receiver, and in the consequent dissolution of these forms of art into daily experience or ethical, political and social events. We identify in these examples the same emphasis on perception, action and participation as we find in media technology today, the same fusion of aesthesia, productivity and activism, through the same mobilization of the receiver." Maria Teresa Cruz, *From Participatory Art Forms to Interactive Culture: Towards a Critique of the Aesthetic Economy, in* http://www.cecl.com.pt/workingpapers/files/ed16_interactive_culture.pdf, p.4

arquitectura de hoje, os eventos tipos perfomance constituem ainda assim algumas limitações – Uma delas será o seu carácter ritual, o que constitui vida mas dificilmente constituirá quotidiano, por isso não afirmo exactamente que "elas se dissolvam em dia-dia"[30], mas que um certo posicionamento de vanguarda tenha sido expropriado em favor de constituir "objectos de diversão, de distracção, facilmente absorvíveis pelos cabarés das grandes cidades"[31], uma eventualização mediática da ética, da política e da sociedade, "a metamorfose da luta política [– ] de vontade de decidir em objecto de prazer contemplativo, de meio de produção em artigo de consumo"[32]. Outra estará no facto de, ainda que diminuindo esta distância, continuam designados, com o seu estatuto, *actor e público*[33]. A terceira é que, mesmo constituindo atitude de manifesto, elas estão ainda reféns de uma mesma relação dos profissionais artísticos com o *poder*, o que lhes retira, como já vimos, a *autonomia*, e por outro lado, conduz essas experiência para a parcela que já está na (dis)posição de "consumi-la".

30. *idem.*

31. Walter Benjamin, O autor como produtor, *in Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*, editora brasiliense, São Paulo, 1987, p.130
32. *idem.*

33. Alusão a Dario Fo, *Manual mínimo do ator, op. cit.*

Na Arquitectura da nossa circunstância, *Aosoutros,* poderemos identificar a instalação de uma performatividade-experimental e de uma performatividade--encontro. A performatividade-experimental baseia a prática num conjunto de iniciativas, muitas vezes pretextualmente efémeras e também muitas vezes *precárias* – "instalação, arte urbana e happenings espontâneos"[34] – com as que consegue ganhar reconhecimento como actividade "experimental, provocatória e de natureza inovadora"[35]. Por outro lado, multiplicam-se os eventos de divulgação destas práticas, lugar em que essas performatividades se encontrariam com a cidade e com a discussão, se encontrariam com a política. Analisando, nada no ciclo produtivo da arquitectura parece alterar-se. Redundam-se os temas com formalizações e *imagens* diferentes. Existem apenas como entretenimentos passageiros enquanto o mundo roda, e isso apenas revela a sua incapacidade de reafirmar o posicionamento da profissão e a sua incapacidade de ligar-se ao quotidiano, à vida e portanto ao *social*.

34. Like architects, texto de apresentação do escritório, *in* http://likearchitects.com/about/

35. *idem.*

## Arquitecto. O produtor e o estratega.

Produto enquanto objecto ideológico vs Autonomia disciplinar.
*Autor como produtor* vs *Estratega de processos*.
(com Walter Benjamin)

A *Reprodutibilidade*[36] de Walter Benjamin servirá para pensarmos, *Aosoutros,* a condição do *produto* enquanto objecto ideológico. O pensamento de Benjamin estará ligado a uma confiança das vanguardas modernas na tecnologia. Esta permitiria

36. *Alusão* a Walter Benjamin, A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica, *op. cit.*

ultrapassar a exclusividade do *produto*, um certo encantamento burguês pela sua *Aura,* e assim torná-lo num objecto ideologicamente democrático, aproximando-o das *massas*. O que não se pode retirar da mesa é que, à época como agora, num sistema de produção instituído à maneira da Revolução Industrial, e sem provocar-lhe alterações significativas, muito dificilmente se poderia soltar o *reproduto* do objectivo Capital dos detentores da(s) máquina(s) que o permitiam. Produtivamente esse *reproduto* está sobre a mesma dependência de o-mais-consumível. Tratar-se-á de um *reproduto revenduto.* E nesta lógica *Industrial*, que parece condenar o *produto* ao encarceramento do dinheiro, parece a vida ficar sempre do lado oposto desse gradeamento. E libertar--se dessa determinação do dinheiro parece significar libertar-se, talvez para sempre, da determinação do *produto.*

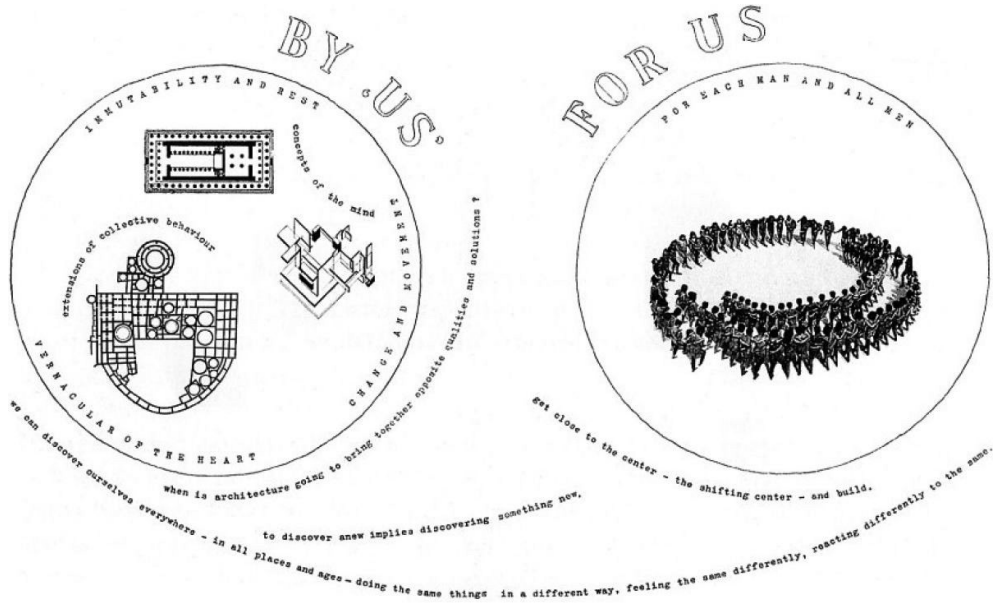
O carácter social não poderá ser, desta maneira, algo intrínseco do objecto--*produto* da arquitectura. Benjamin fala de uma "recepção colectiva simultânea"[37]. O que acontece é que terá que considerar-se a distância entre a arquitectura como acto comunicativo por si mesmo, o que é, em si, um acto propagandístico[38], e a resposta efectiva que esse objecto dá a uma circunstância do real. No primeiro dos casos, obteremos uma imagem caricaturalmente ideológica, um ensimesmamento do *poder* promotor e, desta maneira, o edifício estará entre o monumento e o manifesto. Mas ele não responderá verdadeiramente a uma democratização do acto artístico-arquitectónico, visto que as massas são igualmente vítimas desse objecto mensagem. Quase poderíamos dizer, dessa *imagem*. Elas não o constituem, não o tornam espaço, não o tornam vida. Esse objecto não constitui nenhuma das dimensões do quotidiano, ninguém nutre por ele qualquer sentido de pertença. Benjamin parece enunciar esta relação quando divide a recepção da arquitectura em "dois tipos: através do uso ou através da sua percepção. Melhor dizendo, táctil e óptica. (…) A recepção táctil sucede não tanto através da atenção, como através do hábito."[39]

37. *ibid.* p.101

38. *ibid.* p.109

39. *idem.*

O objecto em si não deve ser ideológico ou não chegará ao fim de servir o real. Aliás, uma arquitectura socialmente comprometida será aquela que se encarregue de produzir um objecto com a relação mais estreita entre a necessidade e a possibilidade, evitando que outros interesses manipulem os seus componentes disciplinares em seu favor. O *produto* do capital é também ele um objecto ideológico, comunicativo e propagandístico. Poderia dizer até que o *produto* é a síntese (da ideologia) do capital, porque é o que o torna possível enquanto estratégia política. Isto implica, mais uma vez, que a origem de uma arquitectura com sentido social esteja enquadrada na sua proposição, que é o mesmo que dizer, em tudo o que é anterior ao *produto*-matéria.




RECORTE 15. Aldo Van Eyck, *Círculos de Otterlo*. Diagrama apresentado no último CIAM, Otterlo, 1959. *in* http://www.team10online.org/team10/eyck/

RECORTE 16. Colagem do Autor. Apresentado em *Regresso a casa - histórias da cultura*. Conversa-performance-festa-manifesto, Alcáçovas, 2012.

Daí que a revisão para que nos inspira Benjamin será a de problematizar sobre um a*utor como propositor*[40] – ou um *estratega de processos*[41] – mais do que sobre um a*utor como produtor*[42].

"Creio que o papel do Arquitecto, neste momento, é mais do que construir ou desenhar objectos, tem que ver precisamente com a definição e o desenho dos sistemas de produção. Tem que ver com dar-nos conta que os sistemas de produção contemporâneos são sistemas de produção construídos a partir da revolução industrial. A revolução industrial montou um sistema muito simples, com muito poucas variáveis, apenas o tempo e o dinheiro. Quanto menos tempo melhor e quanto mais dinheiro melhor."[43]

40. Alusão a Maurici Pla, Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita*. Porto, 2012. Registo-vídeo (parte 1 e 2) em http://tv.up.pt/videos/dlzCn5hy e http://tv.up.pt/videos/887G4C2b

41. Alusão a Fernando García, *mARTadero : proyecto de desarrollo a través del arte y de la cultura.* Comunicação proferida no *Seminário Internacional Rehabilitación y Mejoramiento de Barrios: Investigación, Gestión y Acción,* Sevilha, 2012. Registo-vídeo em http://obiter.us.es/index.php?option=com_seyret&Itemid=2&task=videodirectlink&id=632. Repescado por Manuel Mendes, *op. cit*. 11'

42. Alusão a Walter Benjamin, O autor como produtor, *op. cit*.

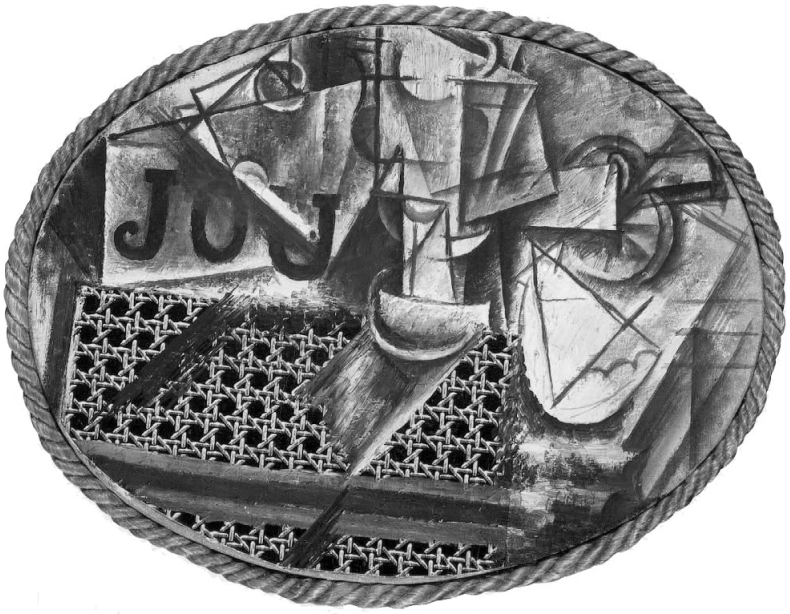
43. Luz Valderrama, Comunicação, *op. cit*. 44'

## Modos e meios do fazer da arquitectura (1)

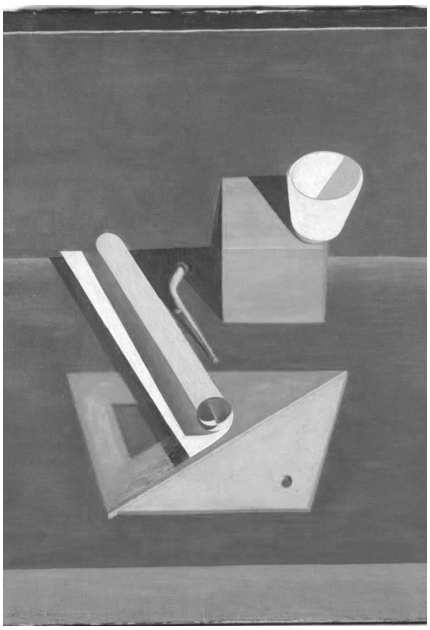
*Sistemas de produção* vs Modos e meios do fazer da arquitectura.
Processos in loco de manutenção, de resignificação ou reconstrução.
Património imaterial como princípio de *hospitalidade*.
Aproximação da arquitectura ao comum.
(com Luz Valderrama e Aldo Van Eyck)
---
Arquitecto na Comunidade. Participação no dia-a-dia.
---
A mesa de trabalho plural do arquitecto contemporâneo.
(com Luz Valderrama)
---
Autonomia vs Liberdade de criação.
(com Walter Benjamin)
---
(objectos: os Círculos de Otterlo e as perguntas de Gide e Aragon;
Christo e a ilha)

Relativamente a estes *sistemas de produção* gostaria, *Aosoutros,* de ir ainda um pouco mais longe na sua definição. Em 1919 Louis Aragon e André Gide lançam a um conjunto de artistas a pergunta "porque é que escrevem, porque é que pintam?" Já nos anos 30, numa situação política constrangedora relacionada com a ascensão dos regimes totalitários na Europa, dão notícia da vontade de reformular essa pergunta. Dever-se-ia perguntar então "para quem escrevem, para quem pintam?", acusando a necessidade de sair de um certo ensimesmamento da arte e colocando-a sobre a problematização da sua circunstância política e social.

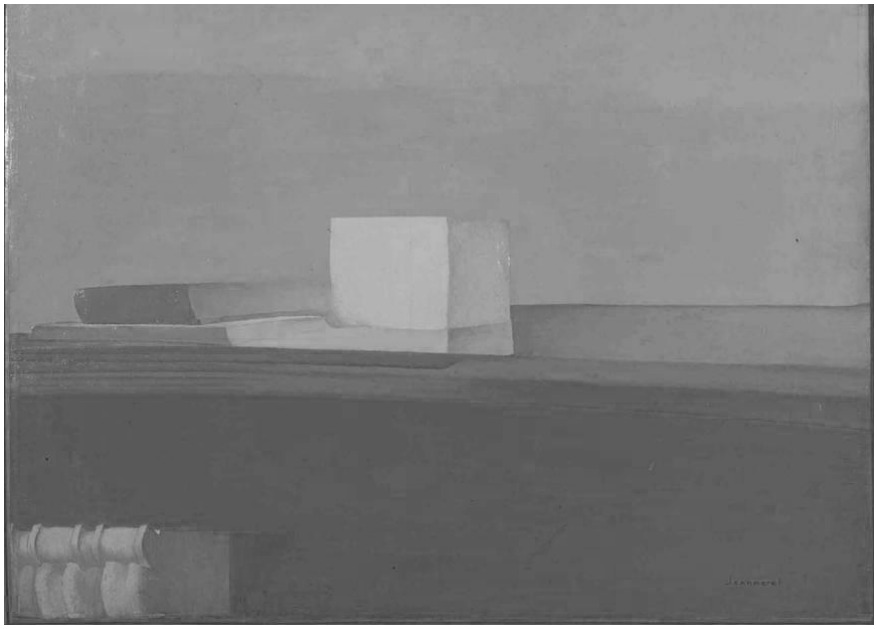
Sobre os *Círculos de Otterlo*, apresentados em 1959, no último CIAM, por Aldo Van Eyck, pode discorrer-se um raciocínio semelhante. O primeiro círculo que se intitula *por nós* (no original, *by us*) remete, então, para o *produto* das acções da



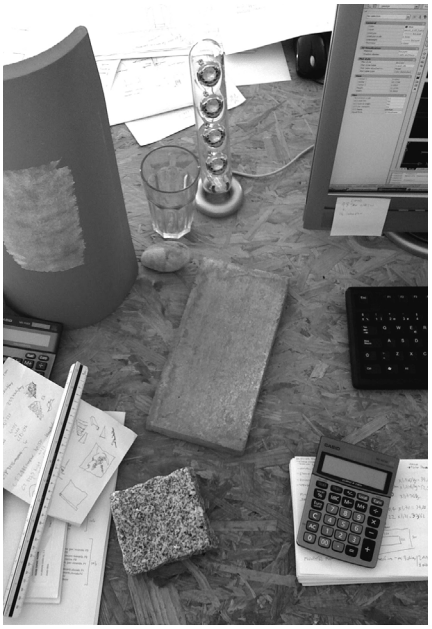
RECORTE 17. Mesa de trabalho 1. Pablo Picasso, *Still-Life with Chair Caning*, 1911-12. *in* http://www.pablo-ruiz-picasso.net/work-88.php



RECORTE 19. Mesa de trabalho 2. Le Corbusier, *Le bol blanc*, 1919. *in* http://arttattler.com

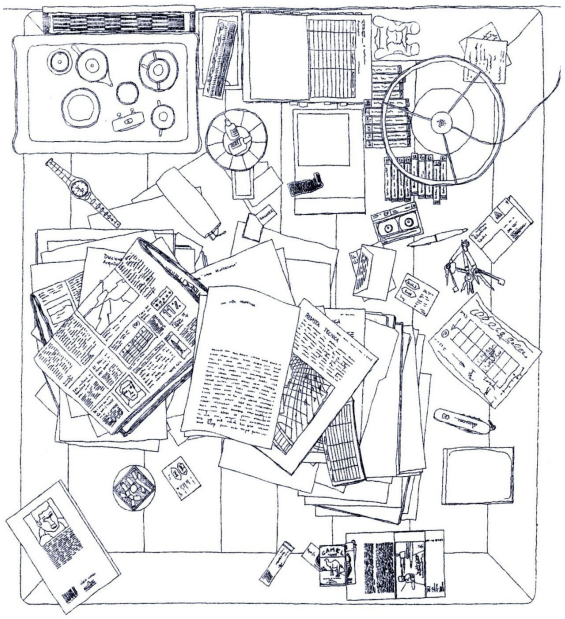


RECORTE 18. Mesa de trabalho 2. Le Corbusier, *La cheminée,* 1918.
*in* http://fondationlecorbusier.fr/



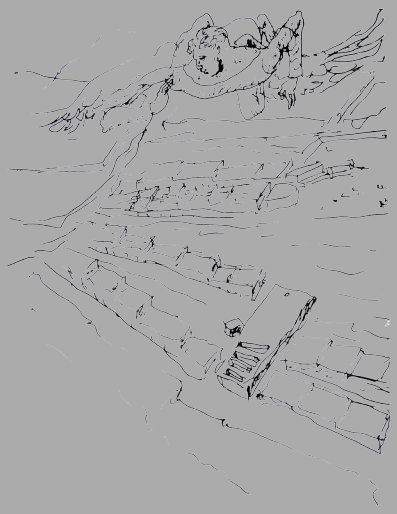
RECORTE 20. Mesa de trabalho3. Tapias, Salvadó, *Taula*, 2009. *in* http://campdavellaners.blogspot.pt/

RECORTE 21. Mesa de trabalho3. Tapias, Salvadó, *Taula*, 2009. *in* http://campdavellaners.blogspot.pt/



RECORTE 22. Mesa de trabalho 4. Maurici Pla, *Uma mesa desordenada*, *in La arquitectura a través del lenguaje. Escritos 1989-2002.* GG, Barcelona, 2006, p.11, 12

RECORTE 23. Mesa de trabalho 3. David Tapias, Nuria Salvadó, fotogramas a partir de vídeo para a Bienal de Veneza, 2008. *in* http://www.veoh.com/watch/v14134893JpzAJmdb?h1=campdavellaners



"En su *Carta a un joven poeta*, el propio Rilke advertía que *el futuro penetra en nosotros para transformarse en nosotros, mucho antes que tenga lugar.* Si el análisis de proyectos ejemplares nos hace sentir la posibilidad de transformar el mundo o desenvolverlo, el hecho de conocerlos en el curso preliminiar de sus bocetos, como la semilla que es todo dibujo - una semilla es ya un árbol -, supone entonces *ver lo que no ha visto nadie sobre lo que no ha visto nadie.*

(...)

Un proyecto de arquitectura es un hilo reverberante entre la naturaleza y la acción, tendido de la mesa al territorio circulamos sobre él como una corriente alterna.

(...)

Con motivo de un acontecimento feliz Juan Luis me regaló una posta de un angelito de Paul Klee, que en su posar ensoñado y amable anunciaba un hogar plancentero y dichoso.

(...)

Solo ellos, los ángeles, puedan deslizarse por el aire de ambos lados. El arquitecto desea estar al otro lado de la mesa, como el poeta al otro lado de la ventana, viviendo y no escribiendo; ésta es la otra gran paradoja del arte. No sé si alguien ha visto alguna vez un ángel, podrían parecerse a los que Siza convoca en los márgenes de sus dibujos."

RECORTE 24. Mesa de trabalho 5. Alvaro Siza, Malagueira com Anjo. Angél Martinez, *Danza de ángeles in* Trillo, Martínez, *La palabra y el dibujo,* Lampreave, 2012, p. 11,15, 22, 23

humanidade – um Templo da Antiguidade Clássica; um estudo pictórico de Theo Van Doesburg; ou o *vernacular of the heart* do Pueblo del Arroyo, no Novo México. Já o segundo círculo tem como cabeçalho *para nós* (*for us*), respondendo à reformulação de Aragon e de Gide. E esse *para nós*, ilustrado por uma dança de roda, não será mais do que um apelo à construção dos valores do *comum,* como *sistema de produção* válido e alternativo às variáveis da revolução industrial e aos seus produtores e promotores Capitais. Sintetizando, a pergunta de Gide e Aragon e a sua respectiva reformulação, bem como os dois *Círculos de Otterlo*, põem a par o *produto* e o *produtivo,* o *produto* e o *sistema,* ou, se quisermos, o *sistema de produção.*

A contemporaneidade exigirá, no entanto, uma terceira pergunta a Gide, a Aragon, a Van Eyck e *Aosoutros,* a pergunta que conciliará, sem a obrigação de um resultado--*produto,* o *produtivo* e o *comum.* Deveria perguntar-se, então, e seguindo a paráfrase anterior, como pintam, como escrevem ou como fazem arquitectura. Quais os meios e quais os modos. Ou, amaneirando Van Eyck, um terceiro circulo que contivesse os dois primeiros, capitulando um *LIKE US*, um COMO NÓS. Adiante, em detrimento da denominação *sistemas de produção* – o que nos situa mais no tijolo do que naquilo que permitiu que ele fosse tijolo, ou parede, ou casa, ou mundo – optaremos pela expressão *modos e meios do fazer da arquitectura* – porque nela se inclui, respectivamente, o projecto dos processos *in loco* de manutenção, de resignificação ou de reconstrução, bem como o dimensionamento e a organização dos recursos não necessariamente materiais.

Assim, *Aosoutros*, atentar sobre os *modos e meios do fazer da arquitectura* é ter como preocupação os processos e as rotinas que a comunidade sustenta e que se prolongam no tempo, de pais para filhos, de geração em geração, como património imaterial. E é no potenciar desse património, em que os recursos estão naturalmente dimensionados pela sua duração, que a arquitectura pode ter um papel importante. É no *projectar* para o futuro esse património herdado, reinventando-o necessariamente. E é também nesse cruzar de temporalidades que encontraremos, *Aosoutros,* a esperada condição da *hospitalidade.* A mesma condição da *hospitalidade* que existe quando o pai-lavrador deixa as enxadas, um pedaço de terra e a certeza da transmissão de um conhecimento que permitirá que terra volte sempre a germinar. Falar desta condição de *hospitalidade* é também dizer que a aproximação da arquitectura *Aosoutros,* ao *comum* que é o seu *público-colaborador,* ou seja, à vida, não se centrará no *produto* dessa arquitectura mas na aproximação radical do próprio arquitecto, como pertencente e como residente, como participante do dia-a-dia. Isto situa a actividade do arquitecto como *estratega de processos* de invenção sobre *modos e meios do fazer da arquitectura,* verdadeiramente

e necessariamente partilhados pela comunidade. E não vejo, acarinhados *Aosoutros,* outra forma de atingir a *autonomia.*

O arquitecto parece hoje preso ao gesto. Ele é o *Anjo da história*[44] que tenta pôr as suas mãos nas mãos dos outros, os que constroem as suas abstracções, os que fazem *imagem* dos seus desenhos, que já foram desenhos de outros, escrevinhados no isolamento necessário da *sua mesa de trabalho*[45], diz ele. Por vezes até o confunde com a *autonomia* da disciplina, e vê a vida como um embaraço à suas belas composições, ao seu design de *produto* – no apriori da concepção; no próprio estaleiro feito de gente sujeita a pagamento, suor, "doenças, acidentes e desqualificação"[46]; e no posteriori da habitação, que profana as linhas claras e rigorosas com movimento e com o depósito das suas coisas.

"Creio que o projecto agora sai muitas vezes das nossas mesas de trabalho. Sobretudo esse projecto que tem que repensar o Futuro, ou esse projecto que tem que ver com repensar os sistemas de produção."[47] "Creio que, para além do mais, somos *expertos* em gerar e em saber desenhar a informação que seja inteligível para as outras disciplinas mas também sedutora para as outras disciplinas. Creio que temos um papel muito importante em gerar materiais que sejam sedutores para as novas mesas de trabalho, onde não haverão apenas arquitectos, mas muitos outros interlocutores."[48]

A *autonomia,* que surge do estreitamento dos laços com a vida, não consistirá, pois, em "mergulhar num objecto  para encontrar as características que possam considerar--se exclusivamente arquitectónicas"[49], crendo que a sua *produção* possa estar desvinculada do real e que possa atingir a independência "nas formas assemantizadas e desemantizadas de imagens (…) que falam apenas do seu próprio silêncio interno"[50] e ousando-se dizer – "Mal de nós se cada exercício de arquitectura que fiizéssemos estivesse permanentemente sob o determinismo, inevitavelmente redutor, da responsabilidade social e política. O aprendiz de arquitectura tem, antes de mais, que desenvolver as faculdades e as ferramentas necessárias para pensar e modelar o espaço e, caso suficientemente bem-sucedido, lograr-se à honra de as colocar ao serviço das preocupações e carências sociais"[51]. "O pós-moderno é filhote do capital financeiro dominante – e de seu enorme desprezo (somente aparente) pela produção. Assim como esta forma de capital fecha, desloca, massacra as unidades produtivas, os nosso pós-modernos e variantes desrespeitam a (pouca) lógica construtiva em nome da liberdade de criação (*sic*)."[52] Como se estes *produtos* ou *imagens* não reflectissem apenas a luz da circunstância, como se pudesse não pesar o contexto em que são feitas

44. Alusão ao texto de Walter Benjamin com este nome.

45. Alusão a Luz Valderrama, Comunicação, *op. cit*. 55'

46. Sérgio Ferro, *Arquitetura e luta de classes: entrevista com Sérgio Ferro*, *op. cit*. p.144

47. Luz Valderrama, Comunicação, *op. cit*. 55'

48. *idem.*

49. Peter Eisenman, *Solo a Solà-Morales*, *in Diferencias*, *op. cit.* p.11

50. *idem.*

51. Transcrito de uma discussão de um grupo de alunos da FAUP com Pedro Levi Bismarck a 17-10-2013.

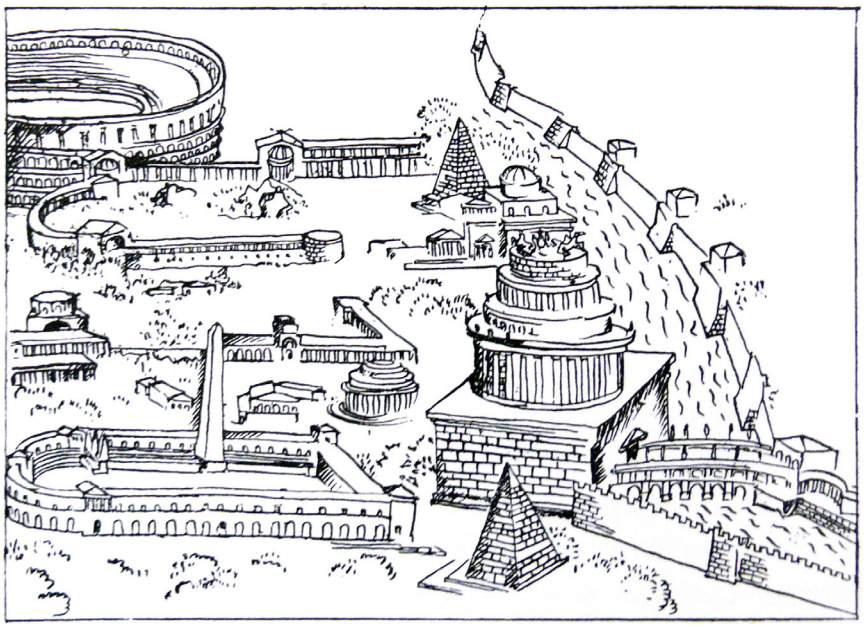
52. Sérgio Ferro, *Arquitetura e luta de classes: entrevista com Sérgio Ferro*, *op. cit*. p.148

BENJAMIN – “Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. (...) Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram,” [...]
LE CORBUSIER - [...] “Pura Criação do Espírito” [?]
B: [...] “como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. (...) Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.”
LC: “Arquitectura ou revolução”[!]
LAHUERTA: Le Corbusier: se puede evitar la revolución[?]
JARAUTA: Arquitectura radical[!] “El debate sobre la arquitectura contemporánea há dejado de ser hoy un debate autorreferencial.”

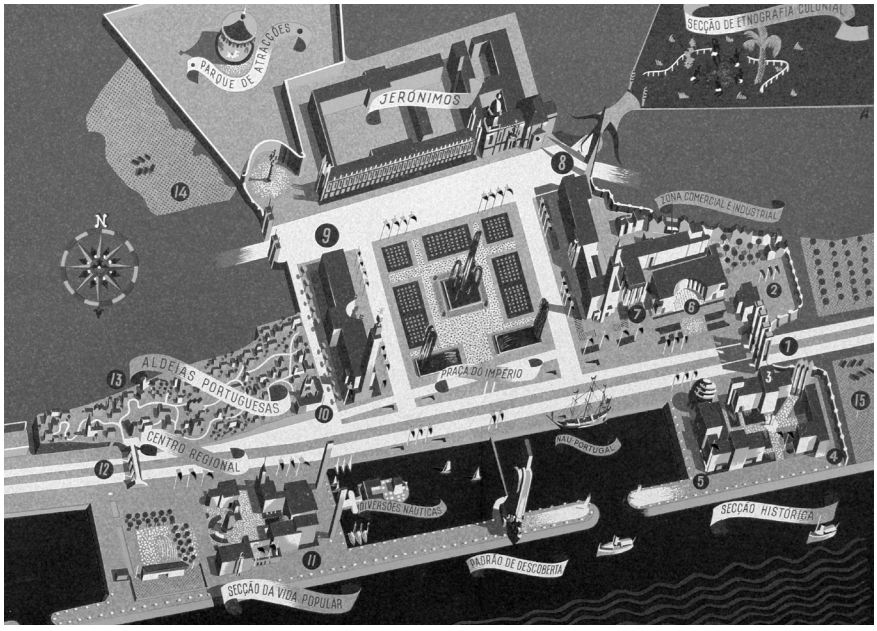
RECORTE 25.
Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história*, *in Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*, editora brasiliense, p.225
Le Corbusier, *Arquitetura 3.Pura Criação do Espírito*, *in Por uma Arquitectura*, Pespectiva, p.143-158
Le Corbusier, *Arquitetura ou Revolução*, *in Por uma Arquitectura*, Pespectiva, p.189-205
Juan Lahuerta, *Le Corbusier: se puede evitar la revolución*, Conferência FAUP, 2013
Francisco Jarauta, *Interrogando la arquitectura contemporánea*, *in Arquitectura radical*, CAAM, p.27

RECORTE 26. Exposição do Mundo Português. Vista sobre as “Aldeias Portuguesas. *in Mundo Português : imagens de uma exposição histórica : 1940,* SNI, Lisboa, 1956, (não paginado)

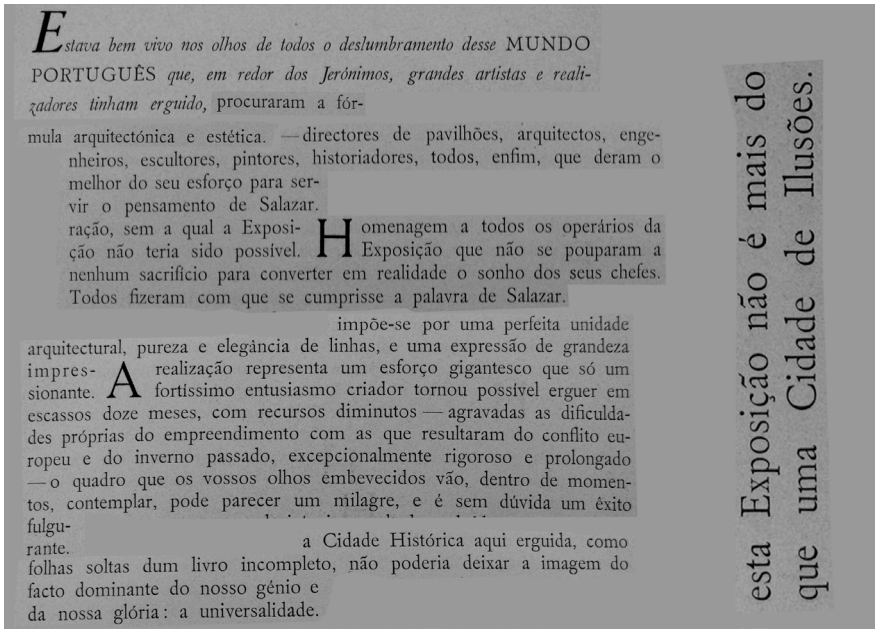
RECORTE 27. *Casita no Ribatejo; Casita na Estremadura*; *in* Raul Lino, *Casas portuguesas : alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples,* Cotovia, Lisboa, 1996, Est. VI, VII



RECORTE 28. Le Corbusier, *Arquitetura, a lição de Roma*, *in Por uma Arquitectura*, Pespectiva, São Paulo, 2006, p.108




RECORTE 29. Exposição do Mundo Português. Plano global. Axonometria de época. *in Mundo Português : imagens de uma exposição histórica : 1940,* SNI, Lisboa, 1956, (não paginado)



*Estava bem vivo nos olhos de todos o deslumbramento desse* MUNDO PORTUGUÊS *que, em redor dos Jerónimos, grandes artistas e realizadores tinham erguido,* procuraram a fórmula arquitectónica e estética. — directores de pavilhões, arquitectos, engenheiros, escultores, pintores, historiadores, todos, enfim, que deram o melhor do seu esforço para servir o pensamento de Salazar.

Homenagem a todos os operários da Exposição que não se pouparam a nenhum sacrifício para converter em realidade o sonho dos seus chefes. Todos fizeram com que se cumprisse a palavra de Salazar.

ração, sem a qual a Exposição não teria sido possível.

impõe-se por uma perfeita unidade arquitectural, pureza e elegância de linhas, e uma expressão de grandeza impressionante.

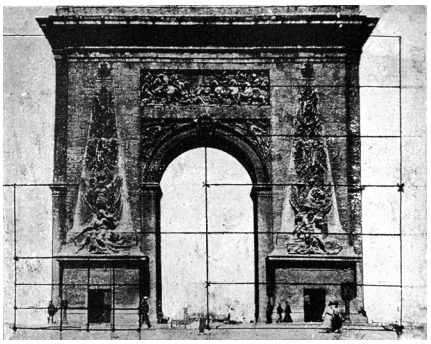
A realização representa um esforço gigantesco que só um fortíssimo entusiasmo criador tornou possível erguer em escassos doze meses, com recursos diminutos — agravadas as dificuldades próprias do empreendimento com as que resultaram do conflito europeu e do inverno passado, excepcionalmente rigoroso e prolongado — o quadro que os vossos olhos embevecidos vão, dentro de momentos, contemplar, pode parecer um milagre, e é sem dúvida um êxito fulgurante.

a Cidade Histórica aqui erguida, como folhas soltas dum livro incompleto, não poderia deixar a imagem do facto dominante do nosso génio e da nossa glória: a universalidade.

esta Exposição não é mais do que uma Cidade de Ilusões.

RECORTE 30. Exposição do Mundo Português. Colagem de Discursos de Abertura - Eduardo Brazão, Duarte Pacheco, Augusto de Castro; *in Mundo Português : imagens de uma exposição histórica : 1940,* SNI, Lisboa, 1956, (não paginado)

RECORTE 31. Partenon. Le Corbusier, *Eyes that do not see*, *in Toward an Architecture,* Frances Lincoln, Londres, 2008, p.181



RECORTE 34. *in Por uma Arquitectura*, Pespectiva, São Paulo, 2006, p.142; Porte Saint-Denis animée, Postal de época.

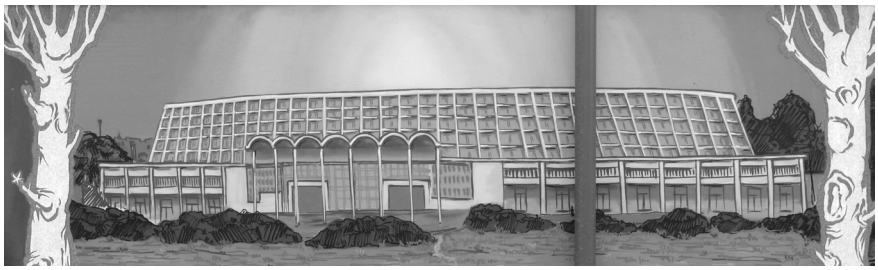
RECORTE 32. Exposição do Mundo Português. Pavilhão da Arte Popular. *in Mundo Português : imagens de uma exposição histórica : 1940,* SNI, Lisboa, 1956, (não paginado)

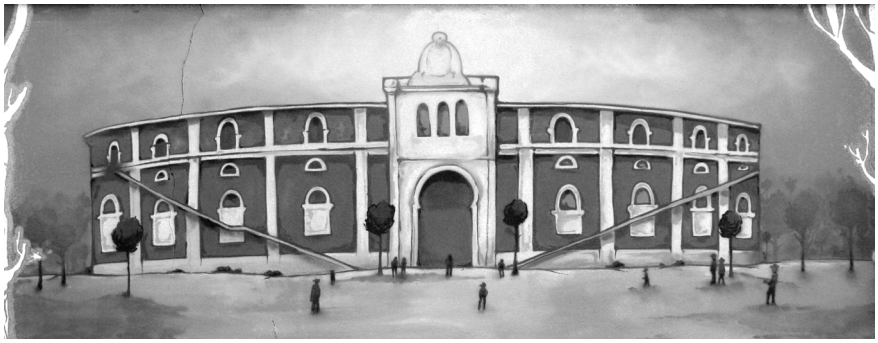
O único contexto que ele tem é o seu reflexo na água. É contexto de si mesmo.
"os terrenos até ao rio serão libertados das horríveis construções que os desfeiam e obstruem. Em 1940 os Jerónimos voltarão a olhar de frente, sem embaraços, o Tejo, seu espelho e seu complemento"

*

"a autarquia pretende separar o trigo do joio, limpando o que é lixo e procurando fomentar o gosto e o orgulho pelo património e pela história da cidade do Porto."
"licenciamento organizado ao abrigo da nova lei de pinturas com qualidade que a Câmara passa a permitir"

RECORTE 35. Nota do Autor, Janeiro, 2014; Augusto de Castro, *A Exposição do Mundo Português e a sua Finalidade Nacional*, Empresa Nacional de Publicidade; http://www.porto24.pt





RECORTE 33. "Grafitos" encomendados pela CMP - Mercado do Bom Sucesso (paradoxalmente, responsabilidade do mesmo executivo, privatizado e destruído o seu sentido arquitectónico) e Praça de Touros da Rotunda da Boavista. Rua de Agramonte, Porto. Fotografias do Autor.

RECORTE 36. Exposição do Mundo Português sob fogo de artifício. Pavilhão Portugueses no Mundo *in Mundo Português : imagens de uma exposição histórica : 1940,* SNI, Lisboa, 1956, (não paginado)

- "Eles [, os *Poderes*,] dão a possibilidade de nos exprimirmos, mas com certeza não a de exprimirmos os nossos direitos."[53] "O aprendizado servil das técnicas é perigoso se antes não decidimos o contexto moral no qual vamos empregá-las."[54]

Do que nos valerá uma suposta *liberdade de criação* do *produto* se não somos *autónomos* sobre a ética dessa criação?

"Quando a arquitectura se trata como um puro problema formal tende a desaparecer. Se reduzo a produção da forma a um puro problema de simetria ou de diminuição do intercolumnio nas esquinas dos templos, faço desaparecer o problema de como transladar as pedras ou como cortá-las, ou subi-las ou esculpi-las ou ligá-las. Por contrário, se vejo o problema da obra à luz dos trabalhos de Christo, *o da ilha*, por exemplo, aparece a dimensão de ter que convencer os poderes instalados para que autorizem a intervenção, com os ecologistas para que saibam que o plástico não atentará ao habitat dos peixes (…); a acção manifesta-se com toda a realidade política, social, económica, para pôr um lençol sobre a paisagem."[55]

53. Pedro Levi Bismarck, *A tirania do gozo. Algumas notas a partir de uma obra dos Like Architects*, *in* http://www.jornalarquitectos.pt/a-tirania-do-gozo/. Refere-se à citação como "uma fórmula lapidar de Walter Benjamin".

54. Dario Fo, *Manual mínimo do ator*, *op. cit.* p.275

55. Fernando Pérez, Entrevista por María José Castillo e Alejandro Aravena *in El lugar de la arquitectura,* ed. Alejandro Aravena, ARQ ediciones, Santiago de Chile, 2002, p.86

## Por uma arte do dia-a-dia (2)

*Imagem* da cidade como compromisso entre a sua estrutura física e o aparelho político.
A cidade como *produto*. A *estetização dos Poderes*.
(com Walter Benjamin)
---
(objectos: a Exposição do Mundo Português, a Casa Portuguesa de Raúl Lino, as Comissões de Estética e a SRU.)

A *estetização do poder* que, como já vimos, *Aosoutros,* separa a prática artística da Vida, tem também uma outra metástase que está para além da economia, ou que é ultra-económica. Ela prende-se igualmente à *imagem,* mas desta vez é usada para estabelecer um compromisso entre a representação da *polis* e a *imagem* da *urbes,* isto é, entre o aparelho político – *Poderes instalados* – e a cidade como estrutura física. Surgem então, nos discursos políticos, parangonas totalitárias como *autenticidade*, *identidade* e *tradição*. Este discurso está normalmente ligado com a vontade em cristalizar uma *Imagem* de cidade de um passado mitológico – uma cidade que não *é-como-é,* mas que *é-como-deveria-ser*, não como verdadeiro projecto futuro mas como falso passado rememorado. Assim se impõe, com consequências gravíssimas, a *Memo-Utopia* de uma cidade uniforme, *disciplinada*[56], que "fomenta o gosto e orgulho pelo património e pela história"[57], uma cidade feita de estruturas pétreas imponentes e rendilhados dourados, ou de um gosto *meta-rural*, uma cidade sem paradoxos, sem diferença, sem

56. *http://porto24.pt/vida/18102013/camara-pinta-historia-do-porto-em-paredes-e-espacos-publicos-da-cidade/#.UmFz1NKgksY*

57. *idem.*

apropriação, sem barracas e sem grafitis, sem *lixo*[58], sem liberdade. Sobra muitas vezes um fachadísmo perfeito para a contemplação de um aguardado turismo.

O Arquitecto está pois *a jeito* de ser *mulher-a-dias do Poder*[59], numa posição privilegiadissima de formalizador desta *imagem* de cidade. E tem a História recente do nosso País exemplos inquestionáveis desta prática *ao-serviço* que o Salazarismo tão bem soube utilizar, desde da *Exposição do Mundo Português* à *Casa Portuguesa*[60] de Raul Lino e à constituição das *Comissões de estética*, das quais descendem, em discurso e em acção, as actuais *Sociedade(s) de Reabilitação Urbana*. Isto não é mais que o igual tratar da cidade como *produto*.

58. *idem.*

59. Alusão a Vitor Figueiredo, *Fragmentos de um discurso*, Circo de Ideias, Coimbra, 2012, p.55. O autor usa a expressão a propósito da *Exposição do Mundo Português*.

60. Alusão a Raul Lino, *Casas Portuguesas: alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*, Cotovia, Lisboa, 1992.

## síntese: Regresso a casa

Duas opções de viagem – A viagem de ida
e a defrontação dos Poderes na sua forma pujante;
O Regresso a casa, a resistência aos Poderes e os poderes de *Aosoutros*,
os poderes do comum.
---
(objectos: As grandes corporações das novas potências Capitais
e a Arquitectura de *imagem*.
A falência do Capital europeu
e o escritório de Arquitectura português na contemporaneidade)

Percorro, nesta carta *Aosoutros,* aquelas opções de viagem que figuram sobre o trabalho da Arquitectura de hoje. Uma opção é ir embora, o que significa, aqui, ir de encontro ao *espectáculo da imagem-consumo* que engorda brutalmente (os seus renders) junto às novas formas pujantes do *poder.* Será preciso, para isso, procurar terreno nalguns países da América Latina, do Oriente, da África que o ocidente colonizou e que agora nos coloniza; neste contexto é preciso dar *imagens*, desvirtualizar o *produto* da arquitectura, servir o mercado e o apar(ato)elho político. Aqui as estruturas produtivas da arquitectura, os *ateliers* (se é que na macro-dimensão podemos chamar-lhes assim), crescem e engordam, mas são também aqueles que dão ao *poder* aquilo que ele inquestionavelmente quer. Se é que o lider-arquitecto daquela estrutura faz mais do que isso, toda a estrutura colaborativa ficará com o "passar a CAD". São estes, na grande maioria, os empregadores dos que vão, os que formalizam sobretudo os geradores de dinheiro, encabeçados e caricaturados pelos *shoppings* e pelos hotéis de luxo, e as desproporcionadas arquitecturas de afirmação política, entre estádios de futebol e museus sem ter o que expôr. Por cá, os (quase-todos-pequenos) gabinetes fecham. Mesmo que motivados a integrar esse tipo de mercados

internacionais, são incapazes de competir com a dimensão das enormes estruturas corporativas. Gozarão ainda, também, de um ecletismo do correcto, ainda que este não esteja propriamente vinculado a uma *autonomia,* no despriorizar do *produto* que propomos, mas num laboratório *adequado* do compositivo e do técnico, que os afasta das soluções *espectaculosas* para as quais há procura.

Do nosso lado, o que pressupõe a opção que intitulamos *Regresso a casa,* numa velha-Europa-falida em que estoutro processo produtivo se esgotou, em que a iniciativa do grande capital esmoreceu, em que escasseiam os financiamentos públicos para a construção do parque edificado de que se acreditava merecedor qualquer estado social; não há mais dinheiro para escolas, para hospitais, para bibliotecas, e em que a pouca reabilitação do velho e do abandonado e do arruinado das cidades não serve para dar casa mas para compor uma pele; resta então a *expectativa* da comunidade – que se reabilite verdadeiramente a cidade, que se façam escolas, bibliotecas e hospitais. E resta-lhes, resta-me e resta-nos, *Aosoutros,* o *nosso caco e a nossa imaginação*[61], isto é, a nossa *potência de agir*[62] e de inventar *os modos e os meios do fazer da arquitectura*.

"A crise económica está diante da porta. (…) A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém [*Aosoutros*] precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. [Somos] solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Nos seus edifícios, pinturas e narrativas a humanidade prepara-se, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela fá-lo rindo. Talvez este riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito."[63]

## Por uma arte do dia-a-dia (3)

*As raízes e os frutos*.
A *terra-do-ainda-não*. A *esperança* como *potência de agir* do comum.
*Identidade como obra de art*e. Projecto de Vida como motivo de desenho da Arquitectura.
(com João Maria André)
---
(objectos: o técnico de serviço social)

A nossa casa, minha e vossa, *Aosoutros,* aquela a que me proponho regressar, constitui para nós uma mistura entre aquilo que nos tem abrigado e aquilo que nos lança e nos desvela (n)o mundo.

Esta casa é para *Aosoutros morada* e *memória,* aquilo que fomos, a nossa condição, a nossa *identidade narrativa*[64], a coisa da qual não nos queremos libertar. São as *raízes.*

61. Manuel Mendes, *Desperadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas op. cit.* 68'

62. Alusão a Baruch de Espinoza, *Ética demonstrada à maneira dos geómetras, apud* João Maria André, *Considerações filosóficas em torno do livro Multiculturalidade, identidades e mestiçagem. O diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião.* Comunicação proferida a propósito da iniciativa *Milplanaltos,* Coimbra, 2013. Registo-vídeo em http://vimeo.com/62788529

63. Walter Benjamin, *Experiência e pobreza*, *in Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*, Editora brasiliense, São Paulo, 1987, p.119. Redacção original dos fragmentos alterados no processo de escrita: "Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios. São solidários dos homens que fizeram do novo uma coisa essencialmente sua, com lucidez e capacidade de renúncia. Nos seus edifícios, pinturas e narrativas a humanidade prepara-se, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. (…) No meio tempo, possa o indivíduo dar um pouco de humanidade àquela massa, que um dia talvez retribua com juros e com os juros dos juros."

64. Alusão a Paul Ricoeur, *Temps et récit III, Le temps raconté, apud* João Maria André, Considerações filosóficas, *op. cit.* 30'. *Morada, memória e identidade narrativa* são conceitos utilizados por João Maria André para definir aquilo a que chama *Antropologia da Memória*.

Aquilo que no lança no mundo é um *em-fuga* dessa nossa condição. Aí somos *sem-abrigo, identidades-fragilizadas.* Mas esse *em-fuga* tem casa, tem terra, é a *terra--do-ainda-não*[65]. E é esta terra onde "[*Aosoutros*] precisam instalar-se, de novo e com poucos meios."[66] "A Esperança define o Mundo. Habita o Mundo. A esperança habita o ser. O ser não pode ser reduzido ao que é e ao que já foi, mas o ser é também o que ainda não é."[67] "A esperança é o reconhecimento do Poder do Homem"[68], "Horizonte das minhas [nossas] possibilidades"[69]. "A esperança poder ser vista como exprimindo a potência do homem, (...) um aumento da sua potência de agir."[70] São os *frutos*[71].

"Em termos de trabalho concreto (…) com [*Aosoutros*] sem-abrigos, se forem falar com os técnicos de serviço social que trabalham nessas áreas, aquilo que encontram é: depois de fazer um diagnóstico da situação qual é a primeira coisa que o técnico de serviço social vai procurar fazer com essas pessoas que (…) estão perdidas como os [*Aosoutros*] sem-abrigo. Qual é a primeira coisas que se faz? Ajudar a pessoa a desenhar o seu projecto de vida. O que é que é desenhar o projecto de vida? É ajudar a encontrar a sua identidade, não com o que se foi, mas com o que se quer ser. Com aquilo que se está para ser."[72] "O que significa que a identidade não é apenas uma questão de tradição e de memória, mas, com os futuros possíveis que abre, é também uma obra de arte."[73] Assim encontramos um projecto para a nossa casa que é um projecto para a nossa vida. Assim ligamos arte e vida. Assim encontramos a ponte da arquitectura com o *serviço social* e com um processo-projecto de comunidade. Assim encontramos o nosso motivo de desenho.

65. João Maria André, Considerações filosóficas, *op. cit*. 36'. *Sem-abrigo*, *identidades fragilizadas* e *terra-do-ainda-não* são matéria para João Maria André projectar uma tal de *Metafísica da esperança*.

66. Walter Benjamin, *Experiência e pobreza*, *op. cit*. p.119

67. João Maria André, Considerações filosóficas, *op. cit*. 36'

68. *ibid*. 41'

69. *idem.*

70. *ibid*. 36'

71. Alusão ao título do projecto de livro de Fernando Távora, *As raízes e os frutos*.

72. João Maria André, *op. cit*. 43'

73. João Maria André, *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem. O diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião,* Palimage, Coimbra, 2012, p.104

## Modos e meios do fazer da arquitectura (2)

*Arquitectura de pobreza*. Arquitectura de meios. Dimensão dos recursos.
(com Manuel Mendes e Godofredo Pereira)

Quero assumir, *Aosoutros,* essa aventura do processo em que a nossa relação em comunidade seja um motor da forma – "porque há muitas formas de fazer forma. Há muitas formas de modelar a forma."[74] Que os produtos encontrados, que as formas encontradas, possam ser a tradução comprometida do nosso compromisso, a interpretação sincera dos processos e das estratégias. Dos *modos e meios do fazer da arquitectura* que temos – "à nossa dimensão, à nossa escala, à nossa capacidade e sobretudo.... do nosso caco, da nossa imaginação."[75]

74. Manuel Mendes, *Desperadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas, op. cit*. 11'

75. *ibid*. 68'. Fala do que se pode aportar da experiência do *SAAL* na problematização de um Projecto futuro.

"O potencial de uma economia de meios reside na preocupação com a capacidade inventiva como ecologia da imaginação. Uma pobreza voluntária que implica a capacidade de fazer um mínimo de modo a retirar uma expressão máxima."[76] "Uma Arquitectura de pobreza [que] não tem nada a ver com pobrezinhos."[77]

"Neste tempo de supermercados, deixai-me ser o pequeno merceeiro, neste tempo em que os nossos primos andam depressa na auto-estrada, deixai-me ir devagar no meu caminho".[78] Tratar-se-á de "desenvolver uma prática ecológico--revolucionária, na produção menor, no desenvolvimento de práticas de resistência, porque se o capitalismo é global e englobante, então criar é necessariamente resistir, é fissurar. (…) nunca é demais relembrar a importância de economias informais para o desenvolvimento de um tecido urbano significante e coeso, pelo seu potencial de construção social local, e que ao mesmo tempo resiste às formalizações estruturais da economia formal (implicando sempre uma manobra do poder dominante)."[79]

76. Godofredo Pereira, Da sustentabilidade à ecologia radical, *in Detritos,* nº2, Novembro de 2008, p.31

77. Manuel Mendes, *Desperadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas op. cit.* 68'

78. Vitor Figueiredo, *Fragmentos de um discurso, op. cit.* p.41

79. Godofredo Pereira, Da sustentabilidade à ecologia radical, *op. cit.* p.27

## *Praticável*

*Durabilidade* da Arquitectura vs Fenómenos de Participação. Reabilitar.
(com Manuel Mendes)
---
(objectos: o SAAL;
o Lagarteiro e a Iniciativa Bairros Críticos; Mulhouse, Lacaton e Vassal)

"Não é papel da Arquitectura eventualmente desencadear fenómenos de participação. (…) Porque o problema de fundo é encontrar uma arquitectura que seja permanente."[80] A fragilidade dos ditos fenómenos de participação em Portugal – *SAAL* – terá sido exactamente a sua pouca vocação para estender-se enquanto processo, para alcançar o princípio da *durabilidade* que os transformasse em dia-a-dia, para investir na permanência da interacção entre *poder*, *técnicos* e população. E também para que esse resultado-edifício fosse, em si, albergador do processo – potenciador do habitar, projecção da sua própria regeneração, *praticável*. Depois do mediatismo ritual, das assembleias, das manifestações, que ocuparam um espaço-tempo muito circunscrito, na maioria dos casos o que sobrará, mais uma vez, é um *produto* mais ou menos datado, mais ou menos condicionado e condicionante. O próprio programa *SAAL* morre cedo, ficando quase 40 anos de nostalgia sobre ele. Mas lá fora, nos *produtos* que ele construiu, tem-se a sensação de que os problemas voltaram, que aquela arquitectura já não dá resposta, que nalguns casos está até degradada.

80. Manuel Mendes, apresentação de Jean-Philippe Vassal. Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita.* Porto, 2012. Registo-vídeo (parte 1) em http://tv.up.pt/videos/B578299m

O mesmo tipo de precariedade e de (i)mediatismo (como oposto ao princípio de *durabilidade)* pode encontrar-se em exemplos contemporâneos, como na Iniciativa Bairros Críticos, utilizando como exemplo o Bairro do Lagarteiro, em que a população, uma vez agitada e intrincada no processo de projecto, deu, passados cerca de 3 anos, notícia do desaparecimento mais ou menos súbito dos *técnicos* e do esmorecimento da acção. E esses técnicos teriam que estar, muito provavelmente, para além da *obra*, para além do corte-da-fita, teriam que manter-se em comunhão. Assim acontecerá com o exemplo de Mulhouse, de Lacaton e Vassal, em que, passados 8 anos sobre a construção propriamente dita, persistem as reuniões periódicas com os vários interlocutores, incluindo os arquitectos. Aí se tratarão questões que têm que ver com a apropriação e ocupação dos vários espaços, e com a adequação constante da estrutura física a essa realidade.

Uma arquitectura que reconheça a sua interacção com a comunidade como um processo, como uma arte do dia-a-dia, é, desta forma, "uma arquitectura que seja capaz de criar situações que sistematicamente regeneram as estruturas construídas ou o espaço físico."[81] *Um praticável de acontecimentos*[82].

Reabilitar – feliz homonímia –

– será o acto de curar da dependência subsidiária dos recursos, culturalmente presente nas expropriações-como-actos-heróicos do colonialismo dourado, ou nas contrapartidas pós-modernas da *C.E.E.;*

– o que implica tornar novamente habilitados ou hábeis os *modos e meios* próprios *do fazer da arquitectura;*

– e o que significará, por sua vez, inventar a circunstância em que as *estruturas construídas* ou o *espaço físico* se regeneram sistematicamente, a situação em que os seus presentes serão *devires* de futuros possíveis, gerar praticáveis.

O arquitecto deve ser, *Aosoutros,* um *estratega* [destes] *processos* –

– mas como activá-los? Como tornar a nossa condição de *expectativa* um *acontecimento comum*, como operar nestes termos? Como reunir? Como *interseccionar*?

81. *idem.*

82. Alusão a Manuel Mendes, apresentação de Jean-Philippe Vassal, *op. cit.* e *Ondulações? 2. (imagem é ondulação? 2.)*, texto cedido pelo autor. Também a Francisco Jarauta, *Desde algún lugar*, *in* Federico Soriano, *100 Hipermínimos*, Lampreave, Madrid, 2009, p.101.

## Diálogo

Arquitecto como meio dos Meios e modos do fazer da Arquitectura.
*Limite do Consenso*.
(objecto: o barbeiro como artista do dia-a-dia)

*Espaços de diálogo*.
(objectos: aparelho autárquico, aparelho associativo e família)
---
*Formas de diálogo*. Problematizar o pedido.
*O espaço denso, o desejo e a criatividade colectiva*.
(com Luz Valderrama)

A nossa *expectativa comum*, no que toca à divisão do trabalho, estará baseada no pressuposto simples do contributo essencial de cada peça para o conjunto que a remunera, isto é, no reconhecimento pragmático do desempenho de um ofício para o progresso da comunidade. O trabalho social do arquitecto, como o de qualquer outro membro da comunidade, terá que ser próximo, pagável e da indispensabilidade do conforto. Ele é um meio da própria *arquitectura de meios* – é dizer que é parte dos enunciados *modos e meios* próprios *do fazer da arquitectura.*

A *arte-vida* terá que ser, nesta nossa condição contemporânea, um valor que se reveste de (um novo) conteúdo económico. Isto significa, tão somente, ter percepção que não está sozinha, de que tem que dialogar, de que a sua emancipação depende do seu sentido político. A obra-de-arte-total, como evento formal exclusivo que acreditou poder validar-se unicamente na sua raiz histórica, distanciando-se do confronto inevitável com a sua própria circunstância, terá agora que submeter-se, com enorme rigor, ao esforço hercúleo do *consenso.* Se a arquitectura não serve para reprimir, vender, ou afirmar um qualquer *poder* instalado, se ela é do *comum,* então, *Aosoutros,* o nosso objectivo primário será definir incessantemente o *limite do consenso,* as *formas* e os *espaços de diálogo.* E parece-me desclassificante o choro baixinho do apocalipse moderno, que algo terá de *Adorniano*, e que associa este dar-se ao *comum* com a anulação do conteúdo disciplinar. Quando se tratará de radicalizar esse conteúdo expressivo.

Proponho evocar, para o efeito, o ofício do barbeiro. Poderia utilizar, com o mesmo intento, o "de sapateiro, de abegão, ferreiro, ferrador, chocalheiro, pedreiro"[83]. Aquilo que há de comum (e do *comum)* entre eles prende-se com o facto de *Aosoutros* os designarem por *artes.* Todos eles estão associados a uma escola própria, a uma aprendizagem contínua e compartilhada, que lhes atribui inequivocamente um conteúdo disciplinar.

83. Veríssimo Grosso, *A arte que é ofício*. Comunicação proferida na Conversa-performance-festa-manifesto *Regresso a casa, histórias da cultura*, Alcáçovas, 2013. Registo-vídeo em http://www.youtube.com/watch?v=WiJaB2Hzbxw, 4'

Quem ousará, sentado no ostentativo cadeirão, de cabelo já lavado ou de cara ensaboada, a questionar o uso da navalha ou das tesouras? Ou o alinhamento das patilhas, ou o sentido do pentear ou do barbear, ou o encontro do local exacto em que o cabelo faz o *risco*? Se o quisesse fazer, porque estaria ali? Porque veria a necessidade de sustentar aquele ofício? Pelo contrário, nenhum barbeiro competente questionará a *função* à qual se destina o efeito pedido no cabelo ou na barba – a validade do bigode-padrão-chefe-de-família, da crista-provocatória, do cabelo-acomodado-a-gel-do-profissional-de-fato-credível.

O barbeiro é um *artista do dia-a-dia* porque, reconhecendo o seu sentido *comum,* investiga constantemente o *limite do consenso* entre a sua prática disciplinar e aqueloutra vontade-necessidade com a qual tem que dialogar. Não me parece que alguma vez desconfie do conteúdo expressivo do que produziu. E, se *os remadores remam copiando a métrica dos poetas*[84], talvez seja tempo de nós, *poetas*, copiarmos a *métrica* dos barbeiros.

84. Alusão a Dario Fo, Os remadores remam copiando a métrica dos poetas, *in Manual mínimo do ator*, *op.cit.*

O *limite do consenso* com o *comum,* tem neste nosso compromisso, como referido, duas dimensões diferenciadas – os e*spaços de diálogo* e as f*ormas de diálogo*.

Os *espaços de diálogo* são o universo das possibilidades, os meios a potenciar, aqueles em que a actividade do arquitecto pode ser relevada. *Espaços,* num sentido muito dilatado, onde o diálogo possa acontecer. Estaremos a referir-nos às necessidades de transformação do meio físico que *Aosoutros* reconheçam, mas também às vontades que o podem motivar, aos meios de financiamento que o podem sustentar, às formas de organização que darão esqueleto a qualquer que seja a acção.

Como primeiro e*spaço de diálogo,* partimos de encontro à disponibilidade do nosso aparelho político autárquico que conserva uma estrutura de proximidade muito forte com *Aosoutros* e ao mesmo tempo, pela sua micro-dimensão, tem já barbas de lidar com a escassez de meios materiais e humanos. Encontramos facilmente uma frustração operativa na fenda entre o que é este envolvimento local verdadeiro, um certo brio-bairrista, e aquilo-a-que-se-pode-chegar. Vislumbro o resgate do desenrascanço do remendo e das rotinas de manutenção do seu canto envergonhado, para clarificar e motivar a sua *potência de agir,* porque não têm porque não ser *paixões alegres,* e deixar que o conteúdo disciplinar da arquitectura as torne mais acutilantes nas estratégias e mais competentes nas respostas. Assim descrito, nos saltarão aos olhos dois *acontecimentos do comum* que transformaremos neste momento em proposta – a rotina de manutenção do Jardim Público de Alcáçovas, a cargo da respectiva Junta de Freguesia; e o programa de remendo-assistido, de bricolage nas casas dos idosos, iniciativa da Câmara Municipal de Viana do Alentejo e que dá pelo nome de *Oficina Domiciliária.*

Outro *espaço de diálogo* que devemos referir, *Aosoutros,* prende-se à *família.* A vivacidade do *princípio familiar,* que podemos ler como uma outra escala do *comum,* tem consequências directas na estrutura física. Neste habitar há mais a(s) *casa(s)-da-minha-família* do que a *minha-casa* – de tanto que visitamos, que dependemos, que partilhamos refeições, bricolages, o canal da sport-tv, as tomadas de decisão sobre o percurso de vida de um ou de outro. Esta condição da(s) *casa(s)-da-minha-família* traz, também, que cada um seja mais finito do que o seu próprio *habitar.* Quer isto dizer que a casa está sempre à espera de ser passada ao filho, a casa é sempre uma herança e neste sentido ela é eterna. Esta é, talvez, a melhor definição que o património pode ter, aquela que o *mantém vinculado a nós*[85]. O papel do arquitecto será o de fortalecer este vínculo com o património, contribuindo para a sua regeneração e adequação na passagem geracional. A Casa Totó é pois uma proposta natural. Eles são a minha *família*. Eles pertencem às *casa(s)-da-minha-família.* E sei, de partida, que a casa-materna está há muito à sua espera, da nova geração, à espera que regressem.

85. Alusão a Walter Benjamin, Experiência e pobreza, *op. cit.* p.115

Quanto às *formas de diálogo, Aosoutros,* estas têm que ver com os mecanismos a utilizar para estabelecermos o *limite do consenso* nos vários *espaços de diálogo.*

Para o arquitecto formalizador tudo poderá ser pensado na dialética entre a independência do pedido e a independência da resposta. Isto significa tão somente que o projecto se furta a problematizar o pedido, para que a resposta "possa ser liberta de todos os assuntos que lhe são estranhos e possa ser arquitectura pura. As portas estão abertas para fazer uma arquitectura pura, em que um edifício não se identifica com nada mais a não ser consigo mesmo."[86] Resultarão disto dois monólogos paralelos de uma retórica interminável entre os preconceitos de um pedido não problematizado e os preceitos de uma forma que se julga absoluta, que se julga *autónoma*. Pesando os dois monólogos, *Aosoutros*, a balança terá que pender para o *Interesse* mais expressivo – ou o arquitecto manipula o pedido em favor da sua forma, o que costuma resultar numa arquitectura determinista; ou se recusa simplesmente, na falta de cedência, a levar adiante o projecto; ou se verga perante o interesse remuneratório, cedendo no uso do seu próprio conteúdo disciplinar.

86. Valerio Olgiati, One question for the architect who does not believe in anything, entrevista por Markus Breitschmid, *in A+U,* nº507, Novembro de 2012, p.11

Não levar a cabo uma investigação constante sobre as *formas de diálogo* que permitam equacionar sobre o *limite do consenso,* resulta pois numa permeabilidade acrítica e aleatória entre o discurso disciplinar e o que lhe é exterior. Problematizar o pedido, incluir essa investigação dialogante no acto do projecto, o que é como temos vindo a ver o pressupor do nosso compromisso, permite pois radicalizar a distância entre este pedido e o conteúdo exclusivamente disciplinar, permite libertá-lo, permite autonomizá-lo. Mediar extremos ao invés de os uniformizar, especificar ao invés de

generalizar, somar ao invés de tomar a solução de charneira.

Tratar-se-á, então, de saber o que perguntar, para definir o que constitui realmente o pedido. "Fazer enunciados de projecto, que se não eram quase impossíveis, nós encarregavamo-nos de que, em duas ou três reuniões, fossem quase impossíveis."[87] "Ainda que pareçam impossíveis, o projecto e a criação têm sempre a possibilidade de encontrar, nos enunciados mais difíceis, os grandes campos da criação. (…) Quando se consegue que o enunciado seja quase impossível, não se está fazendo outra coisa que convocando, de uma maneira muito especial, a esse espaço denso necessário a todos os projectos, e que necessariamente nunca pode recorrer a fórmulas pré-estabelecidas, mas terá que inventar as sua próprias ferramentas para averiguar o que há aí. (…) E, sempre que tivemos uma situação destas, a atitude foi precisamente que te dessem mais dados, mais dificuldades, para que se incendiasse mais solução. Que se incendiasse o seu desejo e que se incendiasse a solução. (…) A criatividade colectiva – creio que por vezes não agradecemos suficientemente a todos esses interlocutores, de distinto tipo, que trabalham conosco para que prontamente aquilo seja magia. Para que prontamente o processo de projecto tenha os dados que tem. E que o papel do arquitecto seja o de intérprete das regras do jogo, intérprete desses desejos não pronunciados claramente. E clarificá-los, todos os que se possa, e pô-los sobre a mesa. E no final ordenar essas condições de partida para que isso seja realidade."[88]

87. Luz Valderrama, Comunicação, *op. cit.* Registo-vídeo (parte 1) em http://tv.up.pt/videos/3Im7vz05, 51'

88. *Ibid.* 44', 51', 52'

Voltando ao barbeiro, ele sabe exactamente o que perguntar, e nunca será como manejar a tesoura. *Aosoutros* sabem também o que lhe responder.

Pergunto *Aosoutros* arquitectos se não estarão dispostos a libertar as suas mãos da *Imagem* da história, "das falas intermináveis baseadas em penduricalhos encaracolados de palavras, que se perseguem e se devoram umas às outras"[89], descomplexando e complexificando o *produto*, e com isso restabelecer a ligação da profissão à vida e conquistar a tão esperada *autonomia*. Não "é o fim, [mas o princípio] da [nossa] autonomia"[90].

89. Dario Fo, *Manual mínimo do ator*, *op. cit.* p.191. No seguimento, "Para cada um, o mais importante é ganhar os prémios de estímulo e as devoluções fiscais, não aborrecer os burocratas do ministério ou os encarregados dos partidos do poder, auferir uma boa verba para a montagem e não revolver o pântano. Tudo isto para que haja uma unanimidade em defini-lo como uma pessoa do teatro inofensiva."

90. Walter Benjamin, *O autor como produtor*, *op. cit.* p.120. Benjamin relaciona o comprometimento ideológico do produto, que serve a luta de classes, com o "fim da autonomia".

"Teremos apenas as aventuras em que embarquemos."[91]

91. Luz Valderrama, Comunicação, *op. cit.* (parte 2) 1h 0'

FRAGMENTOS TRADUZIDOS NO IDIOMA LIDO

4 - “La Arquitectura tiene como misión y como papel inventar el Futuro. (...) La ausencia de agente que piensen el Futuro es uno de los problemas de la contemporaneidad.”

5- “La sociedad no está generando lugares para pensar el Futuro. Es por eso también que estamos en esa situación de austeridad. Que la Arquitectura es pensar el Futuro es decir que la Arquitectura es una reinvención de nosotros mismos.”

9 - “Digamos-lo claramente, la ciudad nunca podrá ser sostenible, la Arquitectura nunca podrá ser sostenible, porque a sostenibilidad no es un adjetivo, la sostenibilidad es, se acaso, una ecuación com el Capital invertido y com el Capital resultante. Con ele Capital natural, com ele Capital manufacturado o com el Capital humano.”

14 - “ (...) puede tener que ver com recuperar una cierta moralidad, una vieja inteligencia que ha tenido la Arquitectura, y que as veces algunas arquitecturas han conseguido olvidar.”

16 - “Que la Arquitectura tenga como objeto el futuro significa que la Arquitectura es una reinvención constante de la realidad y una reinvención constante de nosotros mismos.”

17 - “el cuerpo se relaja, la mente se serena, se apacigua y el tiempo se dilata transformándose en experiencia y en duración”

21 - “Money talks. It starts rumors about carreers and complicity and speaks of tragedies and triumphs of our social lives. It makes art. It determines who we fuck and where we do it, what food we eat, whether we are cured or die, and what kind of shoes we wear.”

43 - “Creo que el papel de lo arquitecto ahora tiene que ver mas que con la construcción y diseño de objectos, tiene que ver precisamente con la definición e con lo diseño de los sistemas de producción. Tiene que ver con darnos cuenta que los sistema de producción contemporáneos son sistemas de producción construidos desde la revolución industrial. La revolución industrial monto un sistema muy simples, con muy pocas variables, apenas el tiempo y el dinero. Mientras menos tiempo mejor y mientras mas dinero mejor.”

47 - “Creo que el proyecto ahora ha salido muchas veces de nuestra mesas de trabajo, sobretodo ese proyecto que tiene que repensar el Futuro, o ese proyecto que tiene que ver con repensar el sistema de producción.”

48 - “Creo que además somos expertos en generar y en saber dibujar la información que a la vez sea inteligible para otras disciplinas pero también seductora para otras disciplinas. Creo que tenemos un papel muy grande en generar materiales que sean seductores para las nuevas mesas de trabajo. Donde non solo va a haber arquitectos sino va a haber muchos mas interlocutores.”

87 - “Hacer enunciados de proyectos, que si no eran casi imposibles, nosotros nos encargábamos que, en dos o tres reuniones, fueran casi imposibles.”

88 - “Aún que parezca imposible, el proyecto y la creación tiene siempre posibilidades de encontrar en los enunciados más difíciles los grandes campos de la creación. (...) Cuando uno consigue que el enunciado sea casi imposible, no esta haciendo otra cosa que convocando, de una manera muy especial, a ese espacio denso, que hay que hacer con todos los proyectos, y que necesariamente no puede recurrir nunca a formulas pre-establecidas, sino que tendrá que inventar sus proprias herramientas para averiguar que hay ahí. (...) Y siempre que hemos tenido una situación de estas, la actitud ha sido precisamente que te dieran mas datos y mas dificultad, para que se incidiera precisamente mas solución. Que se incidiera su deseo y que se incidiera solución. (...) La creatividad colectiva – yo creo que precisamente que a veces no damos suficientemente las gracias a todos eses interlocutores, de distinto tipo, que trabajan con nosotros, para que de pronto aquello sea magia. O para que de pronto el proceso de proyecto tenga los datos que tenga. Y que ele papel del arquitecto sea de interprete de las reglas del juego, y interpreta de eses deseos no pronunciados con claridad. Y clarificarlos, todos los que se pueda, y ponerlos sobre la mesa. Y al final ordenar esas condiciones de partida para que eso sea realidad.”

91 - “Solo vamos a tener las aventuras en que embarquemos.”

# ! - VIAGEM -

# BLOCO de NOTAS,

# BIBLIOTECA de BOLSO:

## NOTAS SOBRE O *PRATICÁVEL*

Estas notas buscam o processo pelo qual a arquitectura possa criar, inventar e oferecer *felicidade*. Já escrevia Fernando Távora – "Seja assim o arquitecto – homem entre homens – organizador do espaço – criador de felicidade."[1]

Este bloco de notas é, neste sentido, um laboratório. Aquele espaço em que se compromete a verdade sobre o pretexto de iluminar o futuro, ou de poder oferecê-lo generosamente à expectativa de *Aosoutros*. Aquele espaço em que a arte e a ideologia se encontram na tentativa de fazer mundo, ou de fazer política. Encontramos, desta forma, na ausência do papel branco, como que numa amnésia espontânea e voluntária, o *praticável* para esta construção complexa. "São ausências de atributos arquitectónicos, porque as ausências são mais ambíguas, mais amplas e mais sugestivas. Nalguns momentos devemos chegar a não ter nada para voltar a reconhecer as coisas com novos olhos. Deixar que se percam entre o nossos dedos os conceitos que aprendemos. (...) Podem servir para atar-nos ao futuro? É importante agora lançar novas palavras para ir relevando os sonhos da nossa época."[2] Estas "não palavras" "são fruto dos meus desejos"[3].

Este *praticável*-papel abre-nos, assim dito, a possibilidade de que a nossa procura do futuro, da *felicidade,* ou do processo de os conseguir não seja, pois, exactamente a mesma em que se implicou Fernando Távora, ou da que se ocupa Federico Soriano. Esta tarefa em que a arquitectura é política implica que ela se situe e que ela construa esse tempo específico do seu futuro, o que significa dizer que a sua concepção, enquanto arte e enquanto técnica, não corre separada daquilo que é a *felicidade* que quer possibilitar.

Este *praticável*-papel é um *espaço de plenitude*[4], um espaço de libertação, um espaço de potência para que essa construção do futuro possa acontecer. E é necessariamente um espaço que se identifica profundamente com aquele que deve criar a arquitectura – um espaço para que a vida possa acontecer.

A arquitectura é, na sua génese, um acto de libertação. Ela é fuga à determinação primeira do homem enquanto partícula de um mundo natural e homogeneizante, que o punha sobre pena darwinista. "A floresta é o expoente do natural: aí o medo *faz casa*. A cultura é assim a natureza a que retirámos o medo, como se este fosse uma substância, e esta substância desaparecesse com o acto de medir. Medir é apagar a

1. Fernando Távora, *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, 1993, p.75

2. Federico Soriano, *Sin-tesis*, GG, Barcelona, 2004, p.6, 8
3. *ibid.* p.8

4. Alusão a Luz Valderrama, *Arquitectura y mirada, proyecto y distancia – construcción y movimiento de una coherencia aventurosa*. Texto de apoio à Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita*. Porto, 2012. (Não editado)

floresta, é *fazer o seu desaparecimento.* Fazer desaparecer a natureza ou ter a ilusão de que ela desapareceu é a marca da cidade."[5]

Essa determinação é, portanto, a ordem sobre a qual se relacionavam os poderes do homem com os outros poderes – os do mundo, fora do seu controle. A ordem dizia, pois, o que podia o homem e aquilo que pertencendo aos outros poderes, lhe era proibido.

Não é estranho, nesta sequência, constatar que as *crises do homem* encontram correspondências fáceis com as *crises da arquitectura*. Essas *crises* não são mais que um desequilíbrio do eco-sistema, momentos em que o homem não está interessado em *fazer casa, o* que é o mesmo que dizer que ele não atenta sobre a sua libertação face aos poderes do mundo que o determinam. A estes momentos correspondem mudanças estruturais do sistema do *político* e, necessariamente, a alterações dos paradigmas da arquitectura, que não consegue negar a sua *vocação política*. Ao homem fragilizado, instável e perdido no seu *projecto-de-o-ser*, a política e a arquitectura, equivocadas ou traidoras, responderam muitas vezes com determinação – aliando-se aos poderes do mundo, ou criando outro que conflitasse com os já existentes.

A perfeição inatingível do mundo clássico; o body-bulding organicista e progressista do movimento moderno; ou a confiança da sociedade do II pós-guerra (ainda a nossa) no dinheiro, em que tudo o resto se deveria traduzir e converter – são pois alguns dos poderes que se terão sucedido na linhagem dos poderes do mundo, como que se uma nova natureza artificial, absolutamente homogeneizante, se criasse e recriasse como determinação do homem e do que lhe é proibido. Nesse sentido, podemos dizer que também o *praticável*, como resposta libertadora ao movimento eterno de homogeneização do mundo e de surgimento dos seus poderes, é projecção da sua própria regeneração, despertador das "situações que sistematicamente regeneram as estruturas construídas ou o espaço físico"[6].

"A arquitectura deverá ser, entre outras coisas, uma ciência moral. Ciência moral, mas não moralista. Se até umas pantufas domésticas, com a sua forma e o seu modo de utilização, impõem uma filosofia de vida e, portanto, uma moral, como retirar deste combate a arquitectura? Há edifícios que são monumentos ao acto de vergar-se, edifícios que promovem — pela sua forma e pelo seu modo de utilização — um conjunto de actos servis e de sabujice — e outros, pelo contrário, que instalam o instinto do orgulho e da individualidade orgulhosa e criativa nos seus utilizadores. Tal observação parece evidente."[7]

A arquitectura terá que continuar a ser a libertação do espaço, ou do homem no espaço, desse espaço naturalizado, homogeneizado e totalizante, onde a ordem proibe

5. Gonçalo M Tavares, *Arquitectura, natureza e amor*, Opúsculo 14, Dafne, Porto, p.3

6. Manuel Mendes, apresentação de Jean-Philippe Vassal no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita*. Porto, 2012. Registo-vídeo (parte 1) em http://tv.up.pt/videos/B578299m

7. Gonçalo M Tavares, *Arquitectura, natureza e amor, op.cit.* p.7, 8

o homem dando poderes ao mundo. "O meio envolvente é ele próprio o medium no qual a vida humana tem que ser possível desde o seu primeiro momento. Todos os media subsequentes, crescentemente artificiais, são ainda media para que o humano prossiga a sua história, adaptando e reinventando o seu meio envolvente."[8]

O praticável é contentor, fundo possibilitador de identidades e de mutação de identidades, ou mutação da acção e das circunstâncias da acção. "O edifício é a expectativa de uma paisagem de acontecimentos – a acção da arquitectura coloca-se, aventura-se, na conceptualização-especulação de invólucros-suportes aptos a aceitar mobilidade de conteúdos, errância de significados. Talvez por isso, o trajecto da arquitectura novecentista está marcado por uma experimentação e aspiração de agilidade operativa para conceptualizar-viabilizar esse marco cada vez menos edifício, tipo edificatório, continente, mecânico, funcionalidade, transparente, e cada vez mais recinto, embalagem, contentor, suporte, maquínico, ritualização, fechado, para um habitar que é cada vez mais diversidade, multiplicação e sobreposição relacional."[9]

Se ser munido de um corpo pressupõe pôr a nossa *diferença em relação*[10] com a do outro, *t*ornar o espaço praticável é, no fundo, potenciar a sua adaptação ao maior número de imprevisibilidades relacionais, que poderão decorrer do estado de espírito, factores geracionais, morais, sexuais. "A casa do nosso tempo (…) mostrará a mestiçagem da sociedade porque permitirá manter as diferenças. (…) Para quem necessita arrendar um quarto, para quem faz desporto, para quem quer mudar-se sem mover-se, (…) para imigrantes ilegais, para gente sem interesse, convencionais, irreverentes, para quem acumula e acumula lixo..."[11] "O projecto deve ser necessário não como fim, mas como potência."[12] Projectamos uma arquitectura que "nasce do profundo fascínio que empurra as pessoas uma para as outras; uma arquitectura que reconhece a paixão, a carnalidade e a sociabilidade"[13], sobrepondo-a a outras, vigentes ou passadas, que funcionam (ou funcionaram) como um agente amestrador – "para a paz, a segurança e a segregação, (…) pondo um véu sobre a vergonha, encerrando a indecência e abolindo o desnecessário."[14]

Gostamos especialmente do *desnecessário* de Evans por que nos remete para o *tempo morto* de Deleuze[15], esse que constitui a *espessura dos acontecimentos* dos quais a arquitectura é a *paisagem* que os permite "fazer sentir (…), dar-lhe uma evidência sensível, o poder do percepto e do afecto"[16] A arquitectura está ligada com os momentos de uma vida-a-sério, não apenas com os momentos sérios ou espectaculares da vida - "Não tratamos aqui do espaço cósmico e astronómico. É o espaço quotidiano e familiar do nosso habitar"[17], "uma espécie de praticável, errante eterno de acontecimentos"[18], "o nosso protagonista, aquele se converte em objecto de estudo e de reflexão"[19].

8. Maria Teresa Cruz, *Espaço, Media e Experiência. Na era do espaço virtual e do tempo real*, *in Espécies de Espaço, Revista Semear* (Actas do Seminário *Espécies de Espaço*), Cátedra Padre António Vieira, PUC, Rio de Janeiro, 2008, lido online em http://www.cecl.com.pt/images/stories/investigacao/investigadores/maria_teresa_cruz/espaco_media_experiencia_2008.pdf, p.5

9. Manuel Mendes, *Ondulações? 2. (imagem é ondulação? 2.)*, texto cedido pelo autor.

10. Alusão a João Maria André, *Considerações filosóficas em torno do livro Multiculturalidade, identidade e mestiçagem,* registo vídeo em http://vimeo.com/62788529

11. Federico Soriano, *La vivienda de nuestro tiempo, in 100 Hipermínimos,* Lampreave, Madrid, 2009, p.49

12. Godofredo Pereira, *Da sustentabilidade à ecologia radical*, *in Detritos* 02, Novembro de 2008, p.33

13. Robin Evans, *Cuerpos, Puertas y Corredores, in El lugar de la Arquitectura*, colecção de textos por Alejandro Aravena, ARQ, Santiago do Chile, 2002, p.75

14. *idem.*

15. Alusão a Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, ed. de Minuit., 1991 *apud* Sousa Dias, *Lógica do acontecimento. Introdução à filosofia de Deleuze*, Documenta, Lisboa, 2012

16. Sousa Dias, *Lógica do acontecimento. Introdução à filosofia de Deleuze*, Documenta, Lisboa, 2012, p.102

17. Jesús Camarero, *Escribir y leer el* espacio, introdução ao livro de Georges Perec, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999, p.15

18. Manuel Mendes, Apresentação de Jean-Philippe Vassal, *op.cit.*

19. Jesús Camarero, *Escribir y leer el* espacio *op.cit.* p.15

# *Covalência*, relação

## Notas sobre composição

### Dos corpos determinados à arquitectura moralizante (1)

*Criação divina*: Corpo, *Imagem como Ideal*. *Canon*.
Corpo como régua de escalas e proporções. *Arquitectura antropomórfica*.
(com Noronha da Costa, Ignasi de Solà-Morales, Federico Soriano)
(objectos: Escultura na Grécia Antiga: *Doryphoro; Cariátides* no *Erectéion*;
Tratado de Francesco di Giorgio)

–---

Arquitectura-corpo-limite.
(com Fernando Perez, Federico Soriano)
(objectos: *Loggia del Capitanato*, Palladio; *fachada-livre*, Le Corbusier)

Este conjunto de notas atenta sobre aquilo a que Foucault chamou *época clássica* (que segundo ele termina no Ocidente na primeira metade do séc. XVII). Não exactamente para discuti-la na sua conceptualização histórica ou filosófica, para o que naturalmente nos revelamos incapazes, mas no sentido de compreender as agudas reminiscências da sua *crise*, ou das suas sobras, no pensamento contemporâneo de arquitectura – "Andamos perdidos, ou pior ainda, com a imagem do que sería correcto, daquilo que devemos fazer; mau sinal. (…) A composição volta a primar no projecto."[20]

"[O *velho parentesco* da *época clássica* com o *divinatio*] supunha sempre sinais que

20. Federico Soriano, *Lírica*, in *100 Hipermínimos, op.cit.* p.31

lhe eram anteriores; de modo que o conhecimento se alojava por inteiro na vaga de um sinal descoberto, afirmado ou secretamente transmitido. A sua tarefa consistia em fazer o levantamento de uma linguagem prévia distribuída pelo mundo por Deus; era nesse sentido que, por uma implicação essencial, ela adivinhava, e adivinhava o *divino*."[21]

"A crise do pensamento da época clássica, como lhe chamaria Michel Foucault, é a crise produzida pela perda de fundamento e, também, pela perda, no campo na arte, de um projecto artístico que se produzia desde um propósito de representação. (…) Uma certa maneira de articular o mundo do visual e portanto também o mundo da arquitectura segundo a qual essa articulação se produzia, representando uma visão do universo fechado e completo como totalidade acabada"[22], "uma estética aristotélica cuja última finalidade era a elevação moral (…). Na cultura clássica a beleza estava ligada ao esplendor da ordem do mundo e à captação essencial da verdade das coisas"[23].

A síntese elaborada por Ignasi de Solá Morales, a partir de Foucault mais uma vez, relativamente às maiores preocupações estéticas e artísticas da *época clássica* tem como âncora o *ser.* Não o ser substantivado, o ser enorme e filosófico, mas um *ser* enquanto verbo. Aquilo que esse ser substantivado *foi,* ou pôde *ser* – o mesmo que dizer que a preocupação clássica era o definir um critério de *verdade* sobre os homens e sobre as coisas, dando-lhes um lugar absolutamente determinado no mundo.

Deus era então, como *criador* de todas as coisas, a criação do homem para definir aquilo que ele queria ou deveria *ser*. A *perfeição* invisível, porque inexistente, existia enquanto enfabulação do homem, enquanto *Imagem como Ideal*[24]*,* para validar todas as suas outras criações, que tinham desta forma a referência *original.* Este *modelo,* fruto da *adivinhação* e portanto não tangível, *superava* todas as outras criações do Homem – ela era, também, o *Ideal do objecto que se cria*[25]. Assim se construía um Mundo absoluto, um homem absoluto, uma estética e uma arte absolutas.

O último acto da *criação*, dessa invenção do homem, foi o próprio homem. Porque a *criação* não poderia fazer qualquer sentido se, no final das contas, não fosse para servi-lo – para atribuir-lhe *poderes* que lhe permitissem *fazer casa.* O Jardim no Éden é a *floresta da qual se retirou o medo*[26]*,* ela é signo da primeira casa do homem, onde os seus *poderes,* criados de fresco, lhe permitiriam *subjugar a terra*[27]. Aí, no Éden, "Deus fez nascer do solo todo tipo de árvores agradáveis aos olhos e boas para alimento"[28] e o homem, com os seu *poderes*, "[dominou] sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu e sobre todos os animais que se movem pela Terra"[29], pondo-se dessa forma em conflito com os *poderes* do Mundo, que segundo o mito lhe eram anteriores.

Este homem criado para reinar sobre uma terra, obra dos 5 dias anteriores,

21. Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, Edições 70, Lisboa, 1991, p.113, 114

22. Ignasi de Solà-Morales, *Arquitectura débil*, *in Diferencias*, GG, Barcelona, 2003, p.64

23. Ignasi de Solà-Morales, *Lugar: permanencia o producción*, *in Diferencias*, *op.cit*. p.113

24. Noronha da Costa, *Vitor Figueiredo na História da arquitectura portuguesa nos dias de hoje*, *in Revista arquitectura,* n.135, Outubro de 1975, p.36

25. *idem.*

26. Gonçalo M Tavares, *Arquitectura, natureza e amor, op.cit*. p.3

27. Alusão a *Génesis*, 1:28

28. *Génesis*, 2:9

29. *Génesis*, 1:28

é portanto o corpo perfeito que Deus-entidade-espiritual criou para si próprio, necessariamente *à sua imagem e semelhança*[30]. Se *Deus viu* que o que fez nos dias úteis *ficou bom*[31], então a sua criação de fim-de-semana teria que ser a sua própria projecção, a *peça perfeita da Criação*[32]. O homem da *época clássica* é o corpo pelo qual Deus e o seu reinado se fazem representar na Terra.

"Na cultura clássica o corpo é a imagem do absoluto, de Deus, daquele que o corpo imita."[33] É por isso que apenas o corpo de Adão, signo do primeiro homem, seria o corpo Ideal, porque fruto puro da *Criação* divina. *Os corpos reais,* pro-criações subsequentes, já eram fruto da acção imperfeita do homem, e portanto *meras sombras*[34] do corpo Ideal de Deus que era o seu modelo insuperável.

Na escultura clássica da Grécia Antiga os corpos humanos são representados de maneira semelhante aos corpos dos deuses. A representação do corpo humano segue naturalmente o Ideal. Os *corpos reais são meras sombras* porque o artefacto é, na sua essência, uma *composição*, um regime de proporções, uma "ordem numérica [que] reflecte as dimensões e as partes no Todo", aquilo que Policleto havia de fixar como *Canon*[35] com o seu *Doryphoro* - "Vemos que a cabeça está sete vezes contida na altura total do corpo, que o pé tem três vezes o comprimento da palma da mão e que, do pé ao joelho, a perna mede seis palmas."[36]

Este regime de proporções não corresponde exactamente às dimensões do homem, que são obviamente bastante variáveis, mas à sua intenção de dimensionar – "Cada objecto (os arquitectónicos seriam um mais) deveriam respeitar esta construção proporcionada. (…) A arquitectura clássica lia as ordens paralelamente aos [cânones dos] corpos do homem e da mulher, e essa ordem de magnitudes era transportada para o edifício. Dado que o homem era uma peça perfeita da criação, este transporte daria lugar a objectos igualmente perfeitos".[37]

As *Cariátides* no *Erectéion*, curiosamente contemporâneas do *Doryphoro*, personificam uma espécie de construção poética desta relação entre o ideal do corpo humano e o ideal do corpo da arquitectura. Parecem querer ascender à perfeição nos seus corpos de mulher e simultaneamente de coluna (de arquitectura) – "Nossos filhos sejam como plantas que crescem na juventude; nossas filhas, como colunas talhadas na construção do templo. (…) Feliz o povo que possui tais bens; feliz o povo cujo Deus é o Senhor."[38] Na realidade, as *Cariátides* não são mais que um conjunto de medidas. Ultrapassando este intuito poético excepcional, a arquitectura clássica deixa cair a imagem humana ficando-se apenas com o regime de proporções, de ordens, de *composição*. As colunas parecem-se com colunas, os templos com templos, as igrejas com igrejas. Permanece apenas uma matriz antropomórfica tão transparente

30. Alusão a *Génesis*, 1:26

31. Alusão a *Génesis*, 1:9-18

32. Alusão a Federico Soriano, *Sin_tesis*, GG, Barcelona, 2004, p.20

33. Ignasi de Solà-Morales, *Absent Bodies*, in *Anybody,* Anyone Corporation e The MIT press, Nova Iorque, 1997, p.18

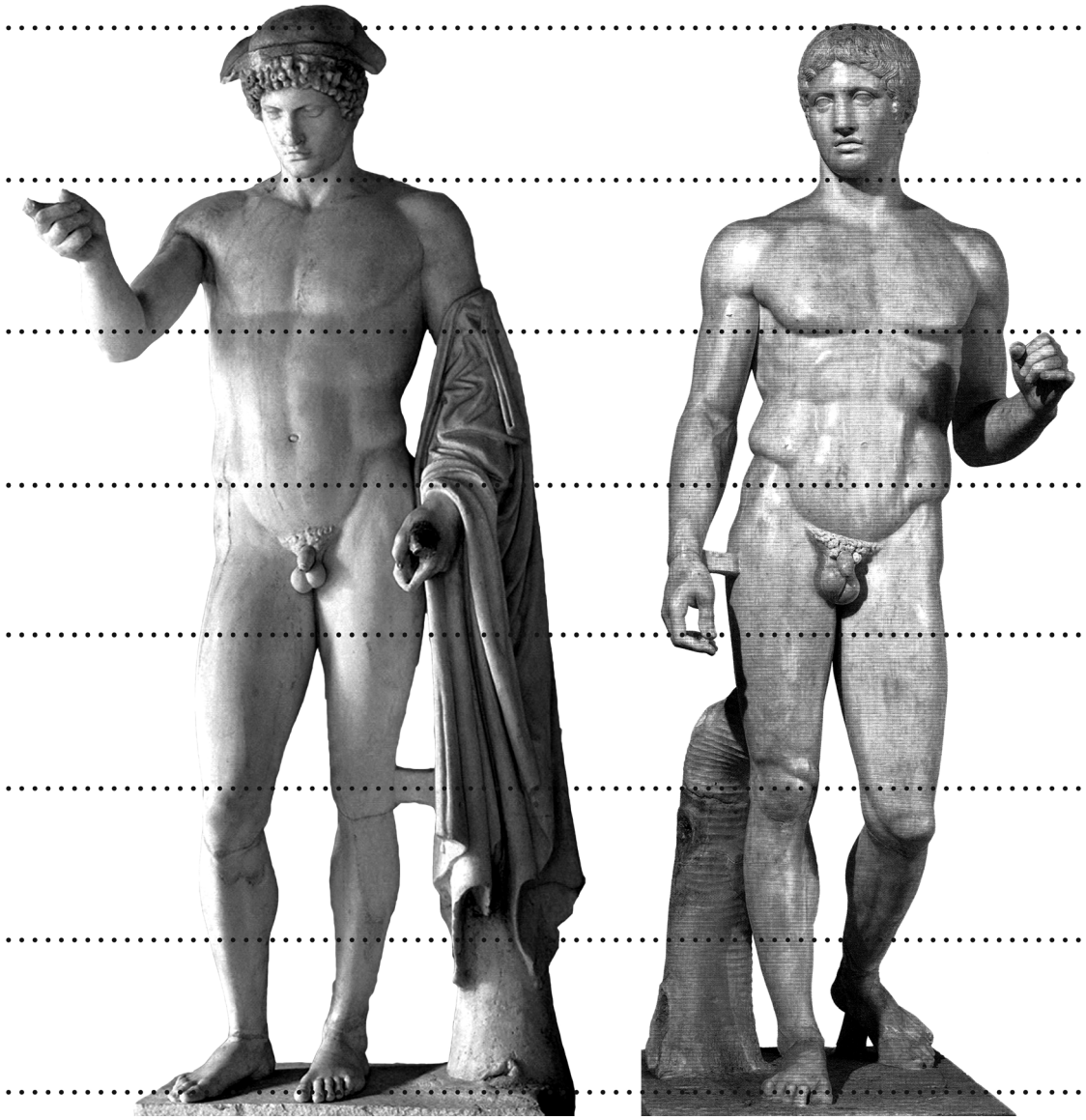
34. *idem.*

35. Tratado escrito por Policleto, de que apenas se conhecem alguns fragmentos.

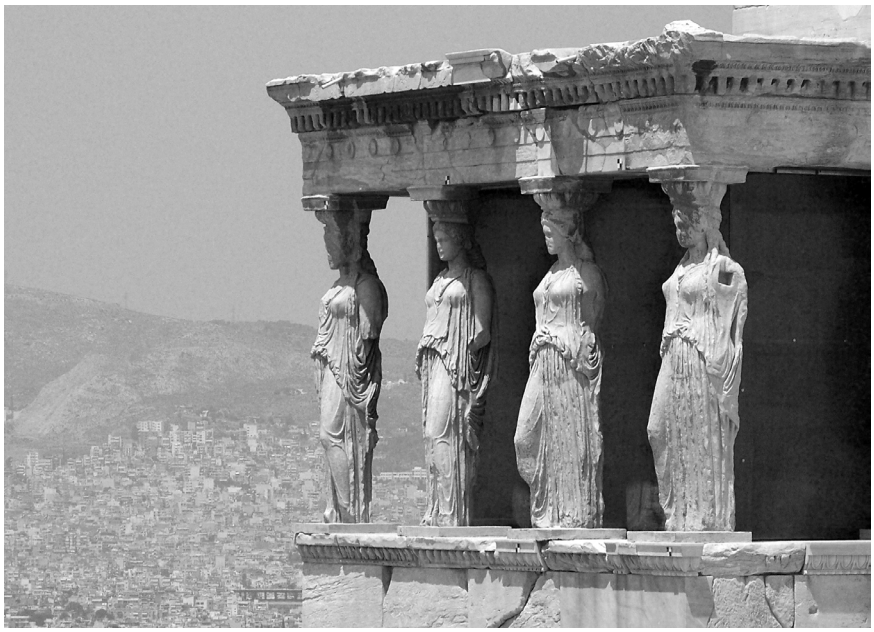
36. Sophia de Mello Breyner Andresen, *O nu na antiguidade clássica*, Portugália, Lisboa, 1978, p.65

37. Federico Soriano, *Sin_tesis*, *op.cit.* p.19, 20

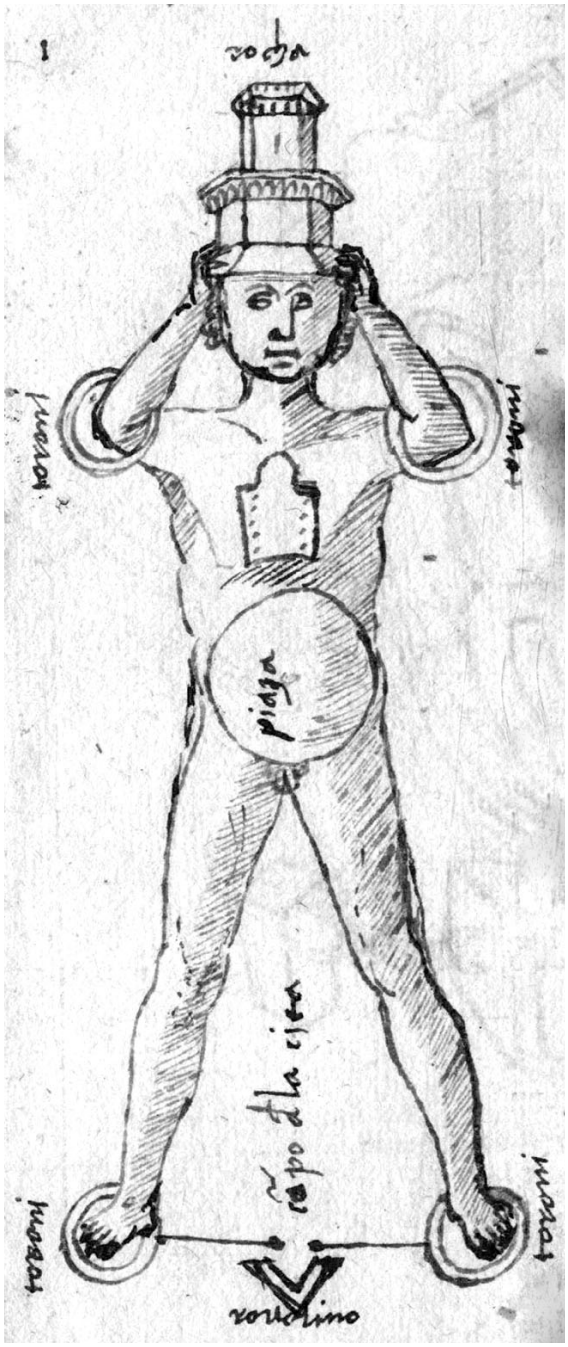
38. *Livro dos Salmos*, 144:12,15



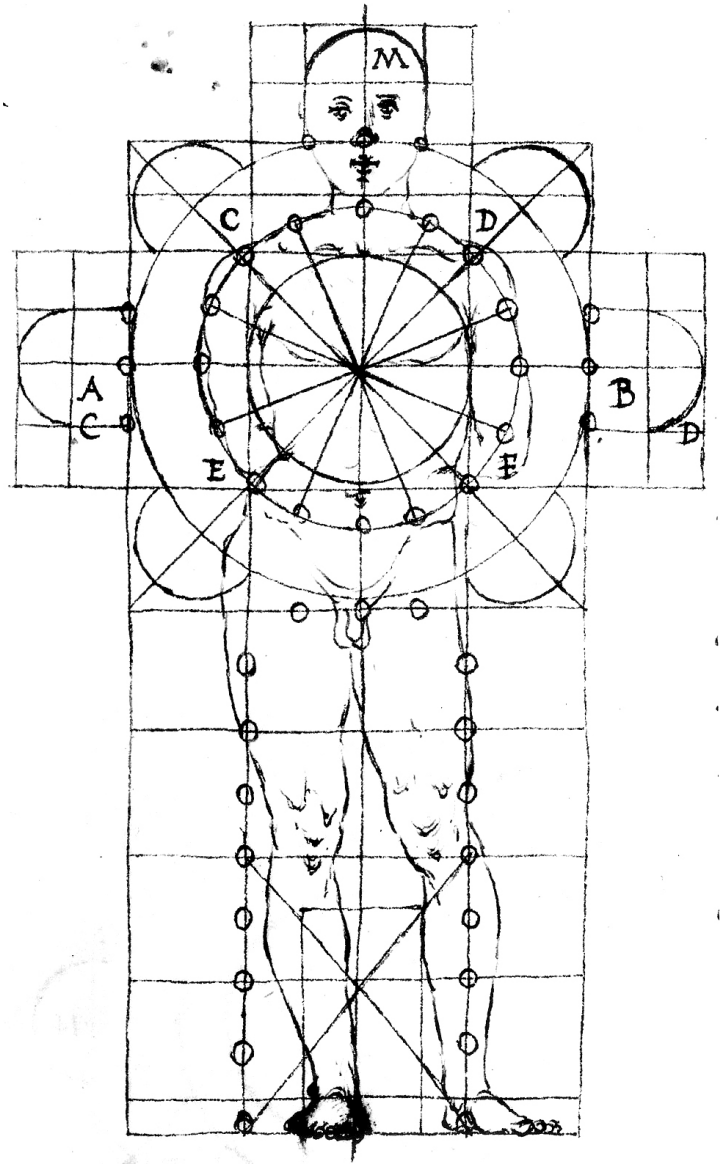
RECORTE 1. *Doryphoros* (O portador da lança), Cópia Romana no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles, Policleto, séc V a.c. Imagem base *in* http://archmaifil.wordpress.com/2012/12/29/terze-classi/; *Hermes Logios,* Cópia Romana no Museu Nacional Romano, Roma, Fídias, séc. V a.c. Imagem base em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Hermes_Logios_Altemps_Inv8624_n2.jpg



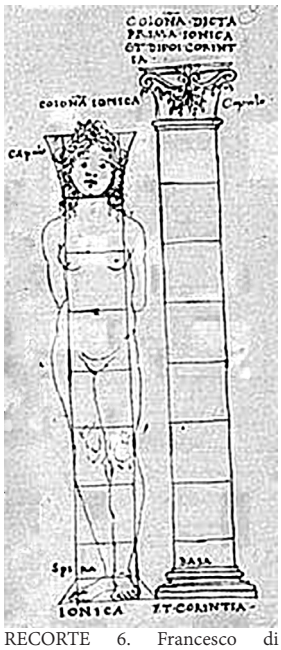
RECORTE 2. *Cariátides*, *Erectéion*, foto de Guillaume Piolle, *in* http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Erechtheion_-_caryatides_1.jpg



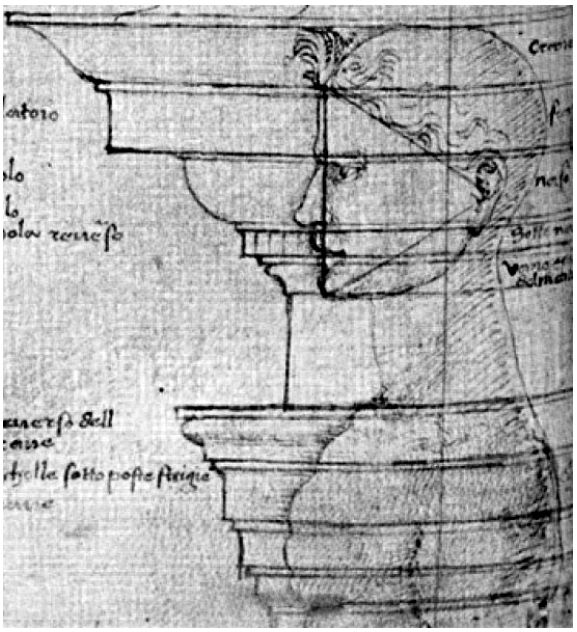

RECORTE 3. Francesco di Giorgio, *Tratatti di architettura*, 1482, fragmento de imagem *in* http://www.comune.vicenza.it/fotonot/86921-ds_48_-_francesco_di_giorgio_martini_-_disegni_di_macchine_e.jpg




RECORTE 4. Francesco di Giorgio, *Tratatti di architettura*, 1482, recolhida *in* Fernando Perez, *The mirror and the cloak*, in *Anybody*, p.221




RECORTE 6. Francesco di Giorgio, *Tratatti di architettura*, 1482, fragmento de imagem *in* http://www.bncf.firenze.sbn.it/Bib_digitale/Manoscritti/II.141/



RECORTE 7. Francesco di Giorgio, *Tratatti di architettura*, 1482, recolhida *in* http://leonardodavinci.stanford.edu/projects/vitruvian/history/architecture.html

RECORTE 8. Andrea Palladio, *Loggia del Capitanato*, Fotografia do Autor, Abril de 2012

que invisível, tão *desenhada* que absurdamente *mental*[39], como tanto o exploraram os arquitectos do Renascimento.

Os desenhos de Francesco di Giorgio, dos finais do século XV, revelam a "anatomia escondida encontrada na correspondência entre a figura do corpo"[40] e a arquitectura com cada um dos seus elementos. O corpo é uma régua-de-escalas, de proporções, que serve para medir perfis de colunas e plantas de igrejas. É um corpo que não existe enquanto tal, nas limitações da sua carne, mas um corpo que se torna plano e sem massa para se tornar uma entidade mental (ou moral) absolutamente manipulável. O corpo perde a sua coiseidade, para elogiar a coisa da arquitectura.

Gostaríamos de terminar estas notas sobre composição com um retomar poético, já não o das *Cariátides* no *Erectéion*, mas de um acontecimento 21 séculos posterior. Na *Loggia del Capitanato*, em Vicenza, Palladio compõe um corpo de edifício que parece recordar-nos grandemente a antiguidade clássica. "O seu aspecto exterior parece recordar-nos o muro romano, mas não é o mesmo. Trata-se de paredes compostas por múltiplas folhas de alta densidade comprimidas. (…) Cada folha avança um passo para a independência (…) das questões de ordem que constituirão o espaço urbano. (…) [Este] trabalho sobre a fachada, como se se tratasse de um espaço em profundidade"[41] introduz uma contradição posta frente à sua própria Arquitectura antropomórfica. Este *espelho* do corpo do homem, o muro grosso onde a arquitectura mais se elogia como coisa, quer ele próprio ser *manto*[42], membrana, contentor, espaço.

A preocupação no desenho do limite-muro é minoritária e suplementar face ao luxo da tecedura densíssima das várias camadas. E é preciso atentar que ele não é ainda propriamente habitável. Não se tratará ainda de um *manto*, como o será a *fachada-livre* do Movimento Moderno, mas talvez de um vestido de noiva. O que é certo é que nesse elogio das coisas, ou do seu excesso acumulado no muro, nasce um princípio de relação ou de espaço, ainda que simplesmente metafórico.

Não pretendendo discutir a conceptualização histórica ou filosófica de Foucault sobre aquilo a que chamou *época clássica*, dito uma vez mais, poderá importar a constatação que este acontecimento em Vicenza coincide vagamente no tempo com a datação que o mesmo autor sugere para o seu fim.

"A luta entre o projecto e a sua destruição pela visão terá que ver com a tragédia sublime de Miguel Ângelo, e com a sua esperança plotiniana (ou neoplatónica) da superação do corpo pela visão – ou pela imagem. Imagem desesperadamente corpo do aquém e do além. Miguel Ângelo será assim e para sempre a ferida aberta na arquitectura, a partir de ali para sempre condenada à morte, tal como o seu mundo, por um lado corpo ou peso e por outro, esperança de libertação."[43]

39. Alusão a Noronha da Costa, *"La pittura é cosa mentale"*, *in Revista arquitectura, op.cit.*, p.50. A frase que dá título ao texto é de Leonardo da Vinci.

40. Fernando Perez, *The mirror and the cloak*, *in Anybody*, *op.cit.* p.221

41. Federico Soriano, *Sin_tesis, op.cit.* p.74, 76

42. Alusão a Fernando Perez, *The mirror and the cloak*, *op.cit.*

43. Noronha da Costa, *"La pittura é cosa mentale"*, *in Revista arquitectura, op.cit.*, p.50

# Notas sobre corporificação

## Dos corpos determinados à arquitectura moralizante (2)

O corpo-por-vir. *Modulor*.
(com Ignasi de Solà-Morales, Federico Soriano)
(objectos: *Sherlock Holmes*, Conan Doyle)
---
Uma casa para o corpo-por-vir. Casa-*prótese-máquina de habitar*.
*Arquitectura ergonômica.* Higiene, segurança e decoro. *Função*.
(com Robin Evans, Ignasi de Solà-Morales, Georges Teyssot)
(objectos: *Unidade de habitação de Marselha,* Le Corbusier –
corpos nos desenhos.
*Edifício de habitação na Hansplatz*, Oscar Niemeyer.
*Atelier-apartamento* de Le Corbusier)
---
Arquitectura-corpo-limite.
(objectos: *Jump Cuts*, Diller+Scofidio; *Tour Bois-le-Prêtre*, Lacaton&Vassal)

Para Ignasi de Solà-Morales, com Kant e com as aportações do Romantismo, deixa-se em aberto que a arte seja *autoreferenciável*.[44] Isto significa que se deixou de encontrar fundamento em tomar como modelo algo que lhe é exterior – anteriormente uma perfeição suprema baseada em Deus e no mito da *criação.* Para este novo homem e para este novo artista, já não se trata de *adivinhar* uma *verdade*, mas de *produzir*, entre outras peças variadas, um corpo, um homem e uma sociedade.

"O projecto moderno: trata-se da *ilusión*, no duplo sentido que o castelhano tem da palavra, *ilusión* como esperança e *ilusión* como equívoco, de que existe um processo e de que esse processo está dirigido para uma determinada finalidade. Neste sentido, o projecto da Ilustração, base da modernidade, participa ainda de um teísmo laico, da ideia que é possível encontrar um absoluto da realidade, no qual a arte, a ciência e a prática social e política, se podem construir com base numa racionalidade global."[45] O modelo insuperável clássico dá lugar a um outro não menos absoluto. A modernidade mata Deus para fundar o seu próprio modelo, igualmente centrado sobre o corpo do homem – um homem terreno mas não vulgar, um herói, um *semi-Deus* (como lhe chamaria Fernando Távora). Este novo corpo visa a contínua superação do seu modelo, tendo como referente o seu futuro próximo moldado pela contínua evolução da espécie, à maneira darwinista, que o progresso tecnológico, e com este o progresso da arquitectura, haviam de reforçar e acelerar.

"Le Corbusier, já dentro do movimento moderno, constrói uma escala de proporções e medidas que parte das dimensões do homem de pé com o braço estendido: o modulor. Para a máquina de habitar é imprescindível conhecer a medida do seu usuário normal e corrente"[46], ainda que esse *tipo* de homem possa ainda não

44. Alusão a Ignasi de Solà-Morales, *Teoría de la forma de la arquitectura en el movimiento moderno, in Inscripciones,* GG, Barcelona, 2003, p.165

45. Ignasi de Solà-Morales, *Arquitectura débil*, *op.cit.* p.64

46. Federico Soriano, *Sin_tesis*, *op.cit.* p.20

existir (daí que o desenho de Le Corbusier não passe da abstracção de uma silhueta, diferenciando-se do realismo do cânone clássico). À sua primeira hipótese, de atribui ao *modulor* a altura média de um homem francês (1,75 m), Le Corbusier prefere uma outra – o *modulor* teria a altura normalizada dos heróis romanescos dos policiais ingleses seus contemporâneos, exactamente 6 pés (que converteu para os 1,829 m).

Para além disto, lendo as caracterizações do heróis ingleses, podemos pensar que o *modulor* representa, para a modernidade, mais do que uma pura relação de medidas. O corpo-modelo, o corpo ginasticado do *modulor,* podia perfeitamente entender-se como o herói que Conan Doyle nos descreve – *apaixonado pelo conhecimento científico, exacto e definido,* e pelas *Ciências da Dedução;* darwinista; conhecedor *prático* de *botânica, geología, química e anatomia;* "perito em esgrima e boxe"; ainda que "o que sabia de literatura, filosofia e política contemporâneas era praticamente nada."[47]

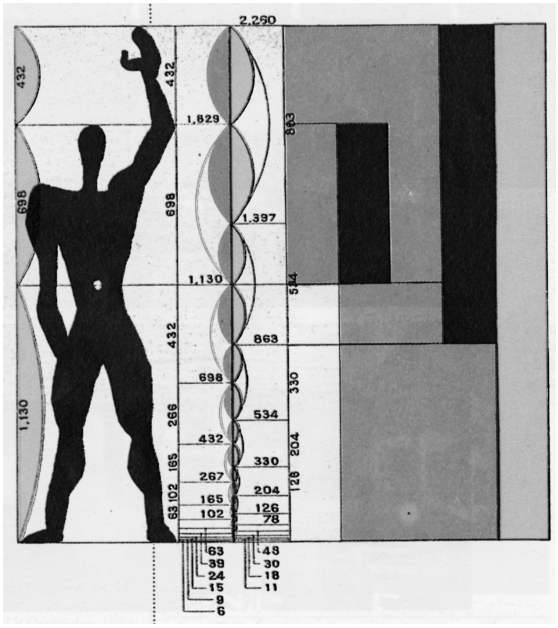
O homem da modernidade é assim um *corpo-por-vir,* uma concepção tão moral quanto biológica de um fim determinado a atingir. A sociedade e a arquitectura não são mais do que as incubadoras destes corpos, atmosferas controladas que anulam qualquer tipo de imprevisibilidade (e consequentemente de libertação). "Na realidade, a arquitectura da moderna sociedade industrial, científica, agnóstica e destrutiva, não é possível sem uma mudança na própria sociedade. (…) Assim, ao associar a transformação arquitectónica com a transformação social, a obra *ruskiniana* assenta as bases da ideologia da vanguarda num duplo sentido: por um lado, porque associa a qualidade da arquitectura à qualidade das relações sociais; por outro, porque se julga, com uma concepção moral e voluntarista, que são as reformas morais dos sujeitos, do trabalho e das relações de hierarquia, as únicas que permitirão encontrar uma saída para a crise da arquitectura, aceite esta crise como um dado fora de qualquer dúvida."[48]

"As características da casa moderna pareceram transcender a nossa própria cultura, sendo elevadas à condição de requisitos universais e atemporais para a vida decente. Isto explica-se facilmente porque tudo o que é comum tende a parecer neutro e também indispensável; no entanto isto é um equívoco e um equívoco com consequências, porque com ele se escondem tanto o poder que a distribuição habitual dos espaços domésticos exerce sobre as nossa vidas, como o facto que esta disposição tem uma origem e portanto um propósito e uma intenção. (…) Se alguma coisa é descrita por um desenho de arquitectura, é a natureza das relações humanas, dado que os elementos que regista – paredes, portas, janelas e escadas – são utilizados para dividir e logo e para re-unir selectivamente o espaço habitado. (…) Quando os corpos aparecem em desenhos de arquitectura, eles tendem a não ser criaturas substanciais mas meros emblemas, meros signos de vida."[49]

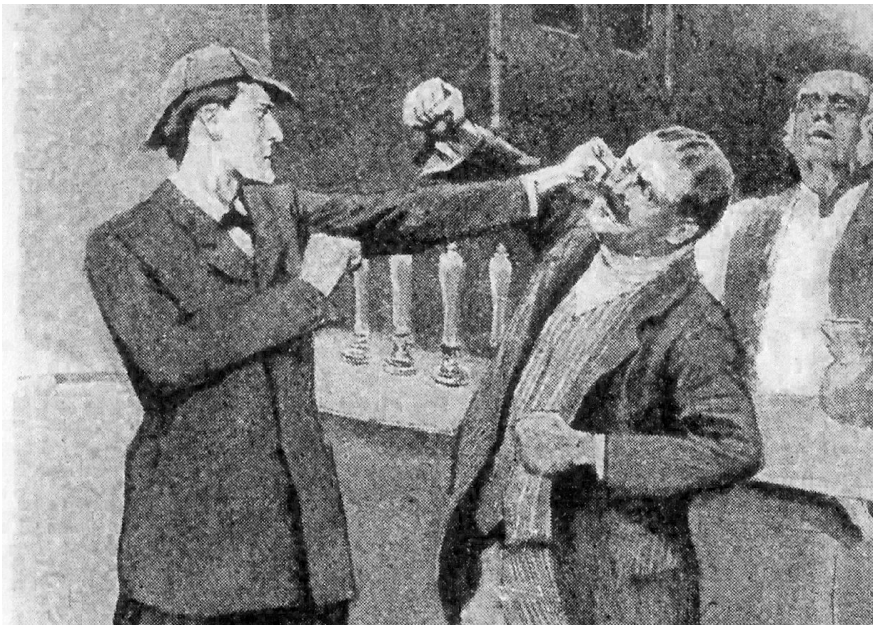
47. Descrição de Sherlock Holmes, personagem principal em Conan Doyle, *A study in scarlet*, Street and Smith, Nova Iorque e Londres, 1898, pp.10, 16, 18, 20, 21, 56

48. Ignasi de Solà-Morales, *John Ruskin. Siete palabras sobre la arquitectura*, *in Inscripciones, op.cit.* p.93,

49. Robin Evans, *Cuerpos, Puertas y Corredores*, *op.cit.* p.50




RECORTE 9. *Modulor*, desenho de Le Corbusier *in* http://wharferj.files.wordpress.com/2010/12/45_le-corbusier-le-modulor-dor.jpg

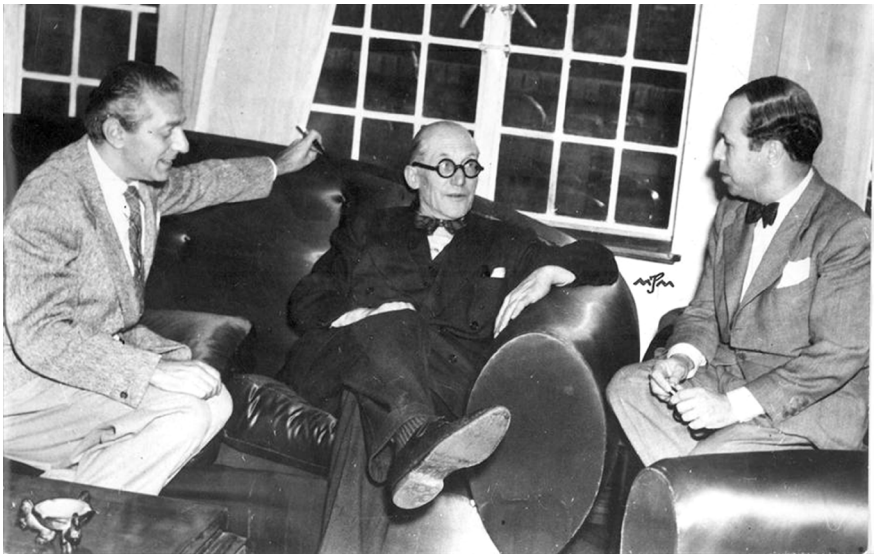


RECORTE 10. Fragmento de ilustração de Sidney Paget para a Revista *The Strand*, que acompanha as histórias do Herói Romanesco Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle. *in* http://simanaitissays.files.wordpress.com/2012/10/holmespunch.jpg

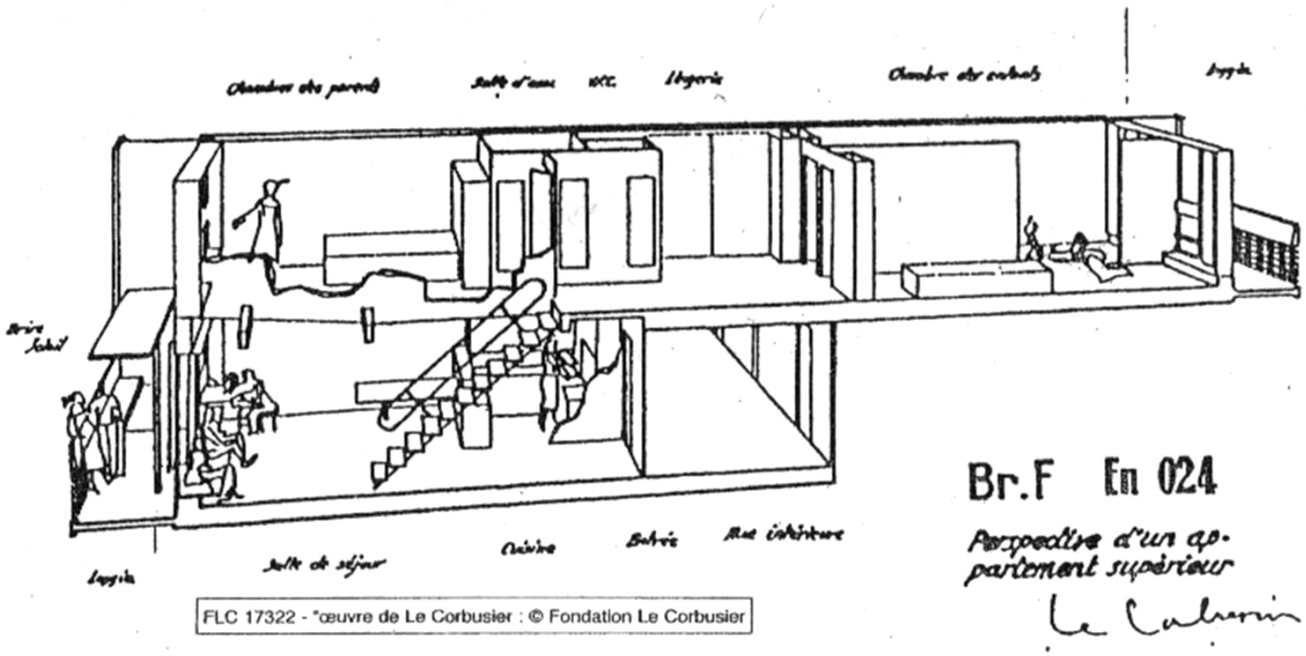
RECORTE 11. Ilustração de Sidney Paget para a Revista *The Strand*, que acompanha as histórias do Herói Romanesco Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle. *in* http://farm9.staticflickr.com/8235/8570228897_564bd3f1ea_o.jpg

RECORTE 12. Le Corbusier combatendo com Pierre Jeanneret na praia em Piquey, 1933 *in* http://www.fondationlecorbusier.fr

RECORTE 13. Fragmento de desenho de Le Corbusier para o *Projecto Wanner*, 1928 *in* Cecilia Vivanco, *El proyecto moderno como construcción de una utopía*, Arteoficio nº7 - Trazas Escuela de Arquitectura USACH, Santiago do Chile, 2008, , p.13



RECORTE 14. Le Corbusier conversando com Paul Wiener e Josep Lluis Sert, Bogota, 1950 *in* http://www.fondationlecorbusier.fr




RECORTE 15. *Perpective d'un appartment supérieur*, desenho de Le Corbusier para o Projecto da *Unidade de Habitação de Marselha*, cerca de 1945. *in* http://drawingarchitecture.tumblr.com/tagged/Le-Corbusier

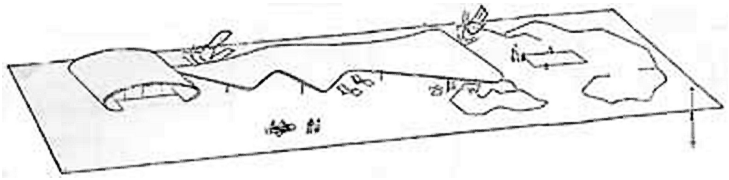
Atentamos agora na maneira como está representadas a actividade humana no desenho de Le Corbusier para a *Unidade de Habitação de Marselha*, *perspective d'un appartement supèrieur*. O primeiro a constatar é que das 8 figuras apresentadas, as 6 que habitam o espaço interior, incluindo as 3 que partilham o espaço da sala, não estabelecem qualquer contacto entre si, estão isoladas e obsessivamente concentradas na sua actividade, absolutamente indiferentes à presença dos outros. O caso muda de figura no espaço da varanda, onde já submetidos a algum controlo ecológico e a alguma publicidade, ao decoro higiénico do *ar* e da *luz*, convivem um personagem feminino e um masculino. É também o único caso em que sexos diferentes partilham um mesmo espaço e\ou uma mesma actividade. Pode ver-se ainda que, dos personagens femininos que ocupam o interior, um dedica-se à limpeza do "lar" e outro à cozinha. Aos personagens masculinos cabe o trabalho de secretária, previsivelmente intelectual, ou o descanso depois do dia de trabalho, naturalmente fora de casa.

Estas figurinhas não devem ser entendidas como meros ornamentos do desenho. Elas são apontadores do bom comportamento e da decência, constituem um manual de instruções de uso daqueles espaços, um modelo de sociabilidade. O paradoxo do *mobiliário fixo* que os arquitectos modernos tanto se esforçam por desenhar, não é mais que os despojos reais destes manuais de instruções desenhados, a pedra de feixe de um mundo em que tudo se determina. De outra perspectiva, estas figuras representam os *corpos-por-vir* que os mesmos espaços hão de *produzir.*

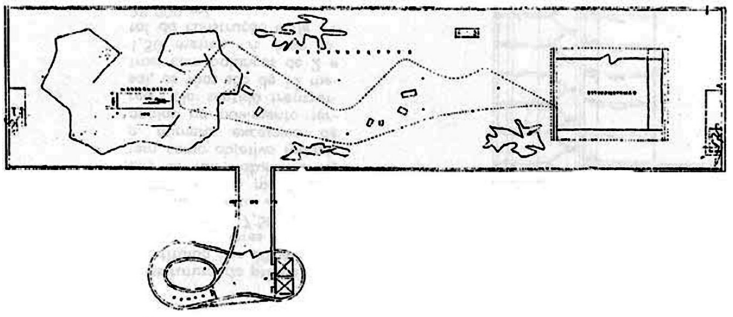
Assim dito, não é de estranhar que a modernidade tenha adoptado como metáfora máxima a *máquina* – por um lado, por ser absolutamente programada, determinada e também manipulável (até na própria constituição do seu corpo); por outro, porque os fins dessa máquina são a eficiência e a *produção*. A concepção sobre o corpo do homem moderno era muito semelhante a esta, um *produto* manipulável nos seus componentes, com vista à máxima performance ou à máxima *produção.* Não é surpreendente, no seguimento, que a modernidade não tenha apenas identificado o corpo com a *máquina*, mas que os concebesse como um único ser mutante.

Teyssot escreve que "Em Grego, o termo *organa* remete originalmente para as várias parte de uma máquina de Guerra. (…) De facto, os Gregos tinham apenas uma palavra, *organon,* para designar órgão (parte do corpo) e ferramenta (máquina). (…) Devemos pensar na ferramenta como *um outro tipo de corpo, corporificado no sentido de aumentar os nossos poderes corporais.* (…) A corporificação da tecnologia não advém de uma novo ambiente imaginado, mas de uma reconfiguração do próprio corpo, levando ao limite o modo como as suas extremidades artificiais encontram *o mundo.*"[50] "Desta perspectiva, a distinção moderna entre mecânico e orgânico perde

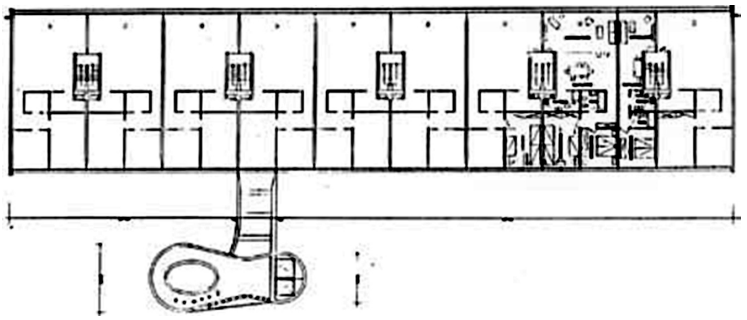
50. Georges Teyssot, *The Mutant Body of Architecture*, *in* Diller+Scofidio, *Flesh,* Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994, p.16



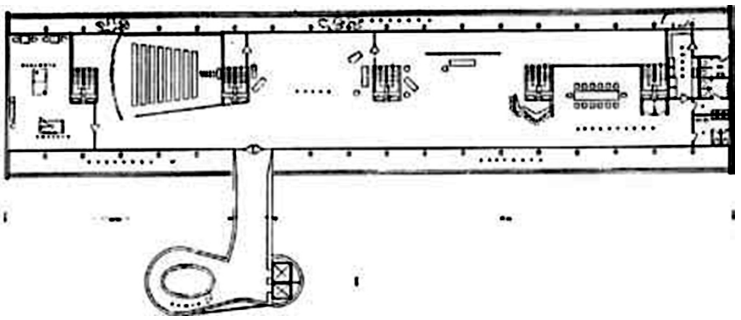
RECORTE 16. Oscar Niemeyer, Projecto inicial para o *edifício de habitação na Hansaplatz*, (cobertura - ginásio, piscina) Berlim, 1955 *in* Mara Eskinazi, Carlos Comas, Niemeyer em Berlim, Revista *Arqtexto*, nº10-11, UFRGS, 2007



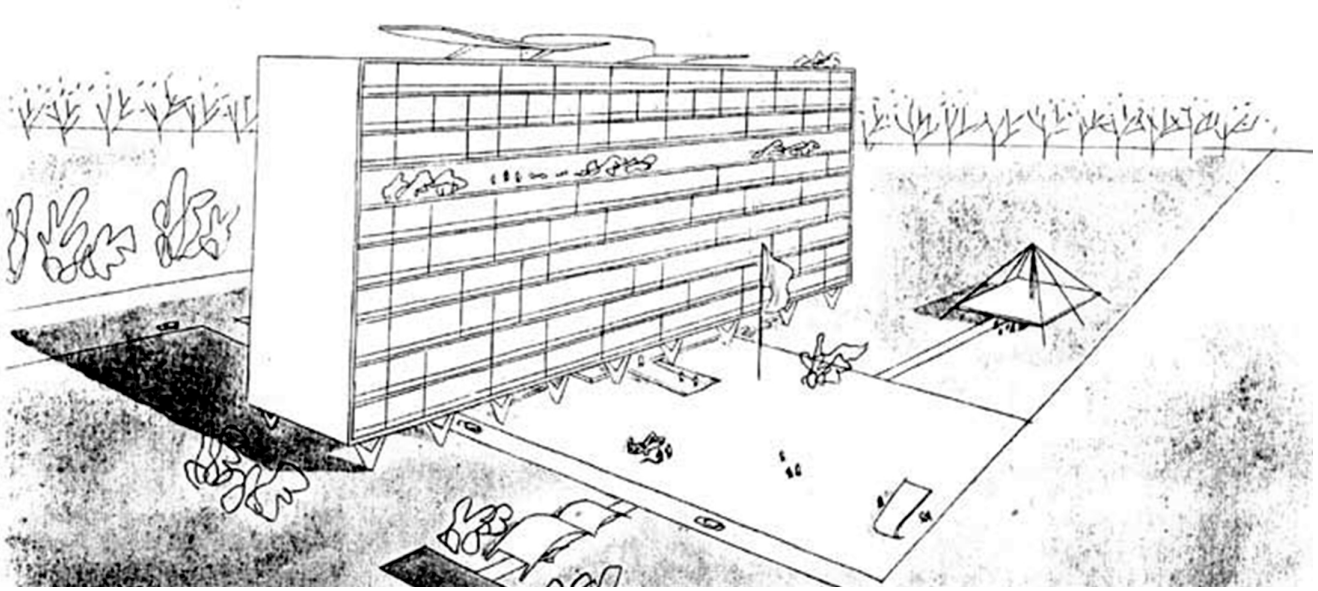
RECORTE 16. Oscar Niemeyer, Projecto inicial para o *edifício de habitação na Hansaplatz*, (cobertura - ginásio, piscina) Berlim, 1955 *in* Mara Eskinazi, Carlos Comas, Niemeyer em Berlim, Revista *Arqtexto*, nº10-11, UFRGS, 2007



RECORTE 16. Oscar Niemeyer, Projecto inicial para o *edifício de habitação na Hansaplatz*, (piso tipo - habitação) Berlim, 1955 *in* Mara Eskinazi, Carlos Comas, Niemeyer em Berlim, Revista *Arqtexto*, nº10-11, UFRGS, 2007



RECORTE 16. Oscar Niemeyer, Projecto inicial para o *edifício de habitação na Hansaplatz*, (piso intermédio - auditório, zonas comuns) Berlim, 1955 *in* Mara Eskinazi, Carlos Comas, Niemeyer em Berlim, Revista *Arqtexto*, nº10-11, UFRGS, 2007



RECORTE 20. Oscar Niemeyer, Projecto inicial para o *edifício de habitação na Hansaplatz*, Berlim, 1955 *in* Mara Eskinazi, Carlos Comas, Niemeyer em Berlim, Revista *Arqtexto*, nº10-11, UFRGS, 2007 (versão online em http://www.ufrgs.br/propar/arqtexto/index.htm)

sentido."[51] (Marineti escrevia que "a guerra é bela porque inaugura a tão sonhada metalização do corpo (…), porque cria novas arquitecturas, como a dos grandes tanques, a da geometria de aviões em formação, a das espirais de fumo de aldeias a arder"...[52])

Podemos dizer, nesta sequência, que o modelo inalcançável de homem só é possível porque ele é fruto da reunião do seu corpo com a máquina. Esgotada a potência natural dos seus orgãos treinados, num "evolucionismo orgânico no sentido de um processo ilimitado de transformações cada vez mais valiosas"[53], o corpo-modelo recorre à prótese mecânica para se definir enquanto a mais eficaz das assemblagens de peças-orgão a estar construída, seja qual for o seu nível de artificialidade. O modelo do corpo moderno é o seu melhor *mutante*.

A *máquina de habitar* de Le Corbusier é mais um dos orgãos-prótese a somar ao corpo do homem, no sentido de potenciá-lo. "A casa é uma extensão mecânica do corpo, da mesma maneira que o corpo é uma extensão da mente (…), uma protésica pele transportável. (…) Máquina e corpo confundem-se. (…) A arquitectura une-se à cultura popular mediante o corpo artificial."[54]

Se para o mundo clássico podemos falar de uma arquitectura antropomórfica, para a modernidade teremos que falar de uma *arquitectura ergonômica,* como expõe Ignasi de Solà-Morales – "A ergonomia é a ciência da adaptação do meio envolvente ao corpo humano. *Ergon* deriva de *organon* e designa o trabalho de um orgão. A ergonomia estuda, portanto, a optimização de um trabalho que determinado orgão pode realizar, tomando um componente corporal como uma potencial fonte de actividade produtiva. Uma arquitectura ergonómica seria, portanto, uma arquitectura sem corpos completos; (…) ou pondo isto de outra maneira, uma arquitectura protésica, uma arquitectura capaz de diminuir o desperdício de movimentos e a energia expendida por um corpo que tinha desaparecido para simplesmente ser substituído pela soma dos seus órgãos, cujo nível produtivo tinha sido aumentado pela implementação de uma solução arquitectónica concebida como uma prótese permanente."[55]

A *função* moderna pode, neste sentido, associar-se facilmente à casa entendida como órgão do corpo. À *função* motora, renal, hepática, cardíaca, o corpo ganha um novo órgão e uma nova *função-casa*, que em si mesma se desdobra em órgãos ou em *funções*.

O projecto inicial, de 1955, para o edifício de habitação de Niemeyer na Hansaplatz, em Berlim, apresenta dois pisos excepcionais que ampliam a *função* do vários módulos-habitação. Podemos dizer que cada um deles representa um órgão partilhado das habitações. O intermédio constitui um ginásio mental, uma prótese-cerebral do corpo

51. Ignasi de Solà-Morales, *Absent Bodies*, *op.cit.* p.22

52. Fillipo Marinetti, *La Stampa Torino*, *apud* Walter Benjamin, *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, in *Sobre arte, técnica, linguagem e política,* Relógio d'água, Lisboa, 1992, p.112

53. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencia y límite: Individualismo en la arquitectura contemporánea*, *in Diferencias*, *op.cit.* p.121

54. Mark Wigley, *"Man-plus", in Fisuras,* n.8, Janeiro de 2000, pp.29, 30, 33

55. Ignasi de Solà-Morales, *Absent Bodies*, *op.cit.* p.22

RECORTE 21. Le Corbusier, *Apartamento-atelier da rua Nungesser-et-coli*, quarto de Le Corbusier. colagem do autor a partir de http://europaconcorsi.com/projects/197520-Le-Corbusier-Le-Corbusier-Atelier-Immeuble-Molitor/ e http://jlggb.net/blog3/?p=3172

humano – salas de encontro, auditório. Já o piso da cobertura é destinado ao corpo de carne e osso – ginásio, playground, piscina. Temos então, simultaneamente, órgãos da casa e do corpo, do corpo e da mente, que determinam como um e outro devem *funcionar*.

O *apartamento-atelier de Le Corbusier* (de 1931-34) na Rue Nungesser-et-Coli, em Paris, pode ler-se sobre uma perspectiva semelhante – aqui, em órgãos já não partilhados, já não sociais, mas tão individuais como a *casa* ou como o nosso o coração ou genitais. A cama que desenha para si próprio tem cerca de 1,20 m de altura. Apresenta-se como um aparelho de ginástica (em 1931, Walter Gropious apresentava a sua home-gymnasium, na exposição de arquitectura de Berlim), um plinto de tubos metálicos difícil de trepar. É neste elemento, tão meditativo como sexual, que se traça a epopeia de um homem e de um habitante.

"O corpo gimnasticado apresentado por Le Corbusier demasiado ocupado para habitar as sua *maisonnettes* confirma que o comportamento físico de raiz higiénica está indissoluvelmente ligado com as dimensões, e a boa forma física, entre as partes do corpo – a sua força, saúde e agressividade – e a *machine à habiter* (máquina de habitar). O meio igualmente preciso designado pela arquitectura para optimizar os órgãos do corpo não criou uma imagem teológica da ordem universal mas uma soma convencional de partes reguladas por um sistema geométrico arbitrário, como é o Modulor."[56]

"Body-building (construção do corpo) é alcançada por exercícios repetitivos nestes novos dispositivos, que agora se constituem como maquinaria de ginástica. O corpo já não se submete a pressões mecanizadas, mas em vez disso exerce a sua força sobre esses aparelhos – aparelhos que se tornam particularmente especializados. Esta maquinaria atlética viria a tornar-se uma fonte de inspiração para a arquitectura modernista desde o século XIX até 1930: o mobiliário era concebido numa estruturação "antropotécnica" como uma máquina sobre a qual o corpo descarregava a sua energia e exercitava a sua força, noutras palavras, como equipamento de ginástica; e o espaço era concebido como um ginásio onde se exercitava."[57]

Neste apartamento de Le Corbusier, a altura desmesurada da cama também pode ver-se como uma preferência com um certo paradoxo burguês – se a modernidade quer negar o *hábito* (que entende como algo *burguês,* bem entendido), a sua solução não é nada mais nem nada menos que gerar outro. "Se entrarmos num quarto burguês dos Anos 80 [do séc. XIX?], apesar de todo o aconchego que ele irradia, o *interior* obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio"[58]. A procura do conforto já não é feita nos sofás

56. *idem.*

57. Georges Teyssot, *Arquitectura híbrida: um ambiente para o corpo prostético, in Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios,* Edições 70 e e|d|arq, Lisboa, 2010, p.264

58. Walter Benjamin, *Experiência e pobreza, in Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política,* Editora brasiliense, São Paulo, 1987, p.118

esponjosos com a memória de um corpo pesado e luxurioso. A *fuga ao pó* é finalmente conseguida, e o corpo levita, –

"Na *casa de vidro*, na *casa de bonecas* e, sobretudo, nos aposentos das crianças, está aberta a caça ao pó e aos micróbios. A partir de 1900, o terror suscitado pelos *ninhos de pó*, no apartamento burguês e nas casas populares, mobiliza proprietários, inquilinos, filantropos, arquitectos e médicos. A bacteriologia torna-se quase uma religião. *Era a época em que se inventavam as vantagens da higiene, das mãos lavadas e dos lençois brancos, do ar livre, do ar puro da montanha*, conta Michel Serres."[59] –

a terra é para o habitante-Le-Corbusier demasiado perigosa, ele pertence ao ar onde pode colmatar a sua própria descrença nos Deuses, tornando-se um. A linha da guarda de varanda do vão alongado está à mesma cota que o leito onde se deita. Para cima, território dos homens. Para baixo, sujidade, escuridão e animalidade.

Aproveitamos esta deixa para introduzir outro dos princípios que constituiria este homem modelo da modernidade, a higiene – considerada "um ramo da estética – porque a saúde e a limpeza são necessariamente as condições essenciais da beleza –, a higiene tenta já dar às habitações do povo aquilo que durante demasiado tempo lhes faltou: o ar puro e o sol que mata os germes patogénicos, e a luz que é tão necessária para o pensamento e a alma como para o corpo."[60] Para Henri Cazalis, lido por Teyssot, o corpo é digno de toda uma atmosfera controlada que não comprometa o seu *correcto* desenvolvimento e *evolução*. Os princípios higienistas do autor estendiam-se inclusive à protecção perante o contacto sexual no casamento e também à *protecção da raça*[61] – associando *limpeza étnica* e *higiene estética,* ou não coincidissem temporalmente o movimento moderno e a presença dos regimes ditatoriais na Europa (o que nunca será irrelevante lembrar!). A união entre este movimento moderno higienista de arquitectura e estas ditaduras racistas é assinalável, já à escala da cidade, nas políticas de demolição, erradicando as *paredes que matam*[62], como defenderia o próprio Le Corbusier.

O primado de uma atmosfera controlada e de uma atmosfera de controlo culminaria na Modernidade com o paradigma da segurança, com o paradigma da transparência, que já esboçamos nos comentários anteriores em torno do desenho da *Unidade de Habitação de Marselha*. "*É característica peculiar das formas técnicas da criação* (em oposição às formas artísticas) *que o seu progresso e o seu êxito sejam proporcionais à transparência do seu conteúdo social*. (Daqui vem a arquitectura de vidro)."[63] "Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade."[64]

59. Georges Teyssot, *Água e gás em todos os pisos: notas sobre a estranheza da casa*, *in Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios, op.cit.* p.105

60. Henri Cazalis, *L'Art nouveau, son histoire, l'art nouveau étranger à l'Exposition, l'art nouveau au point de vue social, apud* Georges Teyssot, *Norma e tipo. Variações sobre Riehl, Demolins e Schultze-Naumburg*, *in Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios, op.cit.* p.90

61. Henri Cazalis publica no início do séc. XX dois volumes com os títulos *La science et le mariage* e *Quelques mesures très simples protectrices de la santé et de la race.*

62. Alusão a Georges Teyssot, *Norma e tipo. Variações sobre Riehl, Demolins e Schultze-Naumburg*, *op.cit.* p.79

63. George Teyssot, *Hábitos / Habitus / Habitat*, *in Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios, op.cit.* p.136. Faz alusão a Walter Benjamin, Das Passagen-Werk

64. Walter Benjamin, *Experiência e pobreza*, *op.cit.* p.117

Na questão do controlo ecológico, as fachadas envidraçadas iam no sentido do decoro, do aceitável, do expectável, e ajudariam assim a implantar o homem moderno da sociedade generalizada. Um comportamento sempre exposto, julgável - a intimidade é um alvo. Controla-se o corpo, a reunião dos corpos, as diferenças e especificidades, o espírito livre.

É redutor pensar o corpo acristalado da arquitectura moderna como um evento estilístico, tal como poderíamos dizer dos grandes vãos e de outros vanguardismos tecnológicos (o que acontece porque muitos não (se) (a)perceberam (d)o fim trágico da modernidade... e insistem nas formas já longe do seu sentido – o que é exactamente o contrário de ser moderno).

"O local onde se vive, *a casa*, não pode conceber-se simplesmente como cela transparente de um panóptico, na qual a silhueta do utilizador, sempre iluminada por trás, fica permanentemente visível para o observador na torre central; e ainda menos se converterá no tubo de ensaio de vidro que proporciona as condições ideais para a reprodução perfeita da humanidade, ainda que haja um número suficiente de reformadores que só sonhem com reduzir o *proletariado* a coelhinhos-da-índia num laboratório."[65]

65. George Teyssot, *Hábitos / Habitus / Habitat*, *op.cit.* p.136

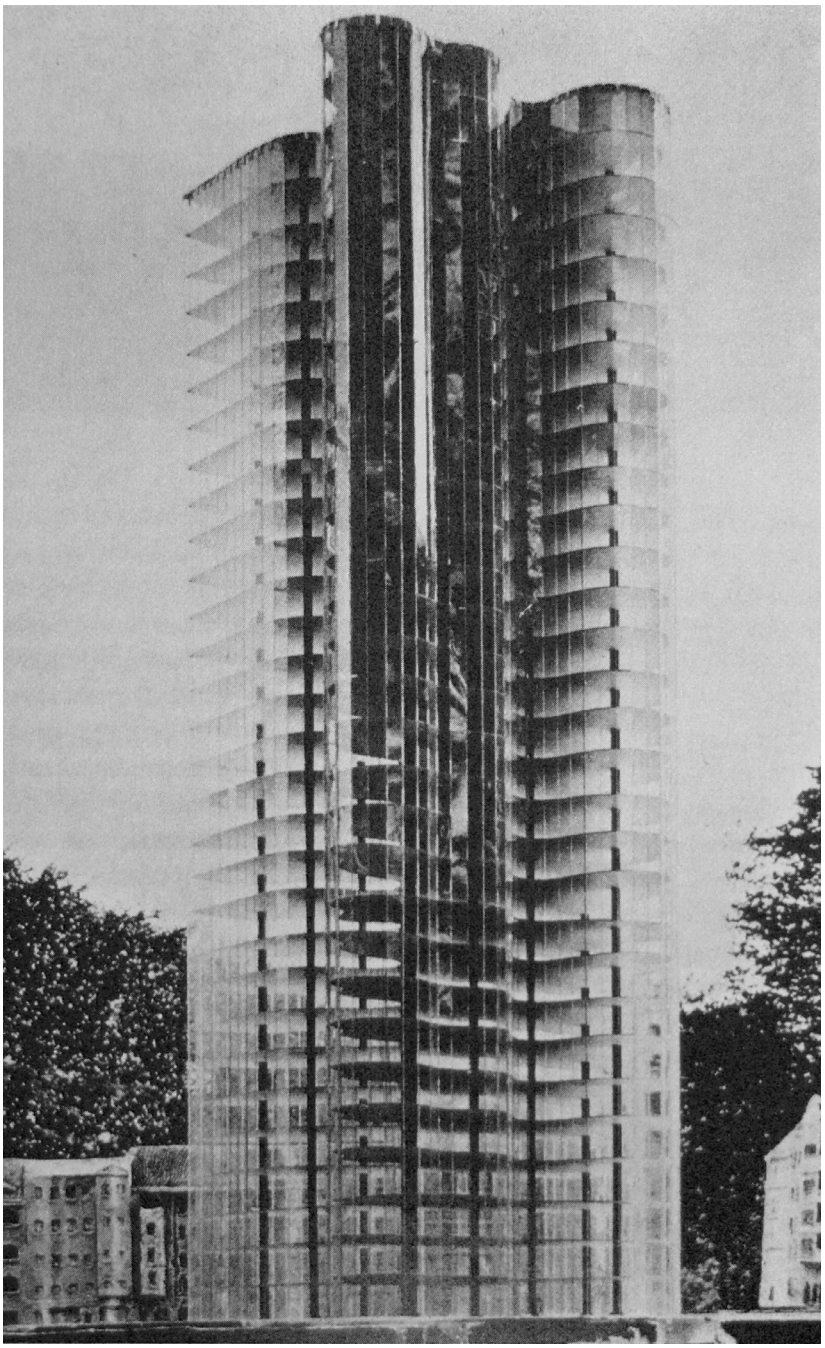
Chegando a este problema da fachada, ou do *limite* como será preferível chamar-lhe, gostaríamos de introduzir a coda destas notas retomando o tema da *fachada-livre* de Le Corbusier, e o que ela tem de simultaneamente poético e memorável. Neste mundo corporificado e mutante, um grande corpo que agrega todos os outros como orgãos, a *fachada-livre* só é legível na sua secção, aquela que mostra a densidade e a espessura daquilo que jamais se tornará corpo por ser o *praticável* da sua reunião – o espaço.

À imagem do objecto transparente, em que o *limite* é redutível à espessura imperceptível do vidro, gostaríamos de contrapor uma outra que a lê, paralelamente à secção de Le Corbusier, como uma membrana – de superfície de controlo a espaço de libertação.

*Jump-Cuts*, de Diller+Scofidio, não é mais do que a paródia que ilustra esta questão. Põe em paradoxo a superfície de vidro que lhe dá suporte como elemento de *democratização da vista*[66], plano que é imediatamente transgredido e ganha a espessura imensa de todo o edifício. A fachada não é o ecrã para a rua, porque essa tarefa é literalmente aceite pelos monitores implantados pela instalação que revelam a profundidade do edifício. As câmaras de vigilância não são (apenas) um panóptico digital mas a ilustração pura do espaço de libertação que se criar naquela espessura. Perturbam, diríamos quase que sexualmente, a tranquilidade desse limite criado para

66. *Dil*ler+Scofidio, *Jump Cuts*, *in Fisuras*, n.5, Dezembro de 1997, p.109

RECORTE 22. Raymond Lopez, *Pavillon de l'Arsenal*, posteriormente chamado *Tour Bois-le-Prête*, Paris, 1959 *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=56

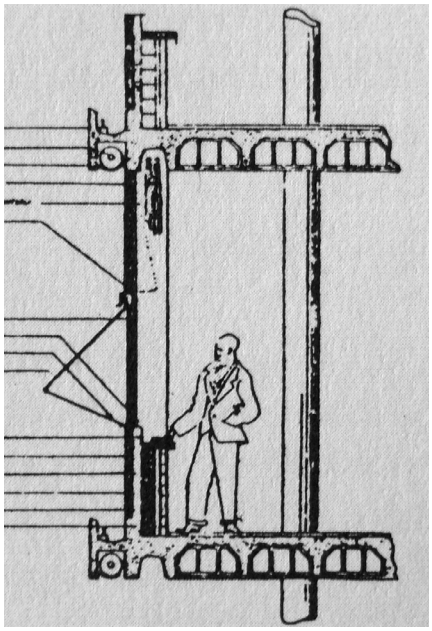


RECORTE 23. Mies van der Rohe, maqueta de arranha céus para Berlim, 1921 *in Sin-tesis*, p.78

RECORTE 24. *Tour Bois-le-Prête*, Paris, 2011, (espaço interior antes da intervenção de Lacaton&Vassal) Fotografia de Phillippe Ruault *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=56

RECORTE 25. Lacaton&Vassal, *Tour Bois-le-Prête*, Paris, 2011, Fotografia de Phillippe Ruault *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=56

RECORTE 26. Diller+Scofidio, *Jump Cuts*, instalação de vídeo permanente. United Artists Cineplex, San Jose, California, 1996 *in* http://www.dsrny.com/projects/jump-cuts



RECORTE 27. Le Corbusier - Fachada livre - pormenor para o projecto da *Sociedade das Nações*, Genebra, 1927-28. *in Sin-tesis*, p.77

RECORTE 28. Lacaton&Vassal, *Tour Bois-le-Prête*, Paris, 2011, (espaço interior) Fotografia de Phillippe Ruault *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=56

restringir e proibir, para o tornar (imagem do) espaço onde a vida necessariamente e verdadeiramente (irremediavelmente para alguns) acontece.

Na *Tour Bois-le-Prêtre*, Lacaton e Vassal utilizam o mesmo princípio, atestando a sua viabilidade, para resolver a inadequação de um edifício curiosamente descendente da modernidade. O *limite* opressor do muro como que explode, multiplicando para o exterior *camadas de espaço (*inter-)mediadas por cortinas de vidro. A mensagem desta (apesar de tudo) fachada de vidro não será certamente controlar ou oprimir, mas pelo contrário, permitir e libertar; *rebaixa-se o valor do objecto e aumenta-se a carnalidade*[67].

"Um mundo-máquina, habitado por uma sociedade-máquina [numa casa máquina], constituída por homens-máquina foi o horizonte em que se desenvolveram os grandes triunfos da ciência moderna, que das ciências da natureza se estenderam pelo positivismo às ciências do espírito e às ciências sociais e humanas, sendo também nesse horizonte que germinou e se constituiu a ideia de progresso que atravessou o século XVIII com o Iluminismo, o século XIX com a Revolução Industrial e o século XX com a Revolução Informática e Tecnológica. Por detrás de todo esse mecanicismo está um dualismo entre a dimensão corporal e espiritual do homem que se prolonga na cisão entre a sua racionalidade e a sua afectividade, passando para primeiro plano a dimensão racional e desvalorizando-se, como seu reverso, o domínio das emoções e das paixões. Esqueceu-se assim o homem que não é apenas *sapiens*, mas também *demens*, como o tem sublinhado com vigor Edgar Morin, que além de saber e conhecer, é capaz de sonhar e efabular, e que, além disso, é igualmente um homem *ludens*, um ser que joga, sendo mesmo o jogo, o carácter lúdico, a marca mais expressiva da sua dimensão cultural."[68]

67. Robin Evans, *Cuerpos, Puertas y Corredores*, *op.cit.* p.71

68. João Maria André, *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião*, Palimage, Coimbra, 2012, p.294

# Notas sobre consumo

## Da dissolução de corpos e espaços à arquitectura imoral

Corpos e espaços: despojos das coisas sem as ideias. Imagem como sobra.
Da ideologia da prótese ao fetichismo do *gadget*.
(com João Maria André, Godofredo Pereira, Bragança de Miranda)
–---
Despojos das coisas sem as suas qualidades. Objectualização.
Dissolução do espaço. Exclusão dos corpos.
(com Ignasi de Solà-Morales, Georges Teyssot)
(objectos: *Un chien andalou*, Salvador Dali, Luis Buñuel.
Casa burguesa do Porto. *Bairro do Aleixo. Mercado do Bom Sucesso. Lagarteiro. Cidade das artes e das ciências*, Santiago Calatrava)
–---
Excesso-lixo. Descartável. Arquitectura-objecto-consumível.
(com João Maria André, Vitor Figueiredo)
(objectos: *Latas-fogo*, Hélio Oiticica)

Se vimos falando dos *despojos*[69], fragmentos, recortes ou sobras daquelas que nos parecem as mais profundas concepções políticas e sociais que levamos achibatadas no corpo, quando falamos de *consumo* arriscamo-nos à redundância. Se o pensamento contemporâneo de arquitectura conta com *despojos* de uma política e de uma sociedade de *consumo*, esses *despojos* são já os *despojos* (1) dos *despojos* (2) dos *despojos* (3).

69. Alusão a Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história*, *in Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*, *op.cit.*

(1) apropriação – despojos das coisas sem as ideias

Um dos "paradigmas que configura a relação do homem contemporâneo com tudo o que constitui o mundo que o rodeia é o da mercantilização ou mercadorização das coisas e da vida. Radica este paradigma no primado do *homo oeconomicus* que tem dominado a sociedade ocidental e que se foi estendendo a todas as suas esferas. Hoje tudo se transforma em mercadoria sendo marcado, consequentemente, pelo seu valor de mercado. Não são só os objectos quotidianos que são mercadorias, como os carros, as casas, os utensílios, os alimentos, mas até as obras de arte, as ideias e inclusivamente os homens se vêem reduzidos à sua condição de mercadoria, com um preço, um valor económico, um coeficiente de transacção."[70]

70. João Maria André, *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião*, *op.cit.* p.295

Os objectos não são já expressão de uma ideia, o consumo esgota-os de sentido para atribuir-lhe um valor monetário absolutamente abstracto. Já não são as coisas mas uma ténue e mentirosa sombra delas. Os *bens* de consumo, como o próprio decidiu chamar aos seus objectos (apropriando-se, até nesta denominação, do mais puro dos conceitos éticos), trocam o seu nome por um preço (a indicação de quem pode aceder-lhes) e podemos chamá-los recorrendo à mascara do rótulo e da marca.

Um carro não é um carro, mas um *Volkswagem.* Uma gasosa é uma *7UP.* Também a casa pode deixar de sê-lo para tornar-se uma *fracção do bloco-Siza-Vieira-à-Lapa*[71]. E um nome pode ser uma construção muito mais material do que o próprio edifício enquanto contentor – *Encontramo-nos na Casa da Música*[72]*. – Na estação de metro ou no Edifício de espectáculo? – Lá fora, na "praça".* Multiplicam-se os nomes pomposos, *Centros* disto e daquilo, que depois de demonstrada a sua eficácia na conquista de dinheiros Europeus, depois de existirem enquanto edifício, reclamam por um verdadeiro *programa* e muitas vezes, incapazes disso, encontram no encerramento a única solução.

Para além do nome, o edifício *marca-se* também com uma *imagem*, frequentemente desconexa do seu programa, e os edifícios são comumente tratados como *meteoritos, caixas, dildos, naves espaciais, binóculos...* A arquitectura tende a resumir-se, desta forma, à "experimentação através da expressão da imagem, ficando a obra como o lugar daquilo que é apenas possível, território inferior ao do imaginar."[73] "Isto só é possível porque tudo pode ser *apropriado,* tratado como *imagem.* Abafado o antigo conflito entre matéria e simulacro, pouco mais resta do que a imagem enquanto bizarra *matéria* em estado puro, definida pelo facto de ser absolutamente moldável e plástica."[74]

À modernidade parece apenas ter sobrado a *máquina*. Não enquanto ideologia de transformação, porque com o final das Ditaduras na Europa ela já não podia validar o seu sentido enquanto determinação evolucionista dos corpos, mas enquanto apropriação deslumbrada por parte dos capitais. A ideologia da *prótese* converteu-se no fetichismo do *gadget.*

À arquitectura do movimento moderno, por sua vez, resta aquilo em que ela foi mensurável enquanto produto – a tonelada de betão; e, consequentemente, o valor de um *estilo* tornado matéria na expressividade imagética dos seus grandes vãos.

(2) dissolução – despojos das coisas sem as suas qualidades

Na curta-metragem *Un Chien Andalou*[75]*,* de Luis Buñuel e Salvador Dali, o personagem feminino interpretado por Simone Mareuil[76] vive numa casa de ambiente burguês cujo espaço interior, apesar de francamente generoso, está absolutamente sobre-ocupado e objectificado. A mulher é seduzida pelo personagem interpretado por Pierre Batcheff, que a visita. Simone mostra-se desconfortável e inicia a fuga, esgueirando-se por entre todos aqueles objectos, o que impede a aproximação do outro personagem Os objectos por sua vez, saindo da condição de cenário para a de personagem, à boa maneira surrealista, mostram-se excitados com a acção que aí

71. Referência ao conjunto de edifícios de Álvaro Siza no Bairro da Bouça, no Porto. Rui Brás Afonso citando um morador, na sua intervenção no Colóquio *"Por uma Prática Social da Arquitectura"*, organizado pelos Arquitectos do Partido Comunista Português (do Sector Intelectual da Organização Regional do Porto), Porto, 2013.

72. Referência ao equipamento projectado para o Porto pelo Arquitecto Rem Koolhaas.

73. Godofredo Pereira, *Da sustentabilidade à ecologia radical*, *op.cit.* p.28

74. Bragança de Miranda, *Uma arte bem instalada*, *in RCL – POP*, n.30, Outubro de 2001, p.37

75. Curta-metragem de 1929. Ver também: Amanda Schachter, *Insurrección doméstica: cambiando las tornas de la comodidad y la conveniencia*, *in Fisuras,* n.7, Abril de 1999, p.90

76. Em diante nomearemos as personagens segundo o nome dos interpretes, visto tratar-se de um filme-mudo onde as personagens não têm um nome atribuído.

decorre e começam a copular entre si, multiplicando-se vertiginosamente. Batcheff, não desistindo da perseguição, está já refém desses objectos que o puxam para si através de um emaranhado de cordas. A mulher fica prisioneira num canto oposto do salão. Uma relação carnal só é concretizada no final do filme, já na tranquilidade e na aridez de uma praia de Le Havre, que lhe dá cenário.

Recorremos a esta pequena história para problematizar a forma como os objectos absorvem o espaço para si, esfomando-o ou *dissolvendo-o*, para utilizar a expressão de Marx[77]. Esse espaço que é a necessária plataforma das relações entre os corpos. Quando os objectos se assumem enquanto personagens com vida e com sexualidade, eles substituem-se literalmente, como agentes libertos e relacionáveis no espaço, aos corpos humanos de Simone e Pierre e à sua dança-perseguição sexual. Absorvem uma característica da vida, e sobretudo do homem, que é a de relacionar um mundo qualitativo, um mundo de coisas diferentes que se tocam – se somam, se subtraem, se dividem e se multiplicam.

Os objectos enquanto estrito resultado da sua *produção* não teriam essa capacidade, porque o mundo da mercadoria não é um mundo de qualidades mas de quantidades. Apenas se podem dividir, multiplicar, ou somar mercadorias aquando da sua conversão ao valor abstracto do seu preço, do seu valor de troca. Os corpos humanos são qualificáveis, os das mercadorias quantificáveis.

O que queremos aqui afirmar, junto à sedução falhada entre Simone e Pierre e junto à concretizada no espaço árido da praia, é que o corpos humanos apenas se podem relacionar nas suas diferenças se munidos de um praticável-espaço. Se, pelo contrário, a relação entre os corpos depender de "todo um universo fetichista de mecadorias mediante o qual o homem metropolitano estimula e colmata a ansiedade que lhe produzem as novas formas de relação geradas pela grande urbe"[78], o corpo tenderá a identificar-se com as características quantificáveis e abstractas do mundo, o que impede a sua *libertação* e o torna completamente manipulável pelo sistema económico formal em que vivemos. *Dissolvendo-se* o espaço, ou objectificando-o, *dissolvem-se* também os corpos e as suas qualidades.

Os objecto têm a particularidade de ser centrífugos, de nos empurrar para fora, de nos expulsar, o que terá que ser necessariamente o contrário do espaço. "O objecto arquitectónico já não establece uma relação estável e hierárquica entre ele mesmo e a sua envolvente. Pelo contrário, a condição, repitamo-lo *mediatizada* da arquitectura leva a uma relação sempre forasteira, imprópria, extrínseca com a sua envolvente, é dizer com o mundo. (…) A arquitectura não pode ocultar a profundidade da sua ferida: a ausência de uma relação feliz com o território, com a natureza, com a vida."[79]

77. Alusão a Bragança de Miranda, *Uma arte bem instalada*, *op.cit.* p.36

78. Ignasi de Solà-Morales, *Las ciudades capitales de Walter Benjamin*, *in Inscripciones, op.cit.* p.177

79. Ignasi de Solà-Morales, *Topografia de la arquitectura contemporánea*, *in Diferencias, op.cit.* p.24

Será necessário focar esta *dissolução* do espaço, que se dá pela sua objectificação, recorrendo a exemplos onde este processo assume diferentes naturezas –

Começaremos com um caso que decorre directamente do cenário de *Un Chien Andalous,* o paradigma da casa burguesa, não na sua fase ascendente e plena, mas na sua fase decadente e especulativa. A propósito de Moscovo, Ignasi de Solà Morales escreve-nos que "as casas burguesas (…), singulares e de grandes dimensões, viram-se substituídas por pequenos compartimentos de superfície mínima, obtidas mediante uma subdivisão improvisada e caótica da casa da época anterior. Nelas desapareceu a intimidade; e também o conforto. Toda a melancolia que incorporou o conforto parece volatilizar-se nuns espaços grosseiramente marcados pela contra batalha do mercado."[80]

Interessante constatar que o modelo burguês fetichista de casa, que comportava área generosas, espaços que se multiplicavam, pés direitos monumentais, se encolheu para áreas miseráveis, condições insalubres – para o universo especulativo e exploratório do pobre. O caso de Moscovo é neste sentido muito semelhante ao que conhecemos da cidade do Porto, onde as preexistências burguesas se viram subdivididas uma e outra vez –

"Os apartamentos são pequenos, mas hoje, depois de 150 anos, estamos quase habituados a esse sofrimento. (…) *Hoje, só têm procura os quadros de pequenas dimensões, porque não há lugar para pendurar os grandes. Dentro de pouco tempo, arrumar uma biblioteca será um grande problema... Não há espaço para nada."*[81]

– Podemos para a casa burguesa falar de um processo de *dissolução do espaço*, ou do seu esgotamento neste caso, que recorre à densificação e respectiva compartimentação.

Continuando no Porto, e acusadores relativamente a uma certa especulação rafeira conducente a uma privatização forçada do património público, enumeraríamos dois exemplos de *dissolução do espaço*: as reformulações sobre as pré-existências do *Bairro do Aleixo*[82] e do *Mercado do Bom Sucesso*.[83]

No primeiro caso a estratégia centrífuga utilizada é literal, demolir para expulsar. "Em última análise trata-se apenas de um problema de imagem. Para um político, um urbanista, às vezes um arquitecto (não é o nosso caso) o que vale a pena é fazer algo novo que mude a imagem do lugar. No caso das torres e blocos, finalmente, os problemas sociais não são mais que um pretexto que se esgrime para eliminar uma arquitectura que tem má reputação."[84]

Já o *Mercado* corresponde a uma intervenção bastante *completa* – privatiza-se, estetiza-se (não só o edifício enquanto construção mas também enquanto programa) e enche-se massivamente o espaço de objectos. Como se não bastasse, faz também parte

80. Ignasi de Solà-Morales, *Las ciudades capitales de Walter Benjamin*, *op.cit.* p.183

81. Georges Teyssot, *Paisagem de interiores*, *in Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios, op.cit.* p.122

82. Projecto da Repartição de Construção de Casas da Câmara Municipal do Porto, 1968.

83. Projecto de ARS Arquitectos, 1949 (pré-existência); Projecto de Ferreira de Almeida Arquitectos, 2009-2013 (reformulação e degradação).

84. Anne Lacaton, entrevista por Patrice Goulet, *in 2G – Lacaton & Vassal,* GG, Barcelona, 2007, p.151

da intervenção a substituição do painel de vidro translúcido sobre a nave curva, por um outro transparente. A luz ténue fica assim transformada e pervertida num grande clarão insuportável; a todos os corpos que não sejam os das *pêgas* atraídas pelo brilho, aquele espaço diz – *sai daqui*! *Dissolve-se* o espaço por encandeamento.

Outro processo de *dissolução* que gostaríamos de relevar é o da transformação do espaço público em objecto. No *bairro do Lagarteiro*, também no Porto, a *Iniciativa Bairros Críticos* interveio no sentido de alterar ou de estetizar a imagem de um dos entre-blocos. Ele é agora um objecto-espaço visualmente bem comportado, sem intrusão dos estendais ou dos vasos de flores da vizinhança, sem as lavagens de carros alheias. E os habitantes até dizem *gostar daquilo, que está bonito*[85], deslumbrados perante um espaço que os empurra para fora, de um espaço que já não têm o *poder* de praticar, que se lhes tornou proibido.

Gostaríamos de terminar a matéria da *dissolução* com uma pequena nota em torno do espaço público concebido enquanto gigantismo escultural. Podíamos ilustrar com o *Parque das Nações* em Lisboa, mas recorreremos a um exemplo ainda mais radical do mesmo Santiago Calatrava. A *Ciudad de las Artes y las Ciencias* em Valência consiste numa grande plataforma, mais ou menos artificial, onde se sobrepõem volumes escultóricos gigantes. São tantos e tão macroscópicos que é difícil, no *espaço público* que (apenas) sobra, ter recuo suficiente para os contemplar em toda a sua dimensão. Estes grandes contentores-buraco-negro, que não contêm praticamente nenhuma actividade ou programa, absorvem uma grande percentagem do espaço público e *dissolvem-no* num anti-espaço sem vida.

85. Opinião dos habitantes do Lagarteiro citada por António Pinto (Chalana), Assistente social da Junta de Freguesia de Campanhã, no Porto, numa intervenção no Debate - *a arquitectura, o ensino e a sociedade,* organizado pelo colectivo da JCP da FAUP, Porto, 2014.

(3) excesso – lixo

"Vivemos num mundo líquido, numa modernidade líquida, como lhe chamou Zygmunt Bauman, que se sucede à modernidade sólida que caracterizou o mundo ocidental à segunda metade do século XX. Na modernidade líquida tudo tem uma existência efémera: as coisas e os objectos do consumo quotidiano, as instituições, as relações, o amor, o trabalho, a arte e a cultura. E porque tudo tem um existência efémera, tudo é descartável: adquire-se, usufrui-se, possui-se para logo a seguir se trocar por outra coisa que vem substituir as anteriores no ciclo da nossa existência. E, assim, o grande problema da sociedade líquida é o lixo."[86]

Neste deslumbramento frenético do objecto enquanto itém de produção, em que tudo é instantâneo e consequentemente descartável, o que sobra são as pilhas intermináveis de resíduos acumulados e concentrados o mais longe possível dos lugares que percorremos diariamente. Como que esquecendo a vergonha, camuflando

86. João Maria André, *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião*, *op.cit.* p.298

(êsses elementos existem em detalhe, mas não interessam na consideração virtual da obra) mas no "todo" da obra. Mais do que uma determinada "concepção de espaço" (oseria sómente se o considerássemos sob o ponto de vista puramente experimental da geometria no espaço) trata-se aqui de um "princípio germinativo formal", como uma célula "mater" das pré-estruturas de tôda obra que se dê plasticamente (no espaço) como, p. ex., a escutulra, a arquitetura, etc.. Aqui realizo-a como derivada da minha comcepçãp de uma "pintura do espaço" ou a "estrutura-côr" que, na minha experiência, veio depois do quadro (como sua conseqüência e superação ao mesmo tempo).

O nascimento estrutural de blocos cúbicos (em geral) que se geram, é descoberto, aqui, pelo movimento (no tempo) e não apenas delineação estática do "um contendo o outro"; é a criação da própria virtualidade do espaço, ainda no começo da sua estrutura isto é, já no delineamento dessa estrutura ou seja na pré-estrutura do espaço-forma ou espaço-obra, que vem a ser, nasua completação um espaço-tempo-estrutura-côr.

Através dessa esquematização espacial aqui atingida, foi-me revelada, de súbito, a própria origem do sentido de espaço, com que de retrospecto, da germinação das formas plásticas em geral, aqui representadas pela percepção, que em última instância culmina na obra de arte. Como tôda representação, a obra de arte possue os seus alicerces plantadas bem fundo nas qrigens das percepções expressivas, sendo pois possível essa revelação súbita de origens num estado tão avançado como o da obra de arte, na culminância simbólica que a preside.

O que se revela nessa esquematização é pois um "sistema universal da origem da percepção construtiva do espaço", pura intuição da formação do espaço, cuja esqumatização é bem o que dizia Leibnitz ser não uma coisa real, as antes "uma ordem de possíveis coexistências".

A visão do espaço, como êste se revela na obra de arte, é patentemente ambivalente: liberado êste da pura percepção da "coisa" como tal, possue-a entretanto incorporada, ao mesmo tempo em que revela o espaço na sua primeira intuição, na criação de uma "outra visão" dêsse espaço. Sem êsse ato liberador da percepção, a obra de arte nada mais seria do que o acrescentamento de mais uma "coisa"

RECORTE 29. Hélio Oiticica, *Os "bólides" e o sistema espacial*, digitalização do original dactilografado pelo autor, 1964, p.2 *in* http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm

a consciência.

"Uma coisa exaltante consome-se num instante (…) Perante uma coisa exaltante a gente diz: *ah, que bonito, que isto, que aquilo, que aqueloutro.* E pronto, acabou. Passamos à frente e nunca mais existe. Não existe, pronto, acabou, foi um momento que se viveu. Na arquitectura, eu penso que existe isto. (…) Porque as coisas que deslumbram, ou que são *pour épater les bourgeois,* consomem-se num instante. Mas quando têm um certo mistério não conseguimos consumi-las, voltamos lá outra vez e vamos sempre descobrindo mais."[87]

Parece-nos justo despedirmo-nos desta reflexão com uma referência a Hélio Oiticica e ao acontecimento poético das suas *latas-fogo*[88]. A intervenção do artista consiste em declarar como *obra* aquela estratégia de iluminação do espaço público, que consistia numa lata contendo um material inflamável. Se no Brasil *lata* é facilmente sinónimo de *lixo,* então as *latas-fogo* de Oiticica são a criação de espaços-casa em redor do *fogo* que *consome* o lixo, ou de *estares* conforme as suas palavras. Se o podemos associar, tal como Gilherme Wisnik[89], ao tropicalismo brasileiro dos anos 60, a poética reside exactamente em fazer arder o lixo do consumo para recuperar o *lixo* da variedade e da diversidade da cultura. É preciso reter que as *latas-fogo* são sobretudo acontecimentos espaciais, geradores de praticáveis de relação entre diferentes.

(coda)

Definitivamente os corpos humanos da sociedade do consumo estão preocupado em *ter,* mas na gritante ausência do espaço como praticável das suas relações, nunca aspirarão a *ser.*

87. Vitor Figueiredo, Conferência na FAUUL, 2000; Entrevista por Ricardo Zúquete, 1995; *in Fragmentos de um discurso,* Circo de Ideias, 2012, pp.53, 58

88. Hélio Oiticica, intervenção artística - *B 38 Bólide Lata 01- Apropriação 02 "Consumitive"*, 1966.

89. Alusão a Guilherme Wisnik, *Brasília 1957–1980: Arquitetura e artes em confronto,* Conferência organizada pela Dafne editora, Porto, 2014.

## Síntese: notas sobre *covalência*

### Os corpos e a arquitectura como *praticável* das suas relações

Arquitectura-praticável-corpo. *Paixão, carnalidade, sociabilidade.*
Exterioridade, *acontecimento*, vida.
(com Georges Teyssot, Ignasi de Solà-Morales, Manuel Mendes, Sousa Dias)
(objectos: documentação de arquitectura de David Tapias)
–---
*Entre. Medium. Disposição. Dispositivo.*
Massa vs Espessura (do limite-dispositivo). *Arquitectura débil.*
(com Irving Langmuir, Federico Soriano, Georges Teyssot,
Ignasi de Solà-Morales)
(objectos: *Tour Bois-le-Prête*, Lacaton&Vassal; *Domus Demain*, Yves Lion;
*Mhouse*, Manuel Gausa; *Casas-pátio em Sagunto*, Adriana Correa;
*Cité-manifeste*, Lacaton&Vassal; *Golden Lane*, Smithson; *Cine Lídia*, Aixopluc;
*Mitra*, Vitor Figueiredo; *Palácio de Congressos de Valência*, Norman Foster)
–---
*Função.* Dispositivo controlador e classificador. Obstáculo-limite.
(com Robin Evans)
(objectos: *Chelas*, Vitor Figueiredo)
–---
Propriedade. Domínio.
Arquitectura enquanto: permitido/proibido vs negociável-sobre-a-justiça.
(com Georges Teyssot)
(objectos: *Tour Bois-le-Prête*, Lacaton&Vassal;
*El pópulo*, Morales de Giles Mariscal)

Com o pretexto de entender de que forma se foi conciliando a produção da arquitectura com a *produção criativa de uma Vida*[90], pretexto este que gostamos de ver como moderno, tentámos percorrer de forma consistente, ainda que naturalmente subjectiva e obviamente limitada bibliograficamente, um possível *promenade* teórico que conjunta corpo (humano) e arquitectura. A meta deste pequeno conjunto de pensamentos nunca foi um profundo entendimento do passado, mas tornar luminosas as crises, sobras e matérias irresolúveis desse passado que ainda sombreiam o nosso presente – a nossa maneira de viver e de criar; a nossa maneira de habitar.

A claridade desses dados permite sermos propositivos relativamente a uma possibilidade de construção do *futuro* – o que de si mesmo dá à arquitectura um pressuposto *político* e *revolucionário*[91], e também uma componente *ética* se pensarmos a arquitectura como *medium praticável* dos corpos, potenciador da *constituição de práticas de vida*[92].

Deste passado dos corpos e das arquitecturas soubemos de uma ideologia clássica cujo objectivo era a elevação moral com modelo numa perfeição teológica e inatingível, em que do ideal do corpo do homem se fazia depender uma arquitectura antropomórfica e compositiva. Tomamos também contacto com um *corpo-por-*

90. Alusão a Félix Guattari, *The Three Ecologies, apud* Godofredo Pereira, *Da sustentabilidade à ecologia radical*, *op.cit.* p.28

91. *ibid.* p.26

92. *idem.*

*vir* moderno, determinado a ser para sempre (felizmente não para sempre) a sua evolução heróica – uma *máquina* eficiente; enquadrando-se num *medium* que tinha mais de *prótese* do que de *espaço,* um meio *higiénico* e *seguro* que havia de incubar este novo-homem. Por último, não podemos deixar de transparecer alguma irritação perante uma concepção do corpo e da arquitectura, talvez de todas a mais vigente e a mais actual mas também mais sombria e oculta, "cujas premissas de consistência (…) se encontram recorrentemente diminuídas face às premissas económicas que as norteiam"[93] - uma ideologia de *produto* que transforma o corpo e a arquitectura em objectos (- do consumo).

O que se pode retirar como padrão dessas várias concepções é que a arquitectura se esforçou por identificar-se com o corpo - tendo-o como referente, tornando-se ela própria um corpo ou vendo-se como mais um *bibelô,* gigantesco, desta sociedade de objectos que compra e possui. No entanto, nesse padrão em que corpo e arquitectura se identificam como objectos, parece sobrar literalmente pouco *espaço* como plataforma em que os corpos – os dos humanos, os dos seus objectos, e também o da arquitectura – se relacionam entre si. O *espaço* da arquitectura que "nasce do profundo fascínio que empurra as pessoas umas para as outras; uma arquitectura que reconhece a paixão, a carnalidade e a sociabilidade"[94] e também o conflito entre os corpos de diferentes espécies e de diferentes humanidades.

Digamos que o padrão, objectual, é aquele que tão bem expressam a maioria das fotografias de arquitectura desta contemporaneidade dramatizada (ou dramática) – espaços aparentemente desabitados, ou povoados por delgados e *altamente costurados* modelos VOGUE; espaços brutalmente ordenados e limpos, sem heterogeneidade de objectos, maquilhados em photoshop.

A imagem de uma arquitectura projectada enquanto *praticável* de relações pode recolher-se naquele que nos parece um honrosíssimo contraponto – o trabalho de David Tapias sobre a sua própria arquitectura[95] – lindíssimas imagens, sempre que possível em movimento-vídeo e captadas sem excepção no mais ordinário dos dias. E o mais bonito nessas imagens é que retratam um espaço cheio de *vida*! Almoços de família, crianças a brincar (e a riscar as paredes), uma pequena horta a ser construída num pátio.

Uma arquitectura que se reconhece enquanto espaço é neste sentido uma arquitectura que reconhece a *vida* –

Mais do que uma *vida* séria de corpos tão heróicos quanto amestrados, uma *vida-a-sério* de corpos potencialmente *livres.* Corpos *sem-orgãos*[96], considerados "na sua exterioridade percebida através de relações com os outros corpos, dos seus afectos e

93. João Gaspar, *Para o caderno do Arquitecto Bricoleur: a estufa doméstica*, artigo para a publicação promovida pelo colectivo *Prática(s) de arquitectura*, ainda não editada, produzido a partir da dissertação com o título *O que faz uma casa?*, apresentada à FAUP.

94. Robin Evans, *Cuerpos, Puertas y Corredores, in El lugar de la arquitectura, op.cit.* p.75

95. Em http://www.aixopluc.net/

96. Alusão a Georges Teyssot, *The Mutant Body of Architecture, in Flesh, op.cit.* p.32

desejos; (…) [um corpo] incessantemente atravessado por inscrições temporárias que darão origem a efeitos vitais artificialmente induzidos: fluxos, contactos, sensações, vibrações, satisfação momentânea, prazeres fugazes."[97]

E mais do que um espaço *cósmico e astronómico,* tratamos do espaço *quotidiano e familiar do nosso habitar*[98], "uma espécie de praticável, errante eterno de acontecimentos"[99] dos quais a arquitectura deve ser *paisagem.* "A nossa experiência do mundo que nos rodeia faz-se com a totalidade do corpo, espaciotemporal, sexual, móvel, expressivo."[100]

Ideamos aqui uma criação arquitectónica cujo espaço é o *praticável* onde se podem "experimentar novas relações entre os seres, construir novas composições".[101] Este espaço não é, portanto, "uma coisa, nem um estado de coisa, muito menos uma essência, não é um ser mas um entre-ser, um interser: (…) o que se passa *entre,* (…) um *potencial.*"[102] "Entre as coisas e os acontecimentos. Entre os estados das coisas e as misturas, as causas, almas e corpos, acções e paixões, qualidades e substâncias."[103] A arquitectura enquanto *paisagem de acontecimentos* é o espaço onde pairam esses "Efeitos incorporais impassíveis, inqualificáveis, infinitivos que resultam dessas misturas, que se atribuem a esses estados de coisas, que se exprimem em proposições"[104] – "O amor está no fundo dos corpos, mas também sobre a superfície incorporal que o faz advir."[105]

(1. *entre*)

Voltando à arquitectura de padrão objectual, ela estava determinada a conceber-se enquanto *jogo magnífico de volumes dispostos sob a luz*[106] – enquanto coisa, enquanto massa. Para resgatá-la dessa determinação, para lhe mudar o foco para as problemáticas que são realmente as dos *espaço* como *praticável das relações*, o que podemos propôr à arquitectura é que atente num certo *poder* seu, antigo, que é o da *disposição*[107].

A evidência física da arquitectura pensada como *dispositivo* é apenas um artifício pontual que serve como meio, ou como *medium* para dividir e necessariamente para reunir os corpos. O *dispositivo* está sempre *entre – entre* os corpos e *entre* os espaços que dispõe. Nunca se trata como um fim em si mesmo, o que nos afasta rapidamente da referida abordagem objectual. (O que não significa que desenhar e materializar estes dispositivos não se apresente como enorme desafio, o que é paradigmático na pesquisa de Lacaton&Vassal em torno da *estufa*.)

A vontade de escapar ao desenho das massas como objectos-obstáculo e a identificação do *dispositivo* em si mesmo com o *medium,* que será o mesmo que dizer com o *espaço,* ter-se-á concretizado numa intenção já esboçada por Palladio[108] e ainda

97. *ibid.* p.32, 33

98. Alusão a Jesús Camarero, *Escribir y leer el espacio*, *in Especies de espacios, op.cit.* p.15

99. Manuel Mendes, Apresentação de Jean-Philippe Vassal, *op.cit.*

100. Ignasi de Solà-Morales, *Topografia de la arquitectura contemporánea*, *in Diferencias, op.cit.* p.25

101. Sousa Dias, *Lógica do acontecimento. Introdução à filosofia de Deleuze*, *op.cit.* p.17

102. *ibid.* p.32

103. *ibid.* p.99

104. *idem.*

105. *ibid.* p.100

106. Alusão a Le Corbusier, *Por uma Arquitetura,* Perspectiva, São Paulo, 2000

107. Preferiu-se o termo *disposição* ao termo *distribuição* por dali descender uma aplicação física, o *dispositivo.*

108. Refere-se à fachada da *Loggia del Capitanato*, em Vicenza. Ver, atrás, *Notas sobre composição.*

melhor por Le Corbusier[109]– é que mais do que identificar-se com o *médium-espaço*, o dispositivo quer agora tornar-se num, desenhar-se enquanto *espaço*.

Em 1919, curiosamente contemporaneamente aos princípios do movimento moderno em arquitectura, Irving Langmuir foi autor de uma importante descoberta científica que, revolucionando o campo da física, não podia e não pode deixar alheia nenhuma outra disciplina cujo objecto de trabalho esteja relacionado com os *corpos.* Concluía Langmuir que, afinal de contas, todas as massas, até no seu nível de partícula mais elementar, existiam já enquanto *espaço* e enquanto relação entre corpos de partículas ainda mais elementares. A esse *espaço* onde as partículas *partilham energia* deu o nome de *Covalência.*

"Interessa assinalar um novo trajecto no qual, enquanto a massa se manteria pouco significante, optimizada e quase nula, a espessura prontamente começa a crescer de uma maneira clara e evidente, aumentado até converter-se num espaço habitável. A fachada pouco profunda do renascimento materializa-se agora em todo um espaço acessível e utilizável. O muro desdobra-se, espojando-se, convertendo a massa estrutural numa matéria mais subtil."[110]

"*O limiar é uma zona.* (…) É uma zona formada por uma tectónica precisa, uma região de cognição. Passagem e peristilo, pronaos e portal, entrada e vestíbulo, arco triunfal, sagrado e profano (…): estas linhas imaginárias e tectónicas não criam uma fronteira, mas o entre, um espaço no meio. A forma do umbral, como figura temporal e espacial, é a do "entre-dois", o termo médio que se abre entre duas coisas. (...) A fronteira perde o seu significado de puro obstáculo e torna-se vazia e intersticial, um espaço onde as coisas podem acontecer, um *happening,* uma *performance,* um acontecimento ou narrativa, por exemplo – um imprevisto. Os *espaços entre* têm o poder de se tornar símbolos de troca e encontro. Como tal, oferecem a possibilidade de alcançar acontecimentos que ocorrem *aqui.* A fronteira, como se considerava, pertence a uma lógica de ambiguidade, ou ambivalência: o vazio da fronteira pode transformar o limite num cruzamento, uma passagem; ou o rio numa ponte."[111]

O que permitia, num determinado pensamento de arquitectura, separar a concepção da arquitectura enquanto massa e enquanto *disposição* é algo que deixa agora de fazer qualquer sentido, porque *disposição e massa*, espaço e corpo da arquitectura, passam a ser neste sentido uma única coisa.

Este acontecimento denota, naturalmente, reais consequências na evidência física da arquitectura. Mas a via não é menosprezá-la, é simplesmente retirar-lhe uma certa condição de *peso*[112] e de massa, torná-la *ligeira*[113] ou *débil* (termo de Ignasi Solà-Morales que vemos como particularmente feliz, ainda que para este efeito o reduzamos

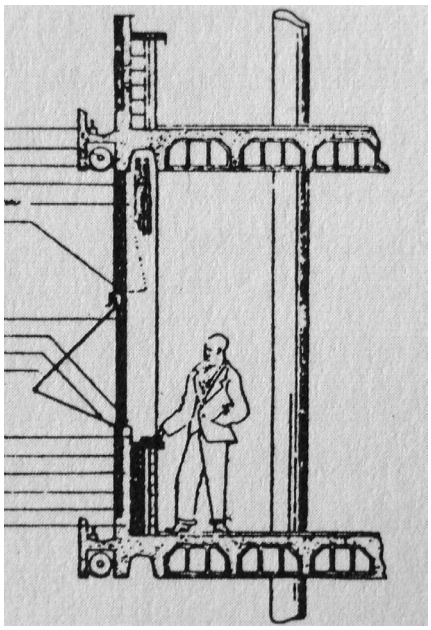
109. Refere-se ao princípio da *fachada-livre*. Ver, atrás, *Notas sobre corporificação.*

110. Federico Soriano, *Sin_tesis*, *op.cit.* p.79

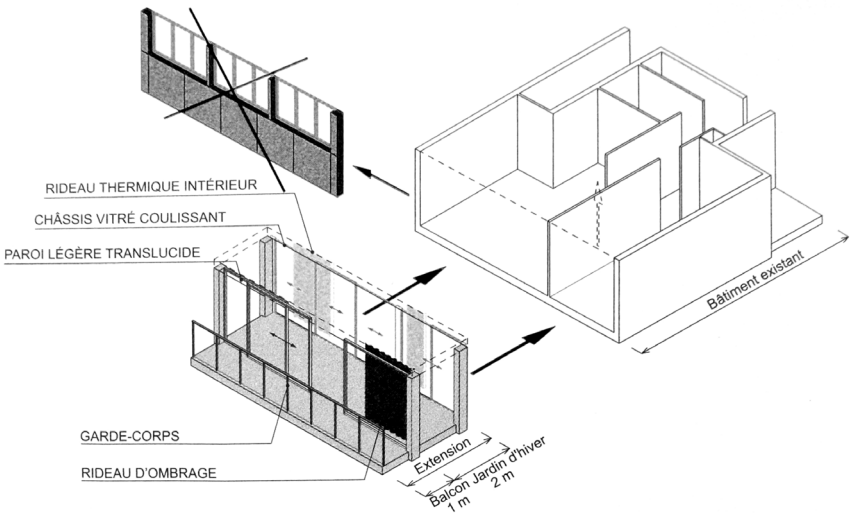
111. George Teyssot, *Uma topologia de umbrais*, *in Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios, op.cit.* pp.234, 253. Na tradução lida utiliza-se o termo *incidente* ao invés de *imprevisto,* termo último que achamos mais correcto na exposição deste assunto, socorrendo-nos das leituras elaboradas por Sousa Dias sobre os escritos de Deleuze.

112. Alusão a Federico Soriano, *Sin_peso*, *in Sin_tesis*, *op.cit.* pp.63-93

113. Alusão a Lacaton&Vassal, *passim*



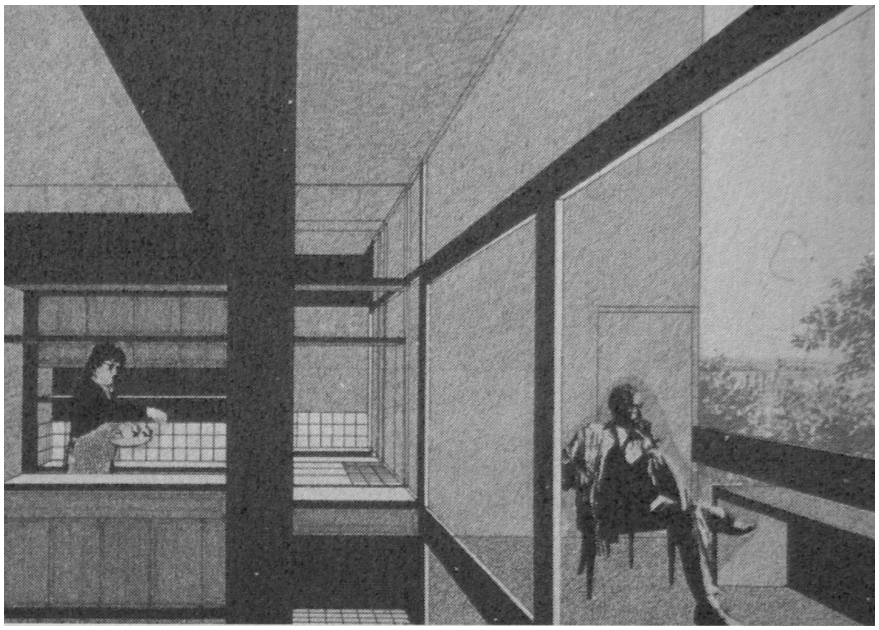
RECORTE 30. Le Corbusier - *fachada-livre* - pormenor para o projecto da *Sociedade das Nações*, Genebra, 1927-28. *in Sin-tesis*, p.77




RECORTE 31. Lacaton&Vassal, desenhos de projecto para a *Tour Bois-le-Prête*, Paris, 2011 *in* Revista *arqa*, nº107, maio/junho 2013, p.62

RECORTE 32. Lacaton&Vassal, desenhos de projecto para a *Tour Bois-le-Prête*, Paris, 2011 *in* Revista *arqa*, nº107, maio/junho 2013, p.62

RECORTE 33. Gausa+Raveau, maqueta de projecto para a *MHouse*, (1997, 2000). *in* http://www.gausaraveauarq.com



RECORTE 34. Yves Lion, *Domus Demain*, colagem, *in Sin-tesis*, p.84

relativamente à margem de significado que lhe dá originalmente o autor)[114].

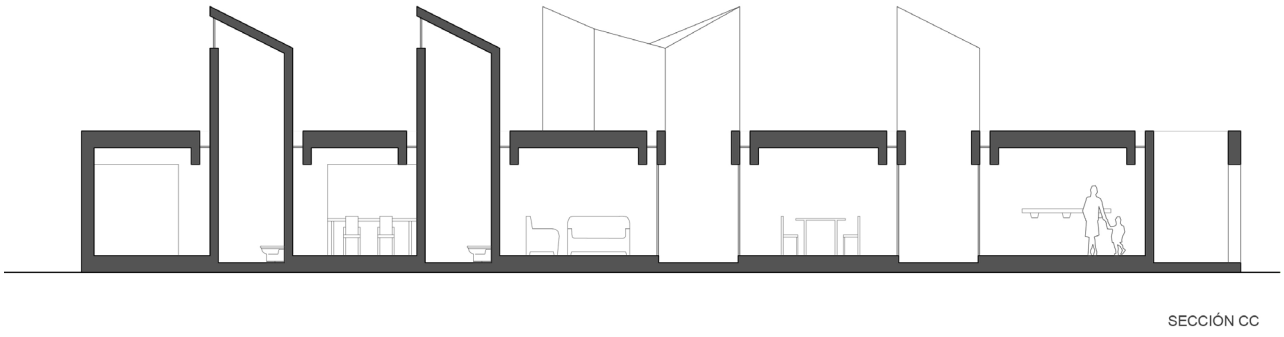
No seguimento apresentaremos alguns casos que tomamos como referência para pensar nesta arquitectura que utiliza o *dispositivo* como *entre*:

Começamos pelo exemplo paradigmático da intervenção de Lacaton&Vassal na *Tour Bois-le-Prête* (Paris, 2011) – porque esta intervenção resgata este edifício de habitação já mal reputado socialmente, como *objecto* que-já-não-serve, do estatuto de *sem-salvação (*o que levaria à sua demolição apressada por parte das entidades oficiais Francesas); e porque o resgate daquela arquitectura é exactamente elaborado sobre a premissa de ultrapassar a sua condição de *objecto,* aqui entendido como *imagem* social e também enquanto concepção arquitectónica. É uma experiência-intervenção totalmente operada sobre os *limites*-massa do muro-fachada pré-existente, que é (não só literalmente) explodido e se multiplica para o exterior enquanto *camadas de espaço (*inter-)mediadas por cortinas de vidro. São uma sucessão de espaços adicionados, que aumentam o pré-existente na sua área e na sua diversidade/qualidade espacial, possibilitando novos usos, novas felicidades, novas *práticas de vida.*

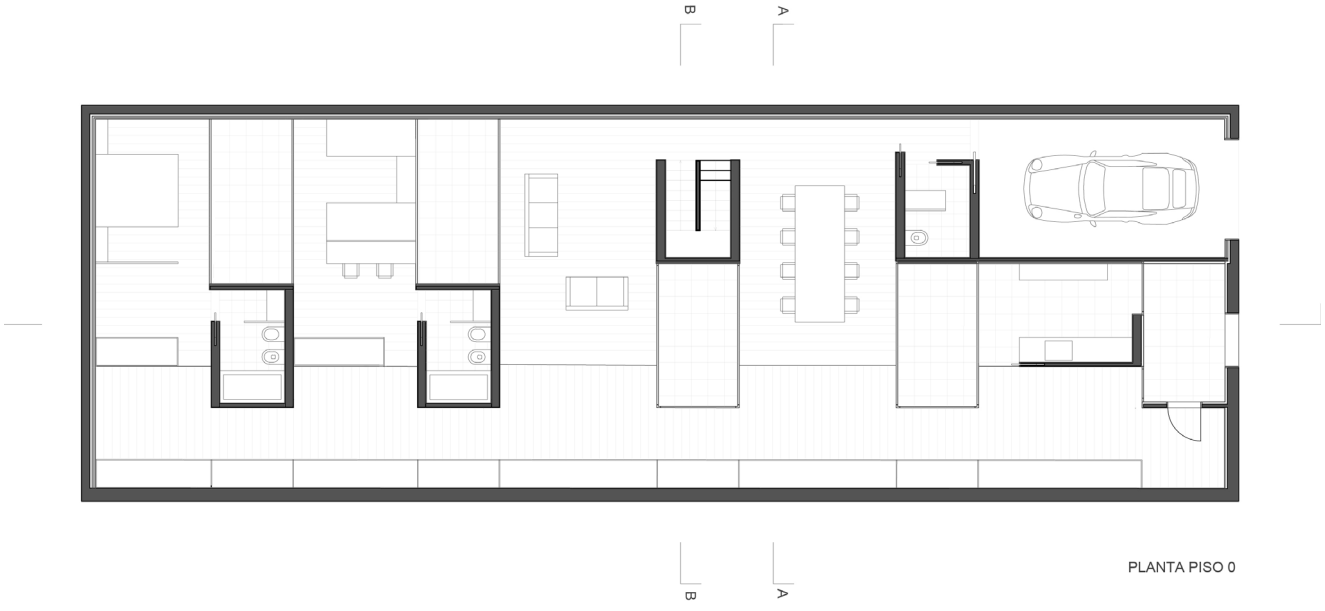
Como estratégia de disposição, a *investigação Domus Demain* de Yves Lyon (1987) apresenta grande semelhanças com o exemplo anterior. Não tendo a força da literalidade da explosão do limite-muro pré-existente, é importante referi-lo no sentido em que as camadas de espaço marquisadas que espessam a fronteira com o exterior correspondem também às colunas molhadas da casa, cozinhas e quartos de banho. Um pouco à maneira do que fizeram no *Pompidou* Renzo Piano e Richard Rogers, estes num sentido muito mais caricatural e simbólico, Yves Lion compõe uma fachada com a infra-estrutura pesada; não com o material infra-estrutural em si, mas com usos que lhe estão directamente associados. Para além de esponjar o *limite-fachada,* este *dispositivo* tem ainda a potência de libertar todo o miolo interior de qualquer compartimentação imposta construtivamente (como tendem a ser as colunas infra-estruturais) ou por questões *proxémicas* que não nos interessa desenvolver (referimo-nos a uma certa standardização dos quartos de banho e das cozinhas enquanto compartimentos encerrados).

A estratégia utilizada por Gausa+Raveau para o *sistema Mhouse* (projecto para *protótipos residenciais industrializados*, 1997-2000), é inversa à de *Domus Demain.* As colunas infraestruturais saltam da fachada e vão ocupar os *dispositivos* compartimentais interiores. São paredes ocas onde se inserem *kits*-banho e *kits*-cozinha, e também *kits*-armário. A outra novidade é que este pretexto industrial de pré-fabricação leva a que tanto o suporte-perímetro como os *kits* em si mesmos obedeçam a uma modulação transversal ritmada de 90 em 90 cm. O objectivo não é mais que flexibilizar o(s)

114. Alusão a Ignasi de Solà-Morales, Arquitectura débil, *in Diferencias, op.cit.* pp.63-77. Ver também, na mesma edição, Peter Eisenman, Solo a Solà-Morales, pp.9-10




RECORTE 35. Adriana Correa, projecto de um *tipo* para conjunto de casas *Casas pátio* em Sagunto (secção longitudinal), exercício realizado na ETSAV, 2011




RECORTE 36. Adriana Correa, projecto de um *tipo* para conjunto de casas *Casas pátio* em Sagunto (planta piso térreo), exercício realizado na ETSAV, 2011

espaço(s) criados, permitindo uma grande liberdade de *usos* e de comportamentos/relações/*covalências*. Para além da *debilidade* desta arquitectura se constituir através do espessamento das massas interiores, esse sentido é reforçado quando os mesmos *dispositivos* são manipuláveis pelos praticantes-habitantes quanto a número, tipo e *disposição.*

No projecto académico de Adriana Correa[115] de (um *tipo)* para um conjunto de *casas-pátio* à beira mar (Sagunto, 2011) o foco de investigação é também o *dispositivo* compartimental. Neste caso ela é brutalmente expressiva se atentarmos no facto de que esses *dispositivos,* presentes no miolo do volume, trabalham simultaneamente as *covalências* entre espaços interiores e a destes últimos com aquilo a que podemos chamar a *atmosfera exterior.* Num exercício-projecto condicionado a virar a casa para dentro, cortando cirurgicamente as relações com a envolvente-calçadão-praia, preteriu-se o pátio como espaço-residual ou complementar único, e como bolha-*despojo* de uma *exterioridade* à qual se retirou o conflito. Essa área do pátio é pois distribuída por vários *dispositivos* compartimentais espessos, *dispostos* transversalmente tal como no exemplo de Gausa+Raveau.

115. Estudante da FAUP. Trabalho apresentado à ETSAV (Valencia) e correspondente ao seu ano de mobilidade.

Formam-se, desta maneira, paredes transparentes e habitáveis, compostas por luz e por ar. Compostas por *espaço exterior.* Um *espaço exterior* que medeia agora todas os espaços interiores da casa, e que não podendo gozar mais do natural conflito da publicidade, se alimenta do conflito gerado, pela sua transparência, entre estes interiores – sexualizados, pervertidos, expostos, carnais. O regime de proibições, do limite como corte peremptório das relações entre dois mundos que são só um, esse que corresponderia ao pedido tipo *condomínio fechado,* viu-se aqui francamente perturbado por uma atitude que já não almeja ao corpos do pudor, da segregação e da decência.

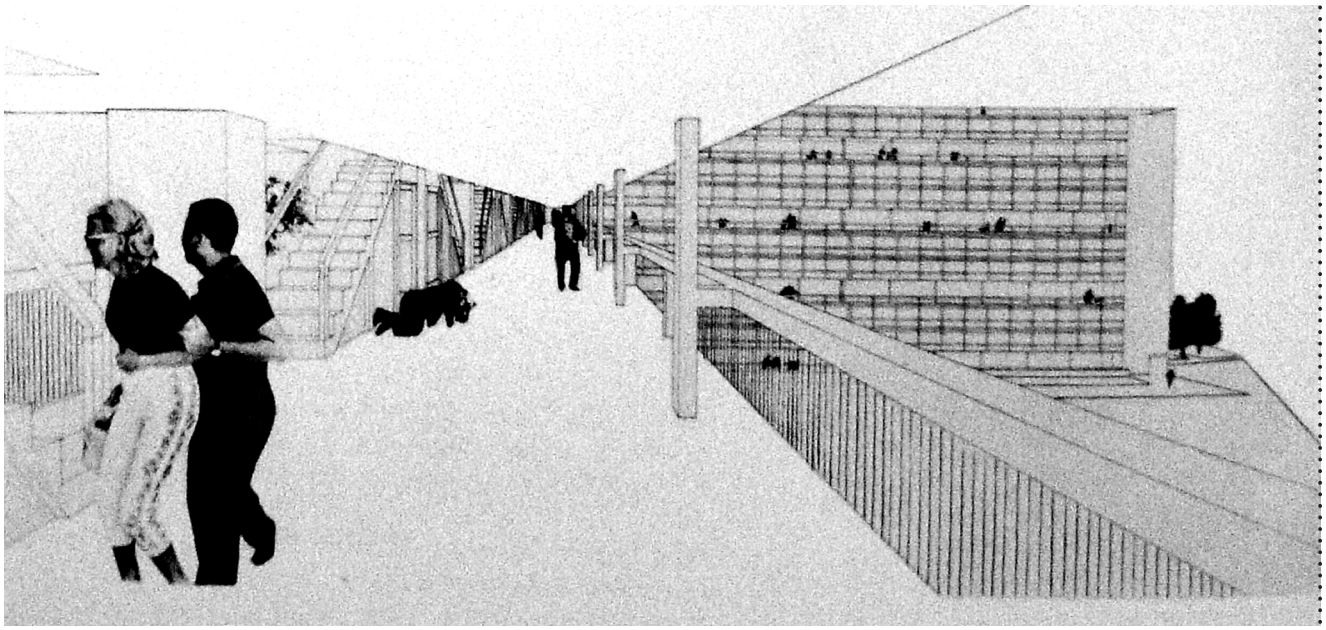
Existe também neste exercício um acontecimento poético que não queremos deixar para trás. A presença da escada, agregada ao *dispositivo* central, dando acesso a um espaço mínimo superior, será apenas um pretexto para permitir subir àquela generosa cobertura e mirar o horizonte. Num pedido em que se rouba, ao habitante, a cidade, ao menos que se lhe dê o infinito. Entendemos que essa escada de acesso à cobertura corresponde como que a um esponjamento da massa da laje, que também é em si um *dispositivo limite.*

No conjunto de casas em banda para a *Cité Manifeste,* da dupla Lacaton&Vassal (Mulhouse, 2005), podemos falar de uma *laje-nuvem*. O *espaço extra,*[116] *dispositivo*-estufa, criado sobre a mesa de betão armado, não é mais do que um tampo atmosférico. O limite desta espessura-laje é o céu.

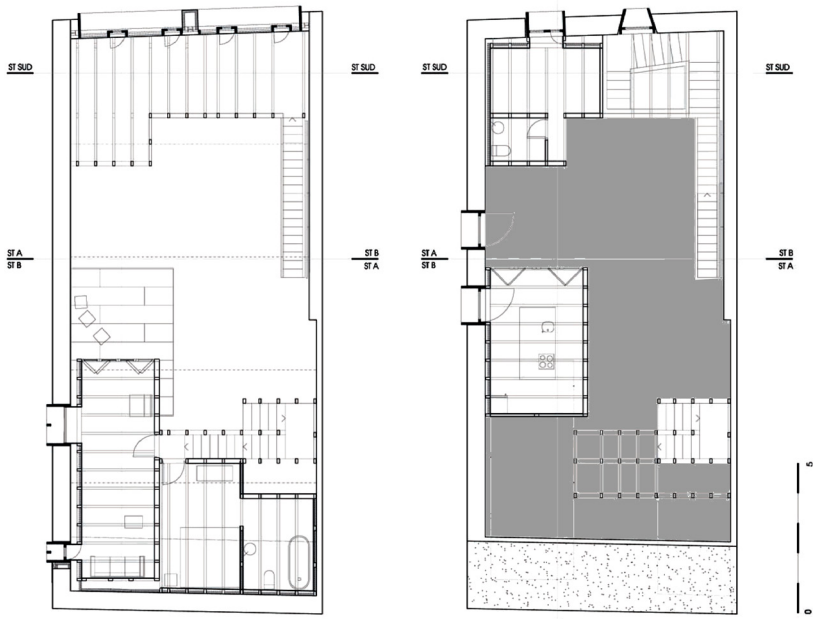
116. Lacaton&Vassal, *passim*

RECORTE 37. Lacaton & Vassal, casas em banda para a *Cité Manifeste* (construção), Mulhouse, 2005. *in* http://www.lacatonvassal.com/

RECORTE 38. Lacaton & Vassal, casas em banda para a *Cité Manifeste*, Mulhouse, 2005. *in* http://www.lacatonvassal.com/



RECORTE 39. Alison e Peter Smithson, desenho de projecto para *Golden Lane*, Londres, 1952. *in Urban Structuring*, p.22



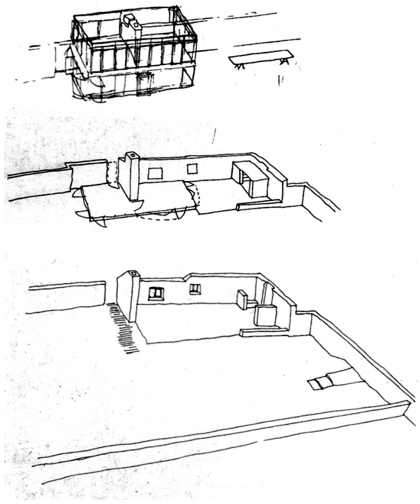

RECORTE 40. Aixopluc, *Cine Lídia*, Riudecols, 2011, *in* www.tectonicablog.com

RECORTE 41. Aixopluc, *Cine Lídia*, Riudecols, 2011, *in* www.tectonicablog.com

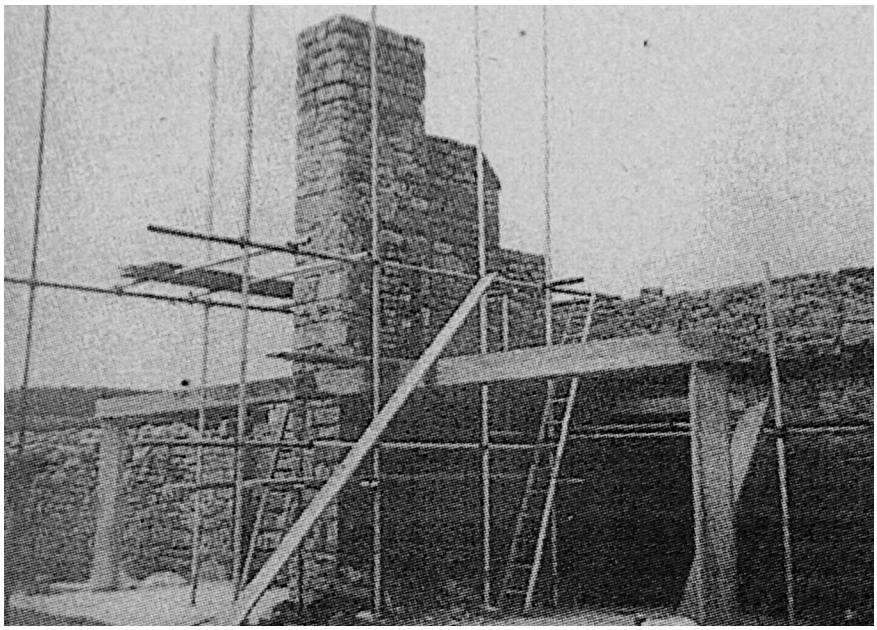
RECORTE 42. Aixopluc, *Cine Lídia*, Riudecols, 2011, *in* www.tectonicablog.com

RECORTE 43. Alison e Peter Smithson, *Upper Lawn*, fotografia do quadrante sudeste. in Alday; Linàs; Martinez; Moneo; *Aprendiendo de todas sus casas*, UPC, Barcelona, 1996, pp.40, 41

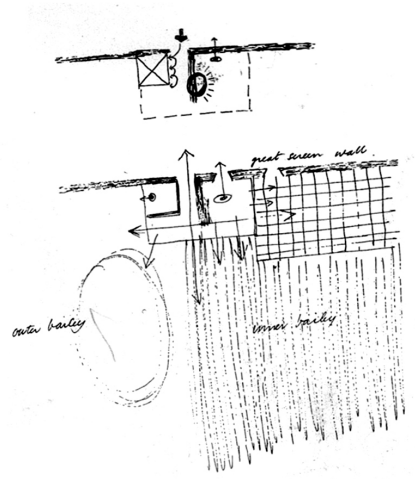
RECORTE 44. Alison e Peter Smithson, *Upper Lawn*, vista sobre a paisagem de Wiltshire, a norte (depois da reabilitação por Sergison Bates Architects). *in* www.sergisonbates.co.uk



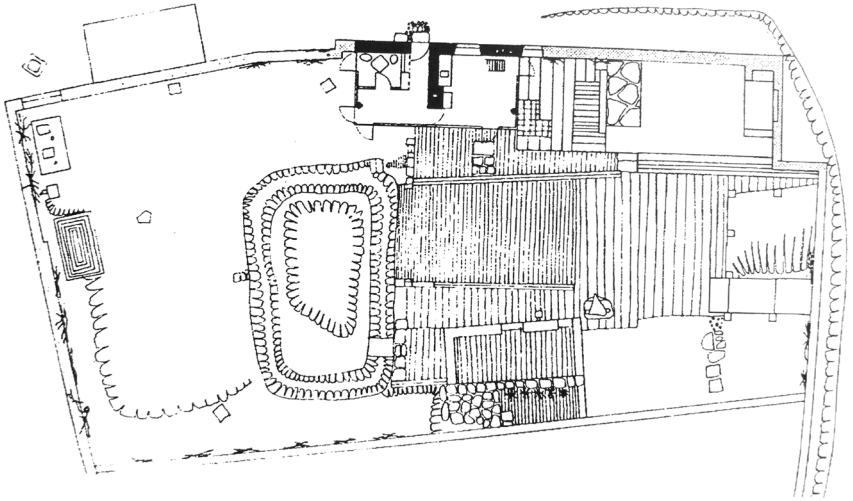
RECORTE 45. Alison e Peter Smithson, *Upper Lawn*, desenhos de projecto (alterada a sua disposição no papel). in Álday; Linàs; Martinez; Moneo; *Aprendiendo de todas sus casas*, UPC, Barcelona, 1996, pp.40, 41



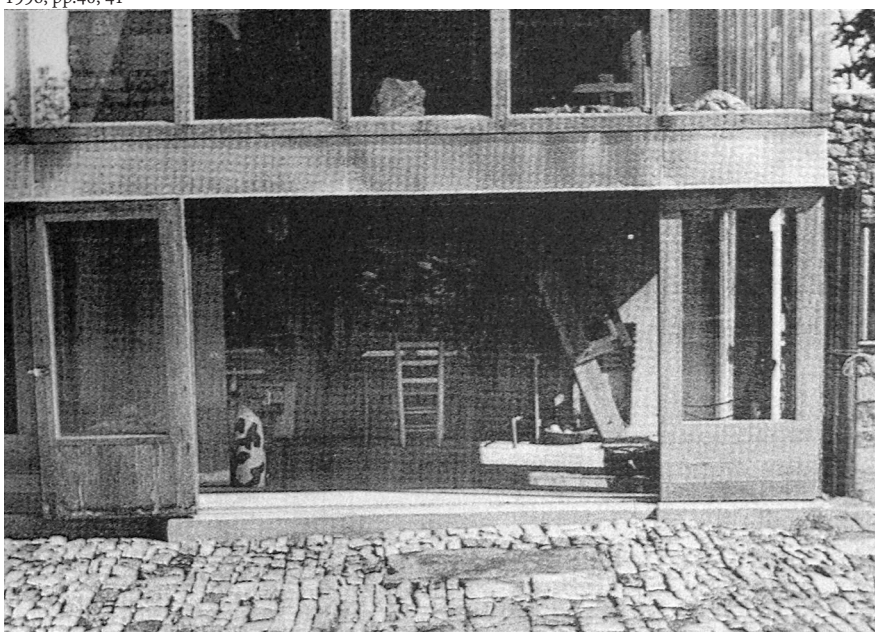
RECORTE 46. Alison e Peter Smithson, *Upper Lawn*, chaminé da pré-existencia em redor da qual se começa a erguer a nova casa. *in* Alday; Linàs; Martinez; Moneo; *Aprendiendo de todas sus casas*, UPC, Barcelona, 1996, pp.40, 41



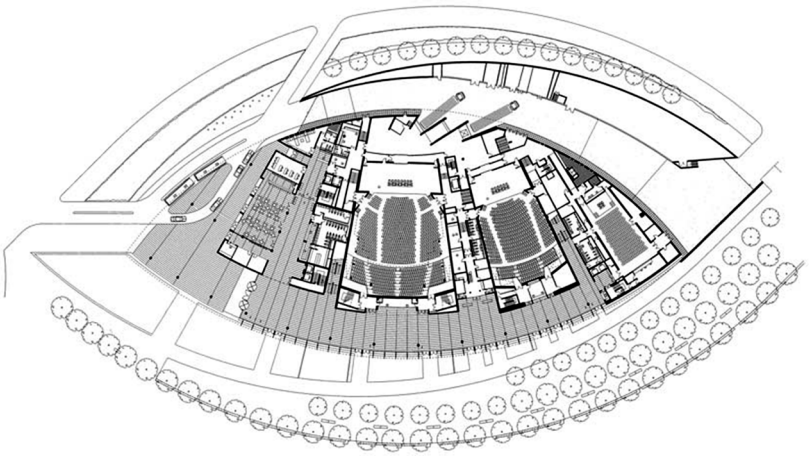

RECORTE 47. Alison e Peter Smithson, *Upper Lawn*, desenhos de projecto (alterada a sua disposição no papel). in Alday; Linàs; Martinez; Moneo; *Aprendiendo de todas sus casas*, UPC, Barcelona, 1996, pp.40, 41



RECORTE 48. Alison e Peter Smithson, *Upper Lawn*, (planta do recinto à cota do piso térreo - desenho do projecto) *in* Alday; Linàs; Martinez; Moneo; *Aprendiendo de todas sus casas*, UPC, Barcelona, 1996, pp.40, 41



RECORTE 49. Alison e Peter Smithson, *Upper Lawn*, atentando sobre o alçado sul. *in* Alday; Linàs; Martinez; Moneo; *Aprendiendo de todas sus casas*, UPC, Barcelona, 1996, pp.40, 41



RECORTE 50. Norman Foster, planta do *Palácio de Congresos de Valencia*, (1993-1998). *in* http://www.fosterandpartners.com

RECORTE 51. Norman Foster, foyer do *Palácio de Congresos de Valencia*, (1993-1998). Fotografia de Fábio Veríssimo, durante uma visita que partilhámos ao edifício.

RECORTE 52. Vitor Figueiredo, percurso transversal ao edifício do *Polo da Mitra*, Valverde, 1996. Fotografias de Inês Nunes e Susana Guerreiro, durante visitas que partilhámos ao edifício.

No projecto *Golden Lane* de Alison e Peter Smithson (Londres, 1952), efectiva-se este princípio da *espessura* aumentada da laje. Enquanto edifício de habitação colectiva, a laje é também um *dispostivo* entre parcelas, um *dispositivo* entre casas sobrepostas. Em *Golden Lane* os pisos esvaziados (inter-)medeiam, enquanto espaço colectivos de relação e de *acontecimento*, aqueles que são os espaços-casa.

Outro caso interessante é o *Cine-Lídia* de Aixopluc (Riudecols, 2011). Aqui, um pouco em contraposição ao que vimos na *Tour Bois-le-Prête,* o edifício pré-existente, anteriormente um cinema, implode para o interior, condensando a matéria no núcleo do volume. É gerado, desta forma, um *limite espesso* entre esta nova matéria-espaço resultante da implosão, formalizada com módulos construídos numa estrutura leve forrada a acrílico, e os pesados muros pré-existentes em alvenaria. De certa forma relacionando-se com o exemplo de Sagunto, o *espaço interior* da membrana implodida é o primeiro *espaço exterior* – um generoso pátio interior que liberta os corpos da condição mínima do núcleo. "Construindo uma casa dentro de uma casa. Diferenciamos dois tipos de ar: um mais exterior (*workshop*) e um mais interior (casa)."[117] Foram ainda abertas janelas nos muros de alvenaria, originalmente cegos, que possibilitam ainda um outro nível *covalente,* de contacto visual e climático – com o *exterior-exterior* ou *exterior-público*.

117. Em http://www.aixopluc.net/

Em *Upper Lawn*, de Peter e Alison Smithson (Tisbury, 1959-1962), é acentuada a ideia de um núcleo mínimo dentro de um perímetro espesso. Toda a massa está concentrada no epicentro da casa, a chaminé que sobrou da pré-existência – o fogo da casa é assim o único que rememora *uma outra* arquitectura, o único elemento que se assume como massa; uma máxima-condensação da matéria em torno da qual a *Vida* pode acontecer. O demais espaço é *pátio,* desenhado pelos muros que delimitam a pequena quinta.

Neste sentido o *solar pavilion* é apenas um momento intermédio, mais gerador de *limites,* do que *limite* em si mesmo. A matéria que o constituí é frágil, quase nula, se atentarmos na delgada parede metálica do piso superior; o piso de contacto com o solo mostra-se pouco descontinuo no pavimento e os *dispositivos* de cerramento são francamente desmontáveis ou móveis. O *solar pavillion* é, apenas e por fim, o *dispositivo* através do qual a chaminé se dilata até ao muro-perímetro, e o muro-perímetro se contrai até à chaminé e se expande até ao horizonte (através do vão a norte, que se alça sobre o muro); é a temperatura entre o *fogo-da-casa* (chaminé) e a *casa-sem-fogo* (*pátio, paisagem*). Em *Upper Lawn,* se a chaminé é o concentrador da massa, o pavilhão é o condensador do espaço.

Tratamos, para terminar, de dois casos que nos parecem radicais quanto à *espacialização* do *dispositivo limite* – o *Complexo de Agronomia do Pólo da Mitra da*

*Universidade de Évora,* de Vitor Figueiredo (Valverde, 1996); e o *Palácio de Congresos de Valencia*, de Norman Foster (Valencia, 1993-1998). Não se recorre aqui, como nos exemplos anteriores, a uma sucessão de camadas de espaço (inter-)mediadas por cortinas transparentes –

Atentando no *Palácio de Congresos,* reconhece-se que o princípio subjacente à *disposição* do espaço do foyer é a própria geometria ou, se quisermos, a sua própria forma. Trata-se de uma nave curva, muito comprida, que é simultaneamente *espaço* e *espaços*. Se objectivamente se trata de um perímetro único, com o topo contrário à entrada simbolicamente rematado num altar – como se de uma assembleia eucarística se tratasse –, também é verdade que ali se conciliam *espaços* de reunião bastante mais contidos – levando em consideração o facto da curva nos levar a perder de vista o que sabemos estar à nossa frente, em última instância o próprio altar, e que o seu comprimento é demasiado longo para que possamos escutar-nos convenientemente a toda a extensão.

Assumindo que no foyer desenhado por Norman Foster a *covalência* do espaço e dos corpos se sustenta num princípio visual e também auditivo, na *Mitra* podemos somar-lhe também o sentido táctil – aproximamo-nos ao edifício seguindo um caminho térreo; sobem-se escadas, muda a textura, pisa-se brita; ultrapassam-se mais alguns degraus, o edifício já paira sobre nós, sombra reticulada pelo painéis de betão pré-fabricados sobre o pavimento pétreo; o ar ainda é o de fora, mas o sol alentejano já não queima; andamos sob a espessura do volume, a sensação é que a temperatura continua a diminuir e a sombra é agora uniforme e interior; reticulado novamente; pátio, sol e terra; chegamos, por fim, a um miradouro que no *limita* no quase infinito do planalto alentejano.

Será impossível ler esta obra de Figueiredo, relacionarmo-nos com ela e nela, sem que o façamos com a *totalidade do corpo,* previsivelmente transpirado no Verão e enregelado no Inverno, atentando ao lugar. A *procura da simplicidade* tem que ver, na Mitra, com o *praticável*-estadia desse corpo-total, finito e frágil, condição animal, condição igual em que todos nos relacionamos; com *a adesão da obra às leis da Natureza*[118]. O *supérfluo*[119] em Vitor Figueiredo efectiva-se realmente no super *fluxo*[120] corpóreo que a percorre.

(2. *função*)

Seguindo na definição daquilo a que chamámos o *poder* da *disposição*, seria importante recuar novamente ao Movimento Moderno de Arquitectura no sentido de esclarecer um outro termo que lhe parece depender necessariamente – a *função.*

A *função* é uma equação que posiciona o *dispositivo*-arquitectura como *elemento*

118. Alusão a Carlos Machado, cita Aldo Rossi, *Vitor Figueiredo: a miséria do supérfluo,* texto da comunicação realizada no lançamento do livro *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso in* http://www.artecapital.net/arq_des-96-vitor-figueiredo-a-miseria-do-superfluo

119. Alusão a Duarte Cabral de Mello, Nuno Portas, *A miséria do supérfluo, in l'Architecture d'Aujourd'hui,* n.175, Maio/Junho de 1976 *apud* Carlos Machado, *op.cit.*

120. *Do* latim *super* (superior, excesso) + *fluus* (fluxo)

*controlador e classificador*[121]. Essa equação baseia-se no conhecimento a priori da sua solução, que é o mesmo que dizer que é intenção da disciplina da arquitectura prever milimetricamente a *incubação* de corpos-homem com determinadas características. A constante da equação é o corpo do homem, ao qual se soma a arquitectura enquanto conjunto de variáveis de efeito conhecido – *homem+ar+luz = homem saudável.* Ora, neste sentido a *função* – como investimento "sobre acontecimentos já fenomenizados, sobre fenomenologias formadas ou em vias de formação ou efectuação: estados de coisa actuais ou então potenciais já em processo de actualização"[122] – é impossibilitadora do *acontecimento*, enquanto imprevisto e criação, enquanto *libertação*.

121. Alusão a Manuel Mendes, *passim*

122. Sousa Dias, *Lógica do acontecimento. Introdução à filosofia de Deleuze*, *op.cit.* p.45

A *função* não é mais que uma ordem-*dispositivo* que, na incapacidade de ser pensado enquanto espaço (como aqui propomos), enquanto *praticável* dos corpos, se ocupa em reforçar a sua dureza enquanto obstáculo-limite, condicionando e determinando fortemente o uso do espaço. Corresponde a um *dispositivo* limite com mais massa que espessura; não a um *entre* mediador, mas a um objecto confrontador.

A *forma* da arquitectura não se valida, então, segundo aquilo que sugere enquanto *praticável*-potência-espaço mas enquanto objecto determinador de um *corpo-por-vir*. Dá-se assim um reforço do carácter objectual do espaço, em detrimento de uma "espacialização" do objecto.

Se podermos pensar *formalismo* e *funcionalismo* enquanto matérias ideológicas, como radicalismo da *forma* enquanto determinação do *limite* controlador do uso do espaço, as suas raízes não serão neste sentido opostas (o que é um falso problema comum), mas absolutamente complementares nessa *ordem coreográfica do espaço,* como se entende no texto de Robin Evans.[123]

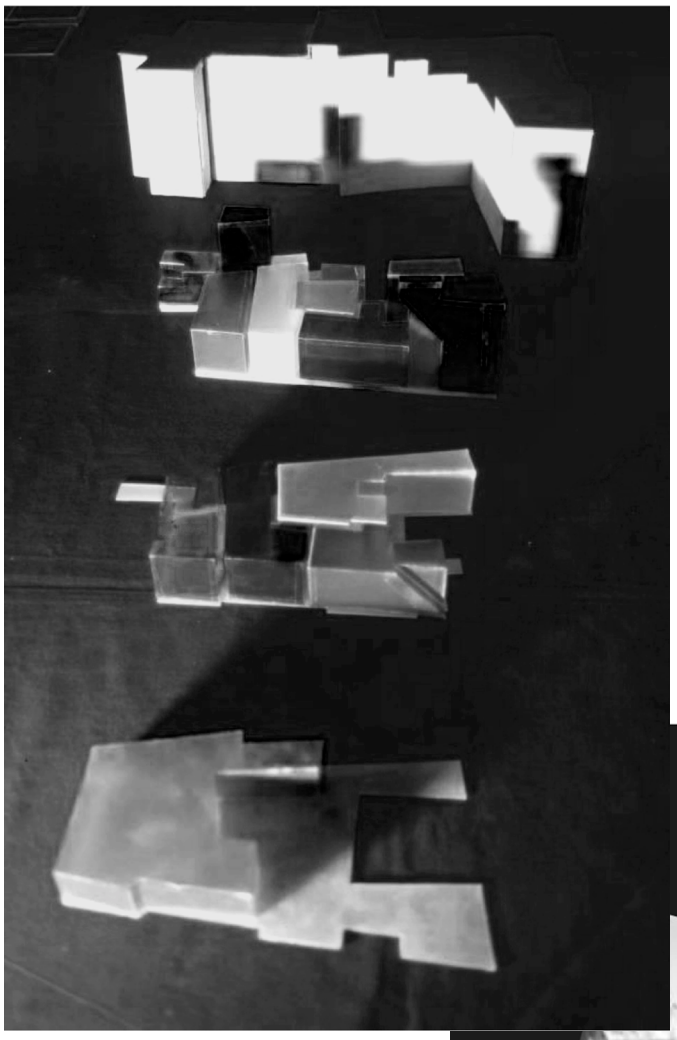
123. Alusão a Robin Evans, *Cuerpos, Puertas y Corredores, in El lugar de la arquitectura, op.cit.*

A planta do fogo-tipo para *Conjunto habitacional em Chelas* (Lisboa, 1973), é paradigmática relativamente ao subtrair da arquitectura a equação da *função*, expressa vontade de Vitor Figueiredo. São 6 espaços que se articulam de formas diversas, mas tendem a assemelhar-se na sua dimensão. E é apenas isto. "Inventa-se uma teoria de que o espaço deve ser funcional, pré-estabelecendo e limitando o seu uso, quando funcional é o que se quer fazer nele."[124]

124. Vitor Figueiredo, Entrevista por Vítor Neves e Renata Amaral, 2001, *in Fragmentos de um discurso, op.cit.* p.71

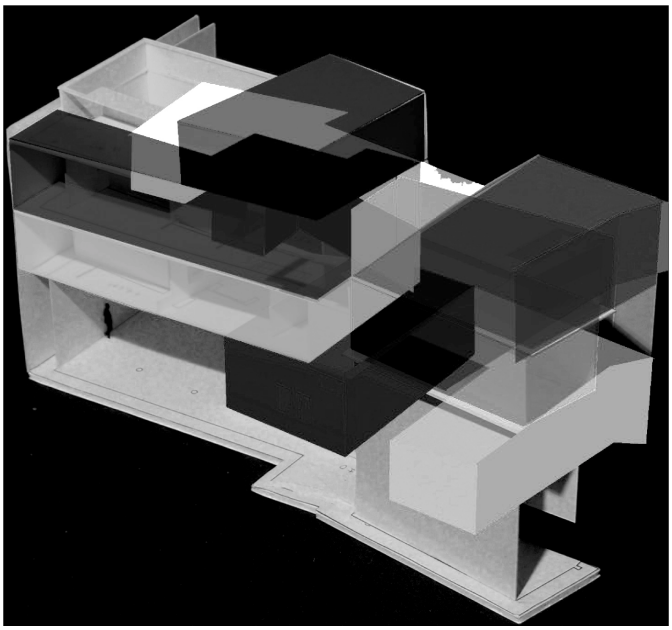
(3. *domínio*)

A delimitação de um espaço tem subjacente um contigente de posse. Esse contigente capitaliza-se num outro que é o da propriedade. Os dois remetem para o problema do domínio – a proibição ou permissão de estar em determinado espaço. A *disposição* dos espaços proibidos e permitidos, a homens ou grupos de homens, separação essa atingida por meio de um *dispositivo-massa*, tem naturalmente várias

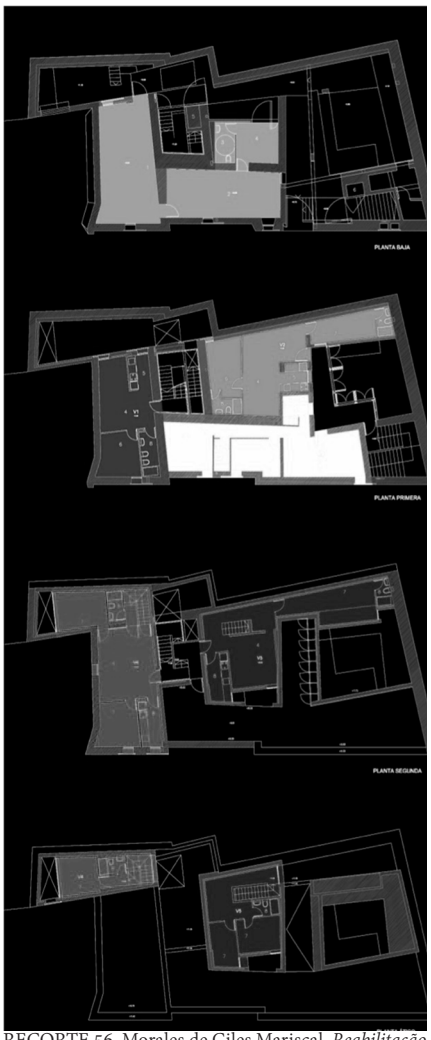


RECORTE 53. Morales de Giles Mariscal, *Reabilitação do edifício de 7 habitações de realojamento*, El pópulo, 2001-2007. Maquetas de levantamento da *disposição* dos fogos. Imagem apresentada na conferência no Campus de Santo Thyrso, 2013

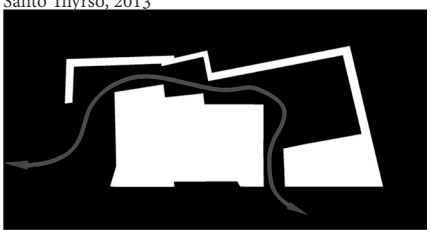
RECORTE 54. Morales de Giles Mariscal, *Reabilitação do edifício de 7 habitações de realojamento*, El pópulo, 2001-2007. Colagem dos espaços exteriores que darão origem à *rua partilhada*. Imagem apresentada na conferência no Campus de Santo Thyrso, 2013



RECORTE 55. Morales de Giles Mariscal, *Reabilitação do edifício de 7 habitações de realojamento*, El pópulo, 2001-2007. Maqueta da nova *disposição* dos fogos. Imagem apresentada na conferência no Campus de Santo Thyrso, 2013




RECORTE 56. Morales de Giles Mariscal, *Reabilitação do edifício de 7 habitações de realojamento*, El pópulo, 2001-2007. Plantas da nova *disposição* dos fogos. Imagem apresentada na conferência no Campus de Santo Thyrso, 2013



RECORTE 57. Morales de Giles Mariscal, *Reabilitação do edifício de 7 habitações de realojamento*, El pópulo, 2001-2007. Planta esquemática ilustrando a *rua partilhada*. Imagem apresentada na conferência no Campus de Santo Thyrso, 2013

RECORTE 58. Morales de Giles Mariscal, *Reabilitação do edifício de 7 habitações de realojamento*, El pópulo, 2001-2007. *Rua partilhada*. Imagem apresentada na conferência no Campus de Santo Thyrso, 2013

escalas de significado – uma casa de outra casa, um quarto de uma sala, o que é público do que é privado, o que é para ricos do que é para pobres.

Mas quando o *dispositivo*-massa acorre à sua vocação de *medium,* de *entre*, ele já não é necessariamente cúmplice-rigor do sistema de parcelamento do território, e muito menos se valida nele. Enquanto fronteira esponjosa, enquanto *entre,* ele é um elemento perturbador das relações entre o permitido e o proibido. Já não se trata de uma massa rígida que corta à faca dois domínio irreconciliáveis, mas de uma mediação que é, em si mesmo, *praticável*.

"A questão que hoje se levanta é a de verificar se conseguimos imaginar um espaço público fundamentado em pluralidade, isto é, um espaço público que não é concebido como um espaço único, um lugar único, mas dentro de uma multiplicidade, como uma espécie de deriva ou afastamento. Aquilo que talvez precise de ser explorado são as novas fronteiras entre público e privado. Estes novos limites criam uma nova zona onde é possível habitar. Há novos limiares a serem explorados entre a dimensão do íntimo e a do público."[125]

125. George Teyssot, *Os interiores e a fantasmagoria das coisas*, *in Da Teoria de Arquitectura: doze ensaios, op.cit.* p.192

A partir daqui será muito difícil à arquitectura ser *dispositivo* ao serviço da propriedade, como o sonharam os Marxistas (e abusou o sistema de capitais) – o que reforça, ao mesmo tempo, a ideia de *autonomia disciplinar* – porque ela é no fundo a sua transgressão enquanto *limite*.

Na *Tour Bois-le-Prête*, este *limite* é ainda o desenho de uma *coisa*, ainda que essa constitua uma explosão de bolsas transparentes a partir do interior, um conjunto de membranas que suaviza a transição entre os vários domínios – do intimo-doméstico ao público-rua.

Já na *reabilitação do edifício de 7 habitações de realojamento*, (El pópulo, 2001-2007), os arquitectos Morales de Giles Mariscal tratam já o tema do domínio como um negociável absolutamente abstracto e descoisificado. Frente a um edifício com um perímetro irregular, com *dispositivos*-muro classificados patrimonialmente e com uma *disposição* totalmente entrelaçada de fogos mínimos brutalmente compartimentados, a estratégia foi a de re-significar os *limites* pré-existentes, negociando a pertença do espaço. A *disposição* da arquitectura mantém-se, mas não os *limites* que os moradores reconhecem como *a sua casa.*

Não se pode dizer que a descontinuidade espacial dos fogos é eliminada; pelo contrário ela é potenciada. Se objectivamente se concentraram os espaços da casa a que podemos chamar *íntimos,* criaram-se articulações entre os vários espaços descontínuos, gerando uma sucessão de espaços de reunião. Na inexistência de uma barreira física, estes espaços de reunião imiscuem-se, inclusive, com o espaço público,

naquilo a que os arquitectos chamaram *rua partilhada.*[126] Observa-se aqui uma perturbação óbvia da ordem pré-existente – aos *realojados,* como classe desfavorecida, não era dado o direito à intimidade; não obstante, a exposição a que estavam sujeitos não constituía verdadeiramente *espaço público,* ele era apenas uma sobra segregada e desqualificada de espaço.

Mais do que pensarmos o *domínio* enquanto problema da arquitectura capaz de impor o permitido e o proibido, temos agora a possibilidade de pensá-lo enquanto negociável sobre a justiça.

(coda)

Se o corpo esteve ideologicamente associado a verbos que o determinavam – o ser, o produzir, o ter –, ele pode agora, com a sua acção e as relações que constrói no espaço, entender-se enquanto criador de *verbos,* criador de *acontecimentos – fazer, amar, sorrir, libertar, viver.*

126. Do original *calle compartida*.

# Heterogeneidade, sobreposição

## Notas sobre heterogeneidade

### *A aventura da sobreposição*[127]

"Hoje compreendemos toda a importância que reveste a aventura da sobreposição. Seja em questões de arquitectura ou seja em questões de urbanismo. O bem-estar, mas também os sonhos da sociedade contemporânea, parecem depender da maneira como a situação existente se encontra com uma nova. Portanto, a convivência de duas temporalidades, dois estados de espírito. Cada vez que abordamos um projecto, pensamo-lo com uma trama sobre o existente, que tem uma história real, e se une a partir da sua fricção. Uma sobreposição com intenções novas, mas sem se impor nunca ao original, feita com escrúpulos e delicadeza, para que nasça um terceiro lugar, produto dos dois primeiros. Assim, já não se trata de um antes ou um depois, mas sim de uma situação repentina, um estado de graça surgido nesse encontro da sobreposição. Essa busca, difícil, põe em primeiro plano a nossa maneira de estabelecer a estrutura, sempre independente daquilo que contém mas permitindo que no fim brote o conteúdo. Um estrutura aberta, livre, muito ampla, que possibilite as novas relações com o clima, a envolvente e a actividade, que possibilite as condições da mobilidade e do lúdico. Uma estrutura que gere urbanismo pela sua capacidade de emiscuir-se no existente e activar o desejo de continuar a sê-lo."[128]

127. Alusão a Lacaton&Vassal *apud* Manuel Mendes, Apresentação de Jean-Philippe Vassal, *op.cit.*

128. *idem.*

# Heterogeneidade, sobreposição (1)

## Natureza, arquitectura

Homogeneidade, heterogeneidade.
A demarcação do território dos homens: *luta com os animais e com os deuses*.
Natural, artificial, natureza-artificial: *luta com as coisas*.
(com Pedro Azara, Maria Teresa Cruz, Hans Van der Laan)
–---
Monumento-cristalização vs sobreposição-projecto-futuro
(com Walter Benjamin, Fernando Távora)
(objectos: *Convento das Bernardas*, Souto de Moura)
–---
Modelo(s) vs Sobreposição. Que origem?
(com Ignasi de Solà-Morales)
(objectos: *Casa em Cap Ferret*, Lacaton&Vassal.
*Mediateca de Sendai*, Toyo Ito)

A arquitectura é, na sua génese, um acto de libertação. Ela é fuga à determinação primeira do homem enquanto partícula de um mundo natural e homogeneizante, que o punha sobre Pena darwinista. "É a natureza, dizem-nos desde há muito, que o homem teve necessariamente que transcender, em alguma medida, para surgir como homem. O problema do humano é assim o problema do nosso lugar e da nossa acção no seio de todas as coisas existentes. E a resposta a este problema veio, desde logo, por meio de um conjunto de gestos que visavam e implicavam em si a natureza, operando transformações decisivas no seu seio, e aprofundavam a cisão do homem relativamente a ela. São esses gestos que dão figura ao humano e, simultaneamente, transfiguram a natureza.[129]

"O contraste entre a massa da terra abaixo e o espaço de ar acima, os quais se encontram na superfície da terra, é o dado primário deste espaço [natural]. Devido ao seu peso, todos os seres materiais estão involucrados nesta ordem espacial, e vivem, por assim dizer, contra a terra. Por meio do seu intelecto e da sua posição erguida o homem pode apartar-se desta ordem e referir a si mesmo o fragmento de espaço que necessita para a acção e o movimento."[130] "Uma existência animada, que se manifesta em movimentos espontâneos, necessita de um refúgio que lhe deixe suficiente espaço para mover-se à vontade. (...) Para nós a superfície da terra [tem que ser] horizontal"[131] e a "arquitectura [o] mecanismo para oferecer [essa] liberdade"[132].

"A Terra era vasta, misteriosa e desconhecida; foi necessário imaginá-la, mapeá-la e descrevê-la."[133] "A floresta é o expoente do natural: aí o medo *faz casa*. A cultura é assim a natureza a que retirámos o medo, como se este fosse uma substância, e esta substância desaparecesse com o acto de medir. Medir é apagar a floresta, é *fazer o seu desaparecimento.*"[134]

129. Maria Teresa Cruz, *O artificial ou a era do «design total»*, *in Razão, Tempo e Tecnologia. Estudos em Homenagem a Hermínio Martinho,* ICS, 2006. Lido online em http://www.cecl.com.pt/images/stories/investigacao/investigadores/maria_teresa_cruz/o_artificial_ou_a_era_do_design_total_2006.pdf, p.4

130. Hans Van der Laan, *Naturaleza y arquitectura*, *in El lugar de la Arquitectura, op.cit.* p.102

131. *ibid.* pp.101, 102

132. *Lacaton & Vassal*, HYX, Paris, 2009, p.96

133. Maria Teresa Cruz, *Espaço, Media e Experiência. Na era do espaço virtual e do tempo real*, *op.cit.* p.6

134. Gonçalo M Tavares, *Arquitectura, natureza e amor*, *op.cit.* p.3

"Um risco cortante estabelece uma barreira. O espaço riscado (ou rasgado) fragmenta-se de imediato em dois sub-espaços: o interior, que ocupa o homem, e o exterior, assento, sem dúvida, de inumeráveis perigos. O gesto primordial do arquitecto delineia uma nítida fronteira entre o nosso mundo e o dos outros. (...) O espaço iluminado confronta-se com o mundo das trevas. Institui-se um lugar habitável porque, para lá da barreira que, como uma fissura profunda, abre a linha da terra, aparece o espaço em que a vida não pode desenrolar-se, os domínios da noite e dos mortos. (…) Assim, para poder edificar, o arquitecto tem que traçar uma linha, e esta é a que inevitavelmente se materializa primeiro quando este projecta. A linha organiza porque divide, compartimenta, cinge, ao mesmo tempo que liberta um espaço para os homens no qual se sentirão protegidos."[135]

O arquitecto "não deve considerar apenas os usos práticos de esta ou daquela matéria, mas penetrar na capacidade de dividir espaço e de ordenar espaço da matéria sólida em geral"[136]. Desta forma, os *dispositivos* da arquitectura serão os que possibilitam a divisão, a demarcação do território dos homens – "O espaço não era um dado inicial, um ponto de partida prévio sobre o qual a obra do arquitecto intervinha, senão que era o próprio espaço o que resultava, finalmente, de uma proposição arquitectónica. O espaço, as infinitas experiências espacio-temporais que a arquitectura podia criar, eram o objecto final da invenção artística desta disciplina."[137] "Fazer desaparecer a Natureza ou ter a ilusão de que ela desapareceu é a marca da cidade."[138] "O homem é assim um ser de fronteira e a transformação criativa do mundo, por acção deliberada do homem, consiste na inscrição em todas as coisas dessa mesma fronteira entre natural e artificial: a exibição na pedra ou na madeira de uma forma intencionada, a imposição às águas de um rio de um curso deliberado, etc..."[139]

"Ora, após muitos milhares de anos de confronto decisivo com os animais e alguns milénios também de confronto com os Deuses, o confronto humano de hoje parece ser sobretudo um confronto com as coisas."[140] É tão simplesmente este confronto eterno, já não necessariamente entre o natural e o artificial, mas precisamente entre o homem e as coisas, entre os poderes do homem e os de um mundo *crescentemente artificial*[141], que justifica a continua existência da arquitectura entendida enquanto projecto.

A criação constante da arquitectura é algo que se data facilmente entre o nascimento do primeiro homem e a tão provável quanto distante extinção do último. Ela nasce do seu *devir*-espaço, da sua necessidade e também vontade de heterogeneizar, de destacar, de marcar o meio homogéneo em que foi posto; no fundo, de inventar e de construir. A constância deste processo prova-se pela continua necessidade de criar "situações que sistematicamente regeneram as estruturas construídas ou o espaço físico"[142]– todas as

135. Pedro Azara, *Castillos en el aire,* GG, Barcelona, 2005, pp.60, 62

136. Alusão a Pedro Azara, *ibid.* p.60

137. Ignasi de Solà-Morales, *Lugar: permanencia o producción*, *in Diferencias*, *op.cit.* p.105

138. Gonçalo M Tavares, *Arquitectura, natureza e amor*, *op.cit.* p.3

139. Maria Teresa Cruz, *O artificial ou a era do «design total»*, *op.cit.* pp.4, 5

140. *ibid.* p.9

141. Alusão a Maria Teresa Cruz, *ibid.*

142. Manuel Mendes, apresentação de Jean-Philippe Vassal, *op.cit*

camadas com que o homem vai recobrindo a Terra estão destinadas *a priori* a tornar-se, elas mesmas, demasiado homogéneas, naturezas-artificiais. "A cultura do «design total», enquanto nova physis, suscita assim uma nova capacidade quase elementar de nos movermos e nos orientarmos por entre as coisas, tal como antes por entre os perigos da natureza."[143] "Em suma, trata-se de numa nova queda na physis, a que é preciso de novo arrancar o humano, e não apenas preservá-lo."[144]

Se o homem sentiu necessidade de libertar-se originalmente da sua determinação natural, e de libertar com ele um espaço inventado que lhe serviria de *praticável*-plataforma, isso significa que todos os actos de construir subsequentes, como repetição do mesmo processo, são essencialmente fuga à determinação, novos movimentos libertadores. Ora, se esses novos movimentos libertadores têm como amarra uma arquitectura do passado, podemos de certa forma concluir que a arquitectura é simultaneamente determinação e libertação. Determinação enquanto passado, enquanto existência imóvel carregada dos velhos significados pelos quais lutou enquanto projecto. Movimento libertador enquanto projecto, enquanto luta por um futuro, ou por um espaço nesse futuro.

Será importante este raciocínio para desmistificar uma falsa questão que tem sido introduzida no pensamento contemporâneo de arquitectura acerca do problema da sobreposição e que tem que ver com a ideia de *monumento.*

O *monumento* é a arquitectura à qual se retirou a luta pelo projecto, a luta pelo futuro. Uma arquitectura que aceita um passado do qual não se pode libertar ou atribuir-lhe novos significados e conteúdos. É uma natureza(-artificial) à qual o homem diz já não querer escapar. É uma arquitectura que não está ao serviço do homem mas que o põe ao seu serviço, uma arquitectura que pertence muito mais ao *poder* do mundo do que aos *poderes* do homem, aos *poderes* da sua libertação. "[Um] edifício durável que "ali está", que não obedece ao uso de uma dada época, mas para afirmar alguma coisa que está de acordo com algo político e de poder." É, no fundo, uma arquitectura absolutamente homogénea, uma arquitectura que não nos pertence.

Walter Benjamin perguntava – "Qual é o valor de todo o nosso património cultural se a experiência não mais o vincula a nós?"[145] A resposta está aí, à vista de todos – cidades devolutas a partir do seu miolo, descontroladas na sua extensão. Aquilo a que chamaram *conservação do património* objectivamente falhou. Porque para *conservar* a casa dos nossos pais, dos nossos avós, ou dos nossos antípodas macacos, é preciso que ela se torne a *nossa casa.* Não é que o nosso amor por essa *casa deles* seja menor, é apenas um amor à distância dos seus fantasmas, um amor de quem não habita, um amor a-*ruína*-do pela passagem de um tempo cronológico, que só a estadia podia

143. Maria Teresa Cruz, *O artificial ou a era do «design total»*, *op.cit.* p.12
144. *ibid.* p.8

145. Walter Benjamin, *Experiência e pobreza*, *in Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política, op.cit.* p.115

parar no apetecível *Cairos*.

A arquitectura não pode travar a sobreposição, ou travará aquilo que o projecto tem de mais essencial, aquilo que nos empurra para diante. Como consideramos que a arquitectura só ganha sentido no projecto, tomamos aqui o espaço para afirmar que toda a arquitectura é sobreposição. Não há portanto, a nosso ver, como no de Fernando Távora, um projecto para uma arquitectura especulativamente nova e um outro para intervir sobre a velha. Há, simplesmente, o projecto de arquitectura.

Vemos no projecto para o convento das Bernardas, do arquitecto Eduardo Souto de Moura (Tavira, 2006-2011), até mais no que o autor projectou em palavras e significados (do que no desenho), um exemplo paradigmático da recusa de uma *arquitectura-do-monumento*. A propósito desta intervenção, oralizava ele que *não há cultura para tanto património*[146]; e o edifício de facto conseguiu furtar-se ao seu destino – de decadente a museológico (e depois, previsivelmente, de museológico a decadente) –, e transformar-se, imagine-se, em habitação[147].

Uma determinada atitude contextualista e patrimonialista, com significado económico a grande parte das vezes, tem feito por reverter o discurso historiográfico do século XIX para esta espécie de cristalização ou monumentalização da arquitectura de que vimos falando. A escrita disciplinar em torno do mito da fundação é assim banalizada em *slogans* pretensiosamente turísticos, como por exemplo o muito badalado *regresso às origens*. Isto é apenas significativo de que se pode tirar partido da imagem do *centro histórico,* e da sua pele cada vez mais enrugada de cadáver em decomposição (muitas vezes lavada e com bom cheiro), para efectivamente fazer dinheiro.

Por outro lado, a urbanização estende-se no território, porque sem meios de sobrepor-se à pré-existente. E aí acontece um fenómeno de apropriação do mesmo discurso historiográfico que é, no mínimo, surpreendente. Se muito arquitectos do nosso tempo ainda se mostram seduzidos pela ideia eclética de "restabelecer uma série de códigos objectivos, transhistóricos, em que os tipos e modelos [fundamentam] tanto o conhecimento dos lugares em que se [tem] que construir como as referencias que [servem] para configurar essa nova construção"[148], o que demonstra a preferência por copiar o *velho* em terreno *novo* aos invés de os fazer dialogar num mesmo terreno; também é verdade que essa mesma ideia serviu para construir muita habitação de forma massiva, mais atenta ao seu significado económico do que às qualidades/características que podia proporcionar ao habitar, mais preocupada com o processo de standardização do que com uma qualquer busca da identidade perdida, absolutamente aplicada em pôr o maior número de fogos no menor número de área.

146. Eduardo Souto de Moura, Aula na FAUP, 2011.

147. Pelo menos no papel, assim terá acontecido. Não se conhece o desfecho do processo.

148. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencia y limite: Individualismo en la arquitectura contemporánea*, *in Diferencias, op.cit.* p.121

Daí surge uma arquitectura bem comportada, fechada e contundente, sintética nos seus códigos formais e de *disposição*, convincente como matéria de ensino nas escolas de arquitectura, nada perturbadora para o *capital* que a promove. Mas também uma arquitectura estereotipada para habitantes estereotipados. Uma arquitectura que existe para habitantes que não existem mas que estão condicionados a habitá-la. Habitantes e casas cuja *origem*, o modelo supremo, estaria na imagem caricatural da *caverna* do caçador nómada ou na *cabana*[149] do agricultor sedentário grego. Como se não fossemos também nós, habitantes, seres *mestiços*[150] construídos numa sobreposição de tempos e de espaços, de afectos e de vontades.

Preterindo a *cabana,* a *caverna* e a *tenda*[151] de Quatremère de Quincy como metáfora *original* baseada em modelos formais e tipológicos, propomos uma outra que assenta na simples heterogeneização ou libertação do espaço do homem – o processo pelo qual a arquitectura se sobrepõe à natureza e, depois, à *natureza-artificial* já construída pelo seu passado. A *casa em Cap Ferret*, de Lacaton&Vassal (Cap Ferret, 1998) e a *Mediateca de Sendai*, de Toyo Ito (Sendai-shi, 1995-2000), quando postas em relação, oferecem-nos as imagens mais justamente poéticas que podemos pôr, como proposição arquitectónica, defronte daquelas que constituem o tríptico de Quatremère.

O terreno proposto a Lacaton&Vassal, situado na costa da Baía de Arcachon, é um fragmento de duna elevado sobre o mar, densamente arborizado por *arbustos, mimosas e 46 pinheiros.*[152] Nesta situação em que a construção pressupõe um impacto ambiental importante, até no que toca à consolidação da própria duna, não se trata apenas de resgatar o espaço do homem ao da *floresta, provocando o seu apagamento,* senão que a sua sobreposição deve permitir que os dois coexistam; ela é, no fundo, uma justaposição. A casa prende-se, por este motivo, mais ao céu do que à terra, planando por entre os pinheiros como um subtil nevoeiro marítimo. Constitui uma sobreposição suave, uma *arquitectura ligeira*[153], que não se confronta apenas com a Natureza, mas que a protege da agressividade do gesto técnico, evidenciando a sobreposição e daí tirando partido para atribuir qualidades ao espaço, esse espaço que já é do homem.

O terreno onde se implanta a *Mediateca de Sendai* enquadra-se numa situação radicalmente oposta. Aí a natureza já foi totalmente apagada. Já não será a *floresta,* mas uma gigantesca *selva de betão,* a envolver a arquitectura. Tão árida e tão dura que sobre ela o homem teve necessidade de construir *naturezas-artificias*, como é o caso do *boulevard* que constitui o principal acesso ao terreno da mediateca. A potência da intervenção de Toyo Ito é que no meio dessa imensidão da urbanidade, ele opta por reconstruir uma espécie de natureza – ou de continuá-la, como se de um bochecho do *boulevard* se tratasse. A primeira pedra do edifício, aquilo que permite que ele vá existir

149. Alusão a Ignasi de Solà-Morales, Origenes del moderno eclecticismo, *in Inscripciones*, *op.cit.* pp.18, 19. Fala acerca da produção teórica de Quatremère de Quincy.

150. João Maria André, *Multiculturalidade, identidades e mestiçagem: o diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião*, *op.cit. passim*

151. Alusão a Ignasi de Solà-Morales, Origenes del moderno eclecticismo, *in Inscripciones*, *op.cit.* pp.18, 19

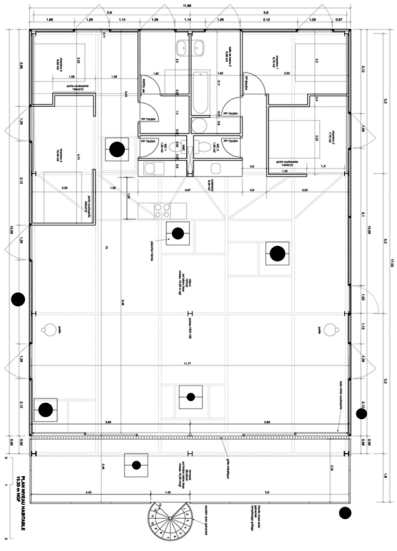
152. Alusão a Lacaton&Vassal, texto do projecto, *http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21#*

153. Lacaton&Vassal, *passim*

RECORTE 59. Lacaton&Vassal, *Casa em Cap Ferret*, Cap Ferret, 1998, Fotografia de Phillippe Ruault, (envolvente, Baía de Arcachon), *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21#

RECORTE 60. Lacaton&Vassal, *Casa em Cap Ferret,* Cap Ferret, 1998, (secção do projecto), *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21#

RECORTE 61. Lacaton&Vassal, *Casa em Cap Ferret*, Cap Ferret, 1998, Fotografia de Phillippe Ruault, (construção), *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21#



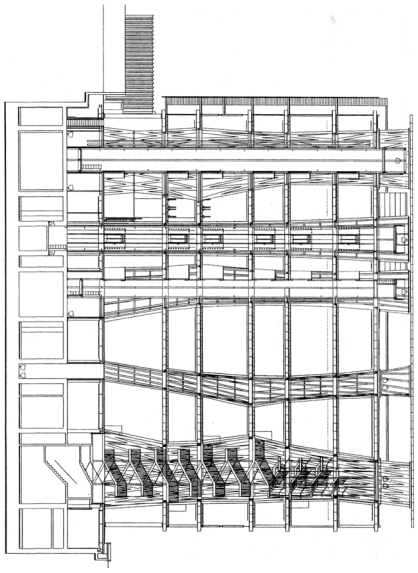
RECORTE 62. Lacaton&Vassal, *Casa em Cap Ferret,* Cap Ferret, 1998, (planta do projecto), *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21#

RECORTE 63. Lacaton&Vassal, *Casa em Cap Ferret*, Cap Ferret, 1998, Fotografia de Phillippe Ruault *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=21#

RECORTE 64. Toyo Ito, *Mediateca de Sendai*, Sendai-shi, 1995-2000, (envolvente, renderização sobre fotografia), *in* Google Maps.

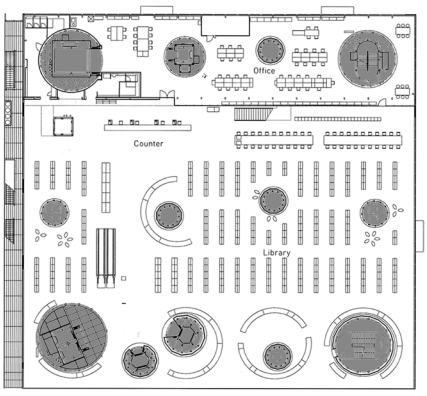
RECORTE 65. Toyo Ito, *Mediateca de Sendai*, Sendai-shi, 1995-2000, Fotografia de Naoya Hatakeyama, (construção), *in* http://www.art-it.asia/u/admin_ed_feature_e/vwRVM6mT4GuLfkQa0gKc/

RECORTE 66. Toyo Ito, *Mediateca de Sendai*, Sendai-shi, 1995-2000, Fotografia de Naoya Hatakeyama, (alçado sul), *in* http://www.smt.jp/en/



RECORTE 67. Toyo Ito, *Mediateca de Sendai*, Sendai-shi, 1995-2000, (secção), *in* http://kmckitrick.files.wordpress.com/2010/09/section.jpg

RECORTE 68. Toyo Ito, *Mediateca de Sendai*, Sendai-shi, 1995-2000, Fotografia de Naoya Hatakeyama *in* http://openbuildings.com/buildings/sendai-mediatheque-profile-2580/media




RECORTE 69. Toyo Ito, *Mediateca de Sendai*, Sendai-shi, 1995-2000, (planta do piso 3), *in* http://kmckitrick.files.wordpress.com/2010/09/4-third-floor-plan.jpg (modificada pelo autor)

a seguir e também o que o suporta estruturalmente, são uns enorme troncos metálicos, referenciados, acreditamos, das árvores do *boulevard.* Por entre esses troncos, como na *casa em Cap Ferret,* paira então o edifício.

A *Mediateca de Sendai* são duas obras, duas intervenções – primeiro reconstrói-se a *floresta*, clarificando que aquele espaço já é demasiado homogéneo para que o homem aí possa habitar, para logo lhe justapor o espaço heterogéneo que já se refere a esse homem.

Talvez a etimologia nos dê razão relativamente à verdadeira condição *original* da arquitectura. *Original,* do latim *originalis,* justapõe também ela dois sentido. O primeiro, o *princípio (origo)* do *mal (inalis)*, remeterá para o espaço onde ainda o homem não chegou, descontrolado, catastrófico, misterioso, o espaço "dos outros (a bicharada, os morto, os emissários da noite, os bárbaros, os seres errantes que vivem escondidos, perdido entre a erva do mal, todos aqueles que vivem para além das nossas fronteiras, para lá de onde alcança a vista."[154] Mas essa palavra esconde também uma segunda possibilidade, a de um *início sobre as asas (in alis)* – um futuro, uma acção, um gesto, um movimento, um sonho, um inédito, uma vontade de projectar a continuidade da história, um projecto. O projecto.

154. Pedro Azara, *Castillos en el aire, op.cit.* p.60

# Heterogeneidade, sobreposição (2)

## Desenho, objecto, vida

Referentes, *validar o projecto*: Modelo(s) vs Desenho
(com Álvaro Siza)
–---
O espaço do desenho.
O corpo do que desenha. Os corpos que habitam.
O objecto-contentor-de-espaço.
(com Juan Luis Trillo, Angel Martinez,
Ignasi de Solà-Morales, Vitor Figueiredo)
(objectos: o desenho de Siza)
–---
*Praticável*. Instinto construtor do homem.
Desenho, vida. *Espaços dentro de espaços*.
(com João Maria André, Ignasi de Solà-Morales,
Francisco Jarauta, Federico Soriano)
(objectos: *Escola de Nantes, Palais de Tokyo*, Lacaton&Vassal)

Outros pensaram que a aplicação do *modelo*, neste nosso mundo contemporâneo de *crises e niilismos,* constituiria a *refundação*[155] possível e acertada da disciplina da arquitectura. A referenciação numa certa ideia de *origem* faria então escapar o projecto da *arbitrariedade e do desatino*, como escreve Ignasi de Solà-Morales. Essa base histórica seria a única maneira plausível de aceder à realidade – ou de *validar o projecto*[156], como queiramos –, como se o processo de projecto, por si mesmo, não tivesse maneira de gerar os seus referentes.

A tese que importa aqui defender, em contraposição a esta ideia, e que decorre da descoberta mais importante que nos deu a aprendizagem na *escola* e o legado de Álvaro Siza, é que o desenho é movimento suficiente para que a arquitectura não seja matéria aleatória. Um desenho não entendido como simples *representação* de um passado estático contido nos objectos, mas como *replanteo de sus replanteos*[157], como escreve Ángel Martínez – como sobreposição de ideias e de formas, ou como narrativa de formas que conta a justaposição de ideias.

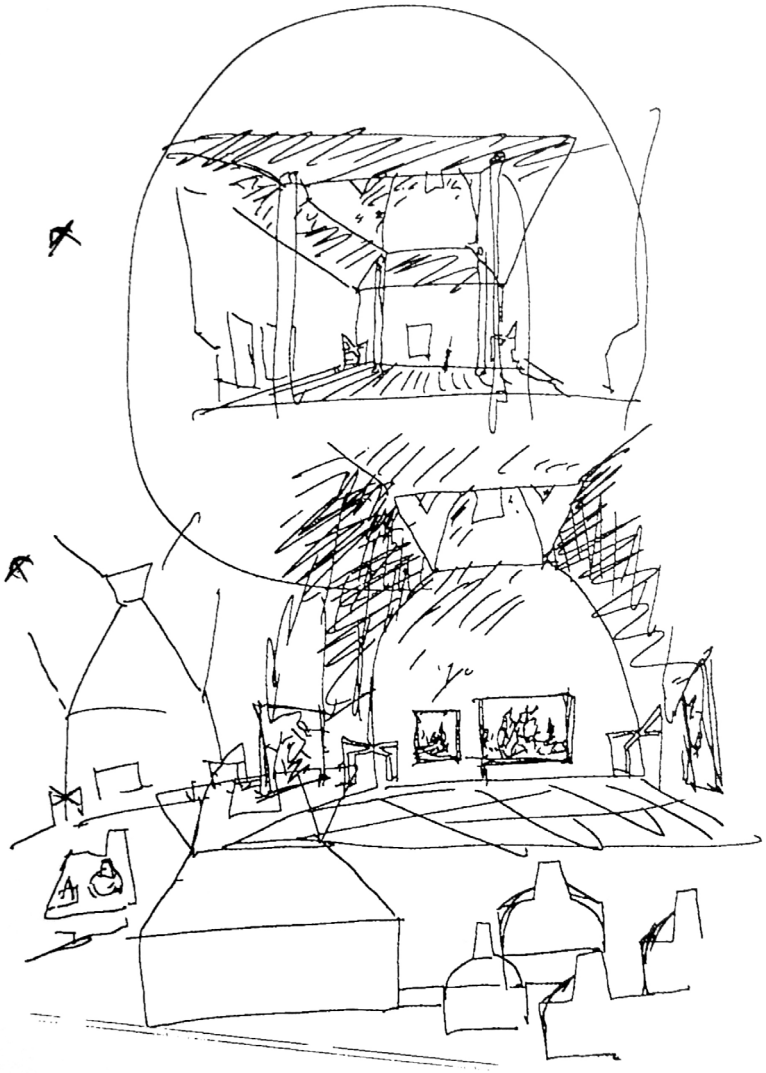
Formas gráficas que nem sempre se parecem com a realidade material – diagramas, escritos, apontamentos bidimensionais ou tridimensionais. Sobre papel, tela digital, sobre a mesa de café, sobre palavras de outros, sobre desenhos de outros, sobre os desenhos dos outros, sobre um abraço; ou, como frequentemente sabemos acontecer no projecto, sobre todas elas.

A inclinação do nosso corpo sobre o suporte onde desenhamos é, assim, o primeiro espaço criado, a fundação do referente. Trata-se de um *praticável* disponível para que a ideia cresça e se construa – "palavras sobre uma página. Letra a letra, um texto se forma, se afirma, se consolida, se fixa, se solidifica: uma linha estritamente

155. Ignasi de Solà-Morales, *Diferencia y limite: Individualismo en la arquitectura contemporánea*, *in Diferencias, op.cit.* p.121

156. Alusão a Manuel Mendes, *Desperadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas.* Comunicação proferida no *Seminário Internacional Rehabilitación y Mejoramiento de Barrios: Investigación, Gestión y Acción,* Sevilha, 2012. Registo-vídeo em http://rehabilitaciondebarrios.org/?p=2850, *passim*

157. Ángel Martinez, *La palabra y el dibujo,* Lampreave, 2012, p.16



RECORTE 70. Álvaro Siza, folha de desenhos - projecto do *Museu de Helsínquia, in La palabra y el dibujo*, p.68

RECORTE 71. Álvaro Siza, anjo sobrevoando a *Malagueira*, *in La palabra y el dibujo*, p.64

h.o.r.i.z.o.n.t.a.l deposita-se sobre a folha branca, enegrece o espaço virgem"[158] (que tanto se parece com o espaço das trevas, de que o homem se havia de dividir por meio de uma linha marcada no chão).

Ignasi de Solà-Morales escreve, a propósito da obra de Álvaro Siza, mais uma vez, que "a sintaxe dos elementos construtivos que dispõem o espaço é abstracta, temporal. Não há nenhuma pretensão de fixar um procedimento nem tão pouco de elaborar a arquitectura como desconstrução de um texto arquitectónico previamente existente. As deslocações geométricas, os deslizamentos, as distorções no paralelismo, os *maclajes* incompletos das suas formas são expressão de uma arquitectura que se produz *ex novo* em cada ocasião. O que provoca admiração e surpresa, na obra do arquitecto português, é a novidade provisória de cada projecto."[159] E isto é tão só evidência que o desenho lhe vale, que gera referentes, e que dispensa *modelos*.

"Um arquitecto chega a uma altura da sua profissão em que lhe é relativamente fácil administrar referências, coisas que já foram experimentadas e que, com pequenas transformações, continuam válidas. Outra coisa é partir à procura de algo que não se sabe muito bem o que é, e deixar de lado esses truques feitos à nossa medida – isto é diferente de ser original. Se os arquitectos têm certezas, há receitas que brilhantemente vão desenvolvendo, como um fio condutor. De contrário, quando estas não existem – eu só tenho dúvidas e administro-as."[160]

O desenho, como gerador dos referentes e possibilitador de tentativas, aquilo a que Vitor Figueiredo chama *administrar as dúvidas*, demonstra a sua vocação para a sobreposição – primeiro, na estrita narrativa de sinais sobre o papel e, logo, na abertura do campo vasto do que ele é para além de si mesmo, naquilo que ele projecta. Porque, de facto, se o desenho é projecto, nunca se poderá tratar de *congelar um instante*[161], mas de perseguir incessantemente uma realidade em imparável transformação. Isto é, *transportando o seu tempo presente a outro por vir*[162] – esse em que o desenho apenas existe na memória do contentor, que é então potência de vida.

"É que, diz Deleuze, longe de constituir uma finalidade em si mesmo o acto criador [a que aqui chamamos desenho] representa sempre uma tentativa de libertar a vida do que a prende, um esforço para fazer passar uma corrente de vida, para afirmar a vida como força supra-pessoal. Haverá assim um estreito laço entre criação e vida, um vitalismo intrínseco de toda a criação, tanto filosófica como estética."[163]

Digamos que, se a esse espaço do desenho se sobreporá o do objecto-contentor-de-espaço a que deu origem, a este último terá que se justapor necessariamente o espaço da vida. Porque a experiência no espaço do desenho, ainda que *espaço de plenitude*[164] por excelência, não tem como extravasar a exclusividade do corpo que o habita, o da mão que o desenha. Talvez o anjo de Siza, pairando ermo sobre o desenho de projecto

158. Georges Perec, *Especies de espacios, op.cit.* pp.29, 30

159. Ignasi de Solà-Morales, *De la autonomia a lo* intempestivo, *in Diferencias*, *op.cit.* pp.96, 97

160. Vitor Figueiredo, Entrevista por Ana Vaz Milheiro, 1999, *in Fragmentos de um discurso, op.cit.* p.60

161. Juan Luis Trillo, *La palabra y el dibujo*, *op.cit.* p.59

162. Alusão a Juan Luis Trillo, *ibid.* p.37

163. Sousa Dias, *Lógica do acontecimento. Introdução à filosofia de Deleuze*, *op.cit.* p.151

164. Alusão a Luz Valderrama, *Arquitectura y mirada, proyecto y distancia – construcción y movimiento de una coherencia aventurosa.* Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita.* Porto, 2012.

para a *Malagueira*, seja notícia desta solidão. E, simultaneamente, a evidência da ansiedade que caracteriza o tempo decorrido no deslocamento da arquitectura – do espaço do seu desenho para o espaço do seu contentor-objecto.

Da mesma forma que esta ansiedade criadora, ou criativa, existe neste acontecimento em que o desenho é projecto, terá que existir, igualmente, naquele em que também a vida se assume enquanto tal. Os dois, desenho e vida, terão que se deparar, em tempos distintos, com o espaço contido da arquitectura. E é demais óbvio que, tal como o desenho, a vida não poderá estabelecer com esse objecto-espaço, evidência física da arquitectura, uma relação passiva. Porque o processo pelo qual o "homem deve chamar-se a habitar (…) não é outra coisa senão uma construção. Algo que está por fazer e que se fará passo a passo, reunindo os elementos necessários."[165]

A vida é uma contínua criação de espaços, uma contínua justaposição dos seus espaços àqueles contidos e sempre re-desenhados pela arquitectura. A vida está "permanentemente a criar espaços dentro dos espaços, a criar dinâmicas dentro dos espaços, a criar afectos dentro dos espaços; a criar memórias, a depor memórias dentro dos espaços. E a depor utopias e sonhos e projectos dentro do espaço."[166] Pelo que o objecto-espaço da arquitectura é necessariamente um estado transitório, o *medium* sobre o qual o desenho se transporta, como potência, até à vida – "a força de dispositivos projectuais capazes de provocar a extensão das suas ondulações e a intensidade do choque que a sua presença produz."[167]

"A viagem das dúvidas, dos esboços, repousa agora no luminoso espaço daquela cadeira, esta lâmpada, a casa ou ponte ideados. Que já não são formas apenas, mas que já entram rumorosos no espaço habitado dos homens. Acompanham-nos outras mil histórias humanas, carregadas de usos, rituais, apropriações. (…) O lugar, o tempo, os usos e as suas intenções contaminá-los-ão até cobri-los de irreparáveis pátinas. Para trás ficam os momentos em que apenas foram provisionais desenhos."[168]

"Em arquitectura seria o mesmo que dizer que olhar um edifício o modifica, que ler um texto é transformá-lo, que visitar uma obra é reformulá-la, que examinar uma revista é adulterá-la. Já não são [as coisas]que nos manipulam, somos nós que ao lê-las as manipulamos no seu conteúdo, sem vergonha nem controlo [–] (…) Os edifícios não são alheios ao acontecimento de vivê-los."[169]

O instinto (re-)criador e (re-)construtor que a vida, entendida no seu mais ordinário quotidiano, partilha com o desenho dá notícia que "toda a produção humana se encontra num estado de contínua transformação. Que é um processo." Mas não há porque fazer que desenho e vida sejam matérias irreconciliáveis que competem pela definição do objecto-contentor, porque eles podem efectivamente coabitar. Quanto muito tratar-se-á de estabelecer os limites de cada intervenção. De onde o "arquitecto pára e começa o habitante."[170]

165. Ignasi de Solà-Morales, *Arquitectura y existencialismo, in Diferencias, op.cit.* p.50

166. João Maria André, *O lugar como escola, in Regresso a casa - histórias da cultura*. Conversa-performance-festa-manifesto, Alcáçovas, 2012.

167. Ignasi de Solà-Morales, *Lugar: permanencia o producción, in Diferencias, op.cit.* p.114

168. Francisco Jarauta, *Desde algún lugar, in 100 Hipermínimos,op.cit.* p.101

169. Federico Soriano, *Ver es modificar, in 100 Hipermínimos,* Lampreave, Madrid, 2009, p.44

170. Jean- Philippe Vassal. Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita.* Porto, 2012. Registo- vídeo (parte 2) em http://tv.up.pt/videos/MkDMG7y3

A arquitectura não pode, para desgosto de alguns, esgotar-se no espaço do desenho, ou no espaço do objecto-contentor, porque ela só atinge o seu estado maduro ao cruzar-se com a dimensão poética do *mistério* que envolve a vida. Este *mistério* – a imprevisibilidade da vida, das suas vontades e do seu instinto construtor – traduz-se rápida e naturalmente no contentor habitado, que salta, deste modo, do controlo abstracto do *anjo solitário*.

O objecto-edifício não tem como negar a sua constante re-construção, feita pelas mãos e pelas ideias de quem o habita. E o desenho deve orgulhar-se dessa sobreposição.

"Há que chegar a uma concepção dinâmica da forma arquitectónica. Trata-se de ter consciência dos modos de transformação [do contentor-objecto]. (…) O projecto deve possuir a qualidade de que qualquer estado no tempo tenha a mesma aspiração que o estado final. Deve possuir franjas pela quais o uso se agarre. A sua forma constrói-se continuamente."[171]

171. Federico Soriano, *Formas dinámicas, in 100 Hipermínimos,* Lampreave, Madrid, 2009, p.3

A sobreposição de desenho-contentor/contentor-vida parece ser a principal questão subjacente ao projecto da *Escola de Arquitectura de Nantes* (2009). Lacaton&Vassal partem da constatação que os habitantes constroem necessariamente o seu espaço, mas que esse espaço está sempre agarrado à terra. A grande conquista da arquitectura, quanto a eles, tem que ver com a capacidade de multiplicar esses *praticáveis*-chão onde o homem desenrola as suas actividades, sendo a construção do seu espaço uma das mais importantes e mais frequentes. O edifício é essa multiplicação de *chãos*, abraçados por uma rampa de expressão *urbana,* que os relaciona entre si e que os relaciona com a cidade. E o acontecimento da vida, livre, reproduz-se, como o chão onde se justapõe, na altura do edifício.

O *Palais de Tokyo* (Paris, 2009-2012), dos mesmos autores, é também um exemplo muito bonito desse desenho generoso, preparado para que lhe suceda a vida. Destinada a converter o edifício pré-existente num centro de produção artística, a intervenção passa por despojar aquele suporte da sua monumentalidade original, excessiva nos elementos que o caracterizavam e que o cristalizavam enquanto arquitectura manifestamente passadista. Compartimentos e revestimentos são eliminados para que um *novo conteúdo brote*[172], reconstruído pelos artistas à maneira de uma grande instalação colectiva.

172. Alusão a Lacaton&Vassal, entrevista por Patrice Goulet, *op.cit. passim*

É uma arquitectura em sobreposição continua em que o desenho apenas é possibilitador. O espaço transforma-se com a breve estadia dos artístas e dos materiais que aí expõe, e, simultaneamente, com a vertiginosa passagem de quem os visita.

No *Palais de Tokyo*, o desenho abriu espaço no velho; o contentor abriu-se no espaço do desenho; e espaço dos artistas sobrepõe-se, a cada dia, ao contentor. E por entre esse espaço dos artistas, que já é a arquitectura justaposta de todos os espaços anteriores, o demais da vida acontece.

RECORTE 72. Lacaton&Vassal, *Escola de Arquitectura de Nantes*, 2009, Fotografia de Phillippe Ruault, (em construção; vista a norte, a partir da margem contrária do rio Erdre), *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=55

RECORTE 73. Lacaton&Vassal, *Escola de Arquitectura de Nantes*, 2009, Fotografia de Phillippe Ruault *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=55

RECORTE 74. Lacaton&Vassal, *Escola de Arquitectura de Nantes*, 2009, Fotografia de Phillippe Ruault *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=55

RECORTE 75. Lacaton&Vassal, *Palais de Tokyo*, Paris, 2009-2012, (espelho de água transformado em pista para skate e bicicleta), *in* http://www.brolive.org

RECORTE 76. Lacaton&Vassal, *Palais de Tokyo*, Paris, 2009-2012, (piso -1 com instalação), fotografia do autor

RECORTE 77. Lacaton&Vassal, *Palais de Tokyo*, Paris, 2009-2012 (cafetaria e venda de fruta; piso -1), fotografia de Adriana Correa

# Heterogeneidade, sobreposição (3)

## Diálogo, arquitectura

Argumento como material de construção.
*Espaço das paixões, amores, afectos e amizades*.
(com João Maria André, Manuel António Pina)
–----
*Participação* vs Diálogo.
Espaço pacificado vs Espaço de conflito.
Solução, problema. *Autonomia disciplinar*.
(objectos: SAAL. *Malagueira*, Álvaro Siza.
*Cité-manifeste*, Lacaton&Vassal. *Okohaus*, Frei Otto)

No processo pelo qual *o homem deve chamar-se a habitar*[173] existe também uma dimensão transversal, sobreposta a todas as outras, que é a dimensão do diálogo. Porque o habitar do homem, que não o dos *anjos solitários*, pressupõe que ele se relaciona com os outros, que se relaciona com o mundo. Assim, nas várias escalas e tempos, os espaços de diálogo constroem-se paralelamente à *casa*, fazem a *casa* dentro da *casa* – dizia Manuel António Pina que a *amizade e a família* são também um *domicílio,* porque são duas formas de *protecção* e de *amor*[174].

Podemos, sem muito esforço, contar *Como se desenha uma casa*[175] apenas pelos diálogos que suscitou. Ilustrando à maneira de George Perec – *Negociei a compra de um terreno tendo em conta as possibilidades orçamentais que já tinha discutido com o meu gestor de conta; formalizei o processo junto da conservatória onde me atendeu uma senhora pouco simpática; pedi ao meu primo mais velho que testemunhasse a escritura; procurei um arquitecto que marcou rapidamente uma reunião (não tinha mais trabalho no escritório); como a minha mulher demonstrou pressa em mudar-se, o arquitecto chamou alguns colaboradores que lhe permitiriam acelerar o processo; burocracias com técnicos camarários; vieram os engenheiros de especialidades; (a minha mulher declarava-se impaciente); os operários receberam instruções para construir; visitámos a obra com a família, explicando o uso futuro de cada espaço; ligamos para a empresa de mudanças; nasceram filhos, nasceram mais filhos, tivemos que voltar a comunicar com todos os anteriores para que a casa se ampliasse. Naquela casa cheia de gente dialoga-se em idiomas distinto: eu rosno, a minha mulher berra, os miúdos choram, as avós matraqueiam, a vizinha reclama esmurrando a parede. Mas entendemo-nos.*

Aqui metáfora do tema arquitectónico, a *casa* deste pequeno trecho romanceado esconde dezenas de agentes, centenas de relações, incontáveis conversas. E é demais óbvio que, sem essas, a casa não encontraria argumentos para existir e para construir-se. Gostamos de pensar que os argumentos são o primeiro material de construção da arquitectura.

173. Alusão a Ignasi de Solà-Morales, *Arquitectura y existencialismo, in Diferencias*, *op.cit.* p.50

174. Alusão a Manuel António Pina, programa *Ler Mais, Ler Melhor,* registo-vídeo em https://www.youtube.com/watch?v=Xl71VPq6LiE

175. Alusão a Manuel António Pina, *Como se desenha uma casa,* Assírio&Alvim, Lisboa, 2011

O espaço de diálogo, que recobre como uma veladura o espaço da casa, está marcado por conflitos e barreiras, diferenças e impedimentos. Mas está também cheio de *paixões e amores, de afectos e amizades*[176].

Dito este conjunto de obviedades, motivadas talvez pela nostalgia perante a despedida destas notas, seria importante debruçarmo-nos sobre o pequeno segmento do imenso espaço de diálogo em que podemos ser mais úteis – o que acontece entre aquele que desenha a casa e o que a vai habitar.

Nos Anos 70 e 80, o assumir da problemática da *participação* demonstrava a preocupação da disciplina relativamente às formas de dialogar com o seu exterior-habitante. Entendia-se este habitante não como sujeito passivo, espectador de um processo que se passava à sua margem e ao qual teria que se acomodar, mas como um sujeito que intervinha activamente. Um sujeito com voz nas decisões do projecto.

A tese que defenderemos, nuns breves comentários, é que *participação* e *diálogo* não são exactamente a mesma coisa. Digamos que a esfera do diálogo inclui a hipótese da *participação,* como inclui também outras hipóteses e outras mecânicas. Entendemos que a *participação* é a tipificação de um modo de estabelecer o diálogo, que facilitou uma certa urgência-de-época em construir *habitação de massas* – o que aconteceu no exemplo no *SAAL,* em Portugal. Mas entendemos também, 40 anos passados, que as urgências da circunstância política já não são da mesma exacta natureza; que o problema já não será tanto a falta de *casas,* porque essas sabemos haver de sobra, mas a condição em que essas casas se habitam ou desabitam.

Para além do mais, durante estes anos, a(s) prática(s) da arquitectura bombardearam-nos com experiências diversificadas sobre a construção deste espaço de diálogo, como invenção permanente do próprio projecto e já não tipificado na *participação* – basta atentar, por exemplo, nas investigações de Alejandro Aravena, de Lacaton&Vassal, dos estúdios AlBorde e Aixopluc.

Tentando caracterizar o *método participativo*, encontramos desde logo matérias pouco conciliáveis com a ideia de *praticável* que aqui propomos. A *participação* teria a intenção de chegar a soluções standard, a produtos arquitectónicos bastante definidos nos seus compartimentos e usos, cuja adequação se basearia num consenso classista que tipificava o comportamento do homem, generalizando-o com base na sua proveniência geográfica, profissão, etnia. Daí resultaria um espaço (politicamente) pacificado. Os habitantes, crendo-se, enquanto grupo, parte da solução, teriam que sentir-se, na sua individualidade, traídos por ela. Como que responsabilizando o habitante pelos sucessos, mas também pelos insucesso, a que essa arquitectura ao fim e ao cabo o determinava.

176. Alusão a João Maria André, *O lugar com escola, op.cit.*

RECORTE 78. Álvaro Siza, *Malagueira*, Évora, 1977, Rua Alberto Caeiro, fotografia do autor

RECORTE 79. Frei Otto, *Ökohaus*, Berlim, 1984-1987 *in* http://www.solidar-architekten.de/projekte/baugemeinschaft/solidar-oekohaus-berlin.html

RECORTE 80. Lacaton&Vassal, *Cité Manifeste*, Mulhouse, 2005, *in* http://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=19

Mantendo-o como um suposto decisor, o homem perdia a legitimidade de manifestar-se, de voltar a reclamar a adaptação do seu meio. E via-se, pela natureza fechada da solução, incapaz de o adaptar pela sua mão, pelo seu instinto construtor.

O *praticável*, pelo contrário, conjectura um espaço de conflito (como nunca o espaço poderá deixar de o ser). Assume-se como uma plataforma, como uma estrutura aberta e flexível, onde as diferenças são respeitadas, devem conviver e manifestar-se. O seu espaço de diálogo não é constrangido a um *a priori* de um produto acabado, mas estendido pelo processo em que o arquitectura deixa de ser um mero contentor vazio e acarreta já as profanações do habitante criador.

O arquitecto fornece a plataforma-*praticável* e, mantendo-se em diálogo, disponibiliza-se depois para auxiliar o processo em que o contentor se adapta ao habitante, e o habitante se adapta ao contentor. Esse processo prevê que o habitante transforme o seu espaço – apropriando-o de memórias, devaneios, ideias, gostos; povoando-o com o mobiliário dos usos que para aí transporta; compartimentado-o, eventualmente, com dispositivos que arquitecto poderá inventar ou readequar.

O espaço de diálogo entre arquitecto e habitante desenrola-se no contínuo do problema. É esse que se discute e se argumenta. As duas raízes da solução têm a intenção de sobrepor-se, mas são autónomas e inconfundíveis nos seus processos – o arquitecto cria segundo o seu conteúdo disciplinar; o habitante (re-)constrói com vida.

O projecto da *Malagueira,* a cargo do arquitecto Álvaro Siza (Évora, 1977), constitui um exemplo interessante como descendência tardia do programa *SAAL,* porque é expressão do desacordo entre o diálogo tipo *participativo* e o diálogo tipo *praticável.* Se ele se inicia em longas assembleia com os moradores, tentando atingir um consenso-solução, o desenho que daí resulta é uma espécie de catálogo exaustivo de tipos, já não apenas uma parelha deles como noutros casos do programa que lhe precedeu.

Esse esmiuçar de alternativas teria a intenção de proporcionar, aos distintos habitantes, uma escolha mais alargada, mas mantendo ainda, nas diversas soluções, um desenho muito rígido e muito fechado. No entanto, mais vinculativa do que esses *tipos*, desenhava-se uma *plataforma,* uma estrutura, que se obrigava a lidar com a diversidade de conteúdos. E tanto assim é que, passados 39 anos, pouco resta dos *tipos* desenhados, tendo-se encarregado o instinto construtor dos habitantes de os recriar com as suas diferenças.

Mantém-se todavia, praticamente intacto, o *praticável* original. Com uma honrosa excepção devemos dizê-lo – a brancura lisa dos muros que uniformizavam as ruas mais residenciais foi decorada por lambrins pintados de amarelo e azul, em alguns padronizados por cerâmicas; aí se vêem, também, hasteadas bandeiras floridas

marcando simbolicamente o espaço de cada um, anunciado a vitória dos habitantes e, com essa, a daquela arquitectura.

É um pouco essa vitória, colorida e heterogénea, que se pressente na documentação da intervenção de Lacaton&Vassal na *Cité Manifeste* (Mulhouse, 2005) e, necessariamente, na obra que lhe serve de referência, a *Ökohaus* de Frei Otto (Berlim, 1984-1987). Nas duas está assumido o conflito e está assumido também que o habitante não parará de construir sobre aquele *praticável* com as suas próprias mãos, signo máximo da *poiesis* da vida. Nas duas o diálogo com o arquitecto pretende estender-se no tempo.

FRAGMENTOS TRADUZIDOS NO IDIOMA LIDO

2 - “Seis negaciones. (…) Son ausencia de atributos arquitectónicos, porque las ausencias son más ambiguas, más amplias e sugerentes. En algunos momentos debemos llegar a no tener nada para volver a reconocer la s cosas com ojos nuevos. Dejar que se pierdan entre nuestros dedos los conceptos que habíamos aprendido. Obligarnos a no ver. (…) Creio que estas seis “sin palabras” son valiosas, que son renovadoras (…). Pueden servir para atarnos al futuro? Es importante ahora lanzar nuevas palavras para ir fijando los sueños de nuestra época.”

3 - “Estas negaciones son fruto de mis deseos.”

11 - “La vivienda de nuestro tiempo (…) mostrará el mestizaje de la sociedad porque permitirá mantener las diferencias. (…) Para gente que necesita alquilar una habitación, para que gente que hace deporte, para gente que quiere mudarse sin moverse, (…), para inmigrantes ilegales, para gente sin interés, convencionales, irreverentes, para gente que almacena y almacena basura...”

13 - “(…) una arquitectura que nace de la profunda fascinación que empuja las personas hacia las otras; una arquitectura que reconoce la pasión, la carnalidad y la socialidad.”

14 - [La arquitectura] se emplea cada vez más como una medida preventiva; como una agente para la paz, la seguridad y la segregación, (…) poniendo un velo sobre la verguenza, encerrando la indecencia y aboliendo lo innecesario.

17 - “No es precisamente el espacio cósmico o astronómico, sino más bien esse espacio tan cotidiano y familiar de nuestro hábitar (más bien urbano) que adquiere aquí estatuto de protagonista, que convierte en objeto de estudio y de elucubración. “

20 - “Andamos perdidos, o peor aún, com la imagen de lo que sería correcto, de lo que debemos hacer; malos tiempos. (…) La composición vulve a primar en el proyecto.”

22 - “La crisis del pensamiento de la Edad Clásica, com la llamaría Michel Foucault, es la crisis producida por esta pérdida de fundamento y, también, por la pérdida, en el campo del arte, de un proyecto artístico que se producía desde un propósito de representación. (…) Una cierta manera de articular el mundo de lo visual y por lo tanto también el mundo de la arquitectura según la cual esa articulación se producía, representando una visión del universo cerrado y completo como totalidad acabada”

23 - “François Lyotard há explicado com agudeza la oposición entre la noción de *sublime*, propia de la estética moderna y la noción de belleza, propia de la cultura clásica. Esta oposición (…) significa para Lyotard la oposición entre una estética aristotélica cuya última finalidad era la elevación moral y outra experiencia cuyo único objectivo es la captación de lo intenso. En la cultura clásica la belleza estaba ligada al esplendor del orden del mundo y a la captación esencial de la verdad de las cosas.”

24 - “Toda a História da Arte Ocidental, desde os primórdios gregos até hoje, teve que ver com o problema da Imagem como Ideal, e sobretudo como Ideal do objecto que se cria, que deverá assim ser sempre *superado* pelo seu próprio modelo. Neste movimento auto-destruidor tudo terá que ser mundo, se quisermos subsistir. *Mundo* foi tudo o que os artistas ocidentais criaram, acreditando assim numa redenção, outrora no além, hoje na vida cívica, ou seja, além, em Vermeer, hoje, (ou ontem!) em Mondrian.”

33 - “In classical culture the body is the image of the absolute, of God, of the One that it imitates.”

34 - “Architecture, to the degree that it too is governed by this order determined by the human body – an ideal body of which real bodies are mere shadows – also imitates the perfect unity of the idea constitued by the cosmic order.”

37 - “Cada objeto (los arquitectónicos serían uno más) debería respetar esta construcción proporcionada. (…) La arquitectura clásica leía los órdenes paralelamente a los cuerpos del hombre y de la mujer, y ese orden de magnitudesse trasladaba al edificio. Dado que el hombre era una pieza perfecta de la creación, dicha traslación daría lugar a objetos igualmente perfectos.”

40 - “hidden anatomy found in correspondence between the figure of the body and the plan of a church”.
41 - “Su aspecto externo parece recordarnos al muro romano pero no es lo mismo. Se trata de fábricas compuestas por muchas hojas de alta densidad comprimidas. (…) Cada hoja avanza un paso hacia la independencia de las cuestiones de orden que construirán el espacio urbano. (…) Pero también, como sostiene Colin Rowe, este hecho

significa la aparición del trabajo en fachada como si fuera sobre un espacio en profundidad."

45 - "El proyecto moderno: se trata de la ilusión, en el doble sentido que en castellano tiene esta palabra, ilusión como esperanza e ilusión como engaño, de que existe un proceso y de que este proceso está dirigido hacia una determinada finalidad. En este sentido el proyecto de la Ilustración, base de la modernidad, participa todavía de un teísmo laico, de la ideia de que es posible encontrar un absoluto de la realidad, por el cual el arte, la ciencia y la prática social y política, se pueden construir en base a una racionalidad global."

46 - "Le Corbusier, ya dentro del movimiento moderno, construye una escala de proporciones y medidas que parte de las dimensiones de un hombre de pie com el brazo extendido: el modulor. Para la máquina de habitar es imprescindible conocer la medida de su usuario normal y corriente.

48 - "En realidad, la arquitectura de la moderna sociedad industrial, científica, agnóstica y destructiva, no es posible sin un cambio en la propia sociedad. (…) Así, al asociar cambio arquitectónico y cambio social, la obra ruskiniana sienta las bases de la ideología de la vanguardia en un doble sentido: por una parte, porque asocia la calidad de la arquitectura a la calidad de las relaciones sociales; por otra, porque se juzga, com una conceptualización moral y voluntarista, que son las reformas morales de los sujetos, del trabajo y de las relaciones de jerarquía la únicas que permitirán encontrar una salida a la crisis de la arquitectura, aceptada esta crisis como un dato fuera de toda duda."

49 - "Las características de la vivienda moderna parecieran trascender nuestra propia cultura, siendo elevadas a la condición de requisitos universales y atemporales para la vida decente. Esto se explica facilmente porque todo lo común tiende a parecer neutral e indispensable a la vez; sin embargo esto es un equívoco y un equívoco con consecuencias, porque com ello se esconde tanto el poder que la distribuición habitual de los espacios domésticos ejerce sobre nuestras vidas, como el hecho que esta disposición tiene un origen y por tanto un propósito y una intención, (…) Si algo es descrito por un plano de arquitectura, es la naturaleza de las relaciones humanas, dado que los elementos de los cuales es un registro – muros, puertas, ventanas y escaleras – son empleados primero para dividir y luego para re-unir selectivamente el espacio habitado. (…) Cuando los cuerpos aparecen en dibujos arquitectónicos, ellos tienden a ser no criaturas sustanciales sino emblemas, meros signos de vida."

50 - "In Greek, the term *organa* originally denoted the various parts of a war machine.(…) In fact, the Greeks had only one word, *organon*, to designate both corporal organ and a tool. (…) We must conceive tool and instrument *like a second sort of a body, incorporated into a extending our corporal powers.* (…) The incorporation of technology is not effected by *imagining* a new environment, but by reconfiguring the body itself, pushing outward to where its artificial extremities encounter *the world."*

*51* - "From this perspective, the modern distinction between mechanical and organic loses meaning."

53 - "la historiografía convencional sólo es capaz de entender en términos de evolucionismo orgánico en el sentido de un proceso ilimitado de transformaciones cada vez más valiosas."

54 - "La casa es una extensión mecánica del cuerpo igual que el cuerpo es extensión de la mente [segundo Fuller, 1938]. [Segundo McHale] La casa es descrita como uma protésica piel transportable, y en outro el coche es descrito como *una extensión móvil de la casa*.(…) Máquina y cuerpo se confunden. (…) La arquitectura es unida a la cultura popular mediante el cuerpo artificial."

55 - "Ergonomics is the science of adaptation of the environment to the human body. *Ergon* derives from *organon* and designates the *work* of an organ. Ergonomics, therefore, studies the optimal work that given organ can perform, taking any bodily component as a potential source of productive activity. Ergonomic architecture would therefore be an architecture without complete bodies; (…) or to put it another way, a prosthetic architecture, a tecnology capable of improving the yield of movements and energy expended by a body that has disappeared only to be replaced by the sum of its organs, whose output has been increased by the implementation of architecture solutions conceived as permanent prostheses."

56 - "The gymnast body presented by Le Corbusier busier to inhabit his *maisonnettes* confirms that physical hygienic behavior is indissolubly linked to the dimensions, and the fit, between the parts of the body – their strengh, health, and aggression – and the *machine à habiter* (machine for living). The equally precise means designed by architecture to optimize all organs of a body created not a theological image of the universal order but a conventional sum of parts regulated by an arbitrary geometric system, much like Modulor."

78 - " (…) todo un universo fetichista de mercancías mediante el cual, el hombre metropolitano, estimula y colma la ansiedad que le producen las nuevas formas de relación que genera la gran urbe."

79 - “el objecto arquitectónico ya no establece una relación estable y jerárquica entre él mismo y su entorno. Por el contrario, la condición, repitámoslo *mediatizada* de la arquitectura lleva a una relación siempre advenediza, impropia, extrínseca com el entorno, es decir con el mundo. (…) La arquitectura no puede ocultar la profundidad de su herida: la ausencia de una relación feliz con el territorio, con la naturaleza, con la vida.”

80 - “[fala de Moscovo]La vivienda burguesa y la vivienda rural, ambas singulares y de grandes dimensiones, se han visto sustituidas por pequeñas habitaciones de superfície mínima, logradas mediante una subdivisión improvisada y caótica de las grandes viviendas de la época anterior. En ellas há desaparecido la intimidad; también el confort. Toda la melancolía que incorpora el confort parece haberse volatizado en unos espacios groseramente marcados por la cruenta batalla de la mecancía.”

84 - “In the last analysis it’s often only a question of image. For a politician, a town planner, sometimes an architect (this isn’t our case), it’s more wortwhile to do something new to change the image of a place. For high- and low-rise apartment blocks, in the end one makes a pretext of social problems in order, in fact, to do away with an architecture that doesn’t have a good reputation.”

94 - “(…) una arquitectura que nace de la profunda fascinación que empuja las personas hacia las otras; una arquitectura que reconoce la pasión, la carnalidad y la socialidad.”

97 - “The body-without-organs considers the body in its exteriority, in its relation to other bodies, perceived trough relations, affects, desires; (…) It would be incessantly traversed by ephemeral inscriptions that give rise to artificially induced vital effects: flux, contacts, sensations, vibrations, momentary satisfaction, fleeting pleasures.”

100 - “(...) nuestra experiencia del mundo que nos rodea se hace con la totalidad del cuerpo, espacio-temporal, sexual, móvil, expressivo.”

110 - “(…) interessa señalar un nuevo trayecto en el que, mientras la masa se mantendría baja, optimizada y casi nula, el grosor, de pronto, ha comenzado a crecer de una manera clara y evidente, aumentando hasta convertirse en un espacio habitable. La fachada poco profunda del renacimiento se materializa ahora en todo un espacio transitable y utilizable. El muro se despliega, esponjándose, convirtiendo la masa estructural en una materia más sutil.”

117 - “To build a house inside a house. We differenciate two kinds of airs: a more exterior one (workshop) and a more interior one (house).”

137 - - “El espacio no era una dato inicial, un punto de de partida previo sobre el que la obra del arquitecto intervenía sino que era el espacio mismo el que resultaba, finalmente, de una proposición arquitectónica. El espacio, las infinitas experiencias espacio-temporales que la arquitectura podía crear, eran el objeto final de la invención artística de esta disciplina.”

148 - “Durante unos años hemos visto proliferar esfuerzos historiográficos de toda índole, impulsados por los propios arquitectos proyectistas y destinados a restablecer una suerte de códigos objetivos, transhistóricos, en los que tipos y modelos habían de fundamentar tanto el conocimiento de los lugares en los que había que construir como las referencias a cómo debía configurarse dicha nueva construcción. Morfologia y topología parecían situarse en el centro de una refundación teórica a través de la cual la práctica podía escapar de la arbitrariedad y el desatino.”

158 - “Escribo: trazo palabras sobre una página. Letra a letra, un texto se forma, se afirma, se consolida, se fija, cuaja: una línea estrictamente  h.o.r.i.z.o.n.t.a.l se deposita sobre la hoja blanca, ennegrece el espacio virgen”

159 - “Al igual que en las obras minimalistas, en Álvaro Siza la sintaxis de los elementos es abstracta, temporal. No hay ninguna pretensión de fijar un procedimiento ni tampoco de elaborar la arquitectura como deconstrucción de un texto arquitectónico previamente existente. Las dislocaciones geométricas, los deslizamientos, las distorciones en el paralelismo, los maclajes incompletos de sus formas son expressión de una arquitectura que se produce *ex novo* en cada ocasión. Lo que provoca admiración, es decir sopresa, en la obra del arquitecto portugués es la novedad provisional de cada proyecto.”

161 - “No hablamos tanto de congelar un instante, como haría una fotografía de una carrera de coches, sino de capturar la eterna fugacidad de todo lo que se mueve.”

168 - “El viaje de las dudas, de los boceto, reposa ahora en el luminoso espacio de aquella silla, esta lámpara, la casa o puente ideados. Que ya no son formas sólo, sino que ya entran rumurosos en el espacio habitado de los hombre.

Les acompañarán otras mil historias humanas, cargadas de usos, rituales, apropiaciones. (…) El lugar, los tiempos, los usos y sus intenciones los contaminarán hasta cubrirlos de irreparables pátinas. Atrás quedan los momentos en los que apenas fueron provisionales dibujos."

169 - "En arquitectura sería tanto como decir que mirar un edificio lo modifica, leer un texto es transformarlo, visitar una obra es reformarla, examinar una revista es trucarla. Ya no son ellas las que nos manipulan sino que nosotros al leerlas manipulamos sin verguenza ni control su contenido. Ahora reformamos sus opiniones y los edificios no son ajenos al hecho de vivirlos."

171 - "Toda producción humana se encuentra en un estado de continua transformación. Es un proceso. (…) Hay que llegar a una concepción dinámica de la forma arquitectónica. Se trata de tener consciencia de los modos de transformación. (…) El proyecto debe poseer la cualidad de que cualquier estado en el tiempo tenga la misma aspiración que el estado final. Debe poseer flecos por los cuales el uso se agarre. Su forma se construye continuamente."

# ? - ALCÁÇOVAS -

# EXPERIÊNCIAS

sobre o

# *PRATICÁVEL*

A Lei n.º 169/99, de 18 de Setembro, na redacção dada pela Lei n.º 5-A/2002, de 11 de Janeiro, prevê, na alínea c) do n.º 4 do seu artigo 64.º, que compete à Câmara Municipal participar na prestação de serviços a estratos sociais desfavorecidos ou dependentes, em parceria com as entidades competentes da administração central, e prestar apoio aos referidos estratos sociais, pelos meios adequados e nas condições constantes de regulamento municipal.

Assim sendo, a Câmara Municipal de Viana do Alentejo, atenta que está à situação social e económica dos seus munícipes, nomeadamente os reformados, pensionistas e idosos, pretende contribuir na área das suas competências, com a criação do Cartão Social do Reformado, Pensionista e Idoso, que garante o direito a uma redução de 50% no pagamento de taxas e tarifas devidas ao município, com vista à melhoria das condições de vida dos seus beneficiários. Pretende ainda levar até junto destes a chamada oficina domiciliária para proceder a pequenas reparações que são necessárias e para as quais é difícil encontrar quem as execute. Com esta medida a autarquia pretende conhecer de perto as necessidades dos mais idosos e ir de encontro às suas necessidades mais básicas, tornando a sua residência num local mais acolhedor e acessível.

Sabemos que por vezes as reparações em causa são mínimas mas ainda assim difíceis de executar por esta camada da população, que já não dispõe de meios para o fazer. Consideramos por isso que o projecto da oficina domiciliária vai proporcionar um maior bem-estar, e uma maior qualidade de vida pela via das reparações nas suas habitações.

1 - A Oficina domiciliária tem como principio ajudar os mais idosos nas pequenas reparações do dia-a-dia, quer em pequenas intervenções como por exemplo substituir uma lâmpada ou torneira, quer em intervenções que permitam adaptar as condições das suas habitações à sua condição física actual.

2 – Os Serviços da Oficina domiciliária serão prestados pela autarquia de forma gratuita em todas as obras e reparações, por pessoal técnico competente, de forma a garantir a sua eficácia. . . .

3 – A Oficina domiciliária será afecta uma viatura.

4 – Para obtenção dos serviços da Oficina Domiciliária deverão os interessados dirigir-se à Câmara Municipal e preencher um impresso próprio cujo modelo consta do Anexo III ao presente regulamento, no qual indicarão as reparações que pretendem, enquadráveis nos n.ºs 4 e 5 do artigo 2.º. . . os problemas (?)

5 – A Câmara Municipal fará uma verificação domiciliária para aferir a necessidade das reparações solicitadas, através de um técnico devidamente credenciado.

6 – A recepção dos pedidos será datada e a resposta aos mesmos será efectuada por ordem da respectiva entrada na Câmara Municipal.

7 - Salvo motivos de complexidade ou de impedimento, devidamente justificados, os serviços requisitados no âmbito da oficina domiciliária devem ser satisfeitos pela Câmara Municipal no mais curto prazo de tempo possivel.

8 - A Câmara Municipal poderá assumir os custos com mão-de-obra e materiais para substituições e/ou reparações até ao valor global de 400,00 € por ano e por habitação.

9 - Estão contempladas nas reparações a efectuar pela oficina domiciliária, as referidas no n.º 4 do artigo 2.º, sem prejuízo de outras que a Câmara Municipal venha a considerar que devem ser satisfeitas.

10 – As intervenções a que o presente artigo se refere serão efectuadas em habitações próprias e permanentes dos requerentes.

RECORTE 1. CMVA, *Regulamento Municipal de Atribuição do Cartão Social do Reformado, Pensionista e Idoso,* Preâmbulo (p.1) e Artigo 4º|Oficina Domiciliária (p.3). Fragmentos de impressão cedida aquando da colaboração no programa, com sublinhados e apontamentos do autor.

# *Oficina domiciliária*

A *Oficina domiciliária* é um programa municipal de solidariedade social, que presta auxílio a problemas relacionados com a habitação dos aposentados com maiores dificuldades económicas. Caracteriza-se por intervenções de baixo orçamento, cumpridas com recursos humanos das próprias autarquias. Pode averiguar-se que o programa vigora, com condições semelhantes, em vários concelhos do país.

Salientamos, de partida, 5 intenções gerais do programa, que se cruzam com as incursões teóricas anteriores –

o facto da intervenção ser feita em diálogo com o habitante; a contribuição efectiva para a melhoria do espaço habitado pela comunidade, do seu conforto e da qualidade de vida que proporciona; a ideia de uma sobreposição constante de intervenções que readequam o meio; a utilização de modos e recursos já existentes e de pequena escala; e a ideia de que a arquitectura, bem como a sua prática, acontecem para além do circo contemporâneo das imagens do capital e dos seus excepcionais objectos.

Propus à Câmara Municipal de Viana do Alentejo a colaboração no programa *Oficina domiciliária*, num período compreendido entre Fevereiro e Julho de 2013, com o objectivo de investigar sobre as potencialidades e fragilidades de tal operação.

O município de Viana do Alentejo, como constrangimento geográfico da nossa intervenção, é constituído por apenas 3 freguesias (Viana do Alentejo, Alcáçovas e Aguiar), que totalizavam, em 2011, 5743 habitantes. Pela sua micro-dimensão, esta estrutura, expressivamente próxima da população, mostra-se bastante ágil a lidar com a escassez de meios materiais e humanos.

(reuniões prévias e discussão do papel da arquitectura no processo)

O processo da *OD*[1] nesta autarquia passava, à data da minha chegada -

- por um requerimento inicial junto aos serviços administrativos, onde para além da informação económica e social necessária para o enquadramento regulamentar, se explicava sumariamente o pedido do munícipe. Seguidamente, cumpridos os trâmites burocráticos, era realizada uma visita por uma equipa constituída por um engenheiro civil, uma técnica de acção social e por aquele que seria o encarregado da obra, que recolhiam os registos necessários para inscrever a intervenção nas condicionantes sociais (relevância da intervenção) e orçamentais do programa (o valor de referência por intervenção é de 400€).

Durante a visita, o engenheiro esquematizava a operação *in situ,* discutindo a sua construção com o encarregado da obra responsável pela posterior execução. Ao engenheiro cabia também, após a visita, garantir o enquadramento orçamental e realizar a aquisição do material necessário, através de sector de compras não especializado.

O processo era finalizado com a obra propriamente dita, cuja mão de obra está a cargo dos próprios operários da autarquia, nos diversos ofícios – pedreiros, electricistas, canalizadores, carpinteiros, serralheiros. Não existia rotina de acompanhamento técnico da obra.

Apesar da CMVA[2] ter 4 arquitectos nos seus recursos internos, nenhum destes está afecto à *OD*. Inquiri sobre o motivo, sendo-me possível especular que possa estar directamente relacionado com o associar da prática da arquitectura a um tipo de cliente e a um tipo de orçamento, diferentes daqueles com o quais funciona o programa. No fundo, trata-se da aceitação do fosso inultrapassável entre a *arquitectura-de-arquitectos* e a *outra*. A primeira, absolutamente excepcional, está conotada com os homens de *dinheiro* e *cultura,* e com o direito à vontade que daí advém. A arquitectura dos outros, condenada ao necessário, é a de todos nós – muitas vezes também a dos engenheiros, dos desenhadores, dos empreiteiros.

Numa época em que a profissão começa a construir pontes sobre este fosso, aproximando duas *arquitecturas* que são apenas uma, surpreende um pouco que alguns arquitectos não se motivem a intervir – sobretudo aqueles que, pela situação profissional, têm toda a potência de agir, mas que se sentem exclusivos dos edifícios burocráticos (divisões de licenciamento).

Analisando os processos anteriores à minha entrada (que contabilizavam, desde

1. *Oficina domiciliária.* Adiante repetir-se-á a utilização da abreviatura.

2. Câmara Municipal de Viana do Alentejo. Adiante repetir-se-á a utilização da abreviatura.

2009, 204 casos), é identificável a inexistência de uma estratégia geral que apoiasse cada projecto\caso, e outra, ainda mais geral, que conduzisse todo o programa da *OD* – essa é talvez a maior expressão da ausência do arquitecto, mais que as incoerências de formalização ou a carência de princípios de desenho.

Na primeira reunião, na qual se discutia o enquadramento da arquitectura na *OD*, o próprio Presidente da CMVA sugeria –

"Para mim, quanto mais cedo entrares no processo, melhor. (…) Salvo melhor opinião, o melhor que fazes, e até é bom do ponto de vista do próprio processo é: a pessoa vem aqui, e é logo a partir daí que tu tens... És o 1º a falar com a pessoa... Quando lá chegarem eles [os restantes técnicos], a coisa já está como tu queres."[3] Aqui, um pouco intuitivamente, identifica-se que o papel do arquitecto possa ser, na *OD*, o de um *estratega de processos.*[4]

Assumida esta condição em que, sendo o primeiro contacto técnico do munícipe, me caberia desencadear uma estratégia de intervenção, tratar-se-ia de questionar, pois, a primeira abordagem ao habitante, qual a primeira pergunta lançada. No requerimento próprio do programa, essa pergunta enuncia-se como *Pedido*. E listam-se abaixo um conjunto de intervenções que correspondem a opções de solução, um pouco à maneira do diálogo *participativo*[5].

"BB: Há um pormenor importante na oficina domiciliária – as pessoas é que pedem o que querem. As pessoas dizem – *eu só quero um polibã...*

P: Não há trabalho de arquitecto ali."[6]

O que se deve apontar é que não existe, como ponto de partida, a identificação real do *problema* que motiva o pedido de intervenção. Não tem sido esse *problema* o primeiro nem o principal motivador do diálogo estabelecido entre os técnicos e o habitante. E isso dificultará, como será visível nalguns casos que apresentaremos adiante, a procura de uma solução ajustada e específica. Na grande maioria dos casos essa solução foi um dado *a priori,* fornecido pelo habitante octogenário e inquestionavelmente da sua responsabilidade, deixando pouco clara a função da equipa técnica.

Ficaria decidido que, com a presença da arquitectura, a mecânica da *OD* apenas se alteraria no seu início, adicionando-se uma visita prévia à dos outros técnicos. Daí resultaria um Parecer, a levar em conta pelos restantes técnicos no desenrolar do processo, onde se problematizaria o pedido discutido com o habitante, e se esboçaria um apontamento de solução.

3. Presidente da CMVA (Bengalinha Pinto), na primeira reunião (Fevereiro de 2013), na qual se discutia a minha entrada na *OD* e as reformulações à mecânica do processo que isso exigiria.

4. Alusão a Fernando García, *mARTadero : proyecto de desarrollo a través del arte y de la cultura.* Comunicação proferida no *Seminário Internacional Rehabilitación y Mejoramiento de Barrios: Investigación, Gestión y Acción,* Sevilha, 2012. Registo-vídeo em http://obiter.us.es/index.php?option=com_seyret&Itemid=2&task=videodirectlink&id=632. Repescado por Manuel Mendes, *Desperadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas.* Comunicação proferida no mesmo Seminário. Registo- vídeo em http://rehabilitaciondebarrios. org/?p=2850, 11'

5. *Ver, no capítulo anterior, Heterogeneidade, sobreposição (3) – Diálogo, arquitectura.*

6. Bruno Borges e Presidente da CMVA (Bengalinha Pinto), na primeira reunião (Fevereiro de 2013).

**Município de Viana do Alentejo**
www.cm-vianadoalentejo.pt

balcão municipal viana do alentejo

# OFICINA DOMICILIARIA

Reg. Ent. n.º _____
Processo n.º _____
Registado em _____/_____/_____
O Funcionário _____

DAM

Exmo. Senhor
Presidente da Câmara Municipal

## REQUERENTE

Nome: _____

Residente/com sede em: _____ Código Postal: _____

Freguesia: _____ Concelho: _____

NIF/NIPC: _____ BI/CC: _____ Válido até: _____

Telefone: _____ Telemóvel: _____ Fax: E-mail: _____

Portador do Cartão do Idoso nº: _____

☐ Autoriza o envio de notificações, no decorrer deste processo, para o e-mail indicado.

## PEDIDO

Vem requerer a V.Exa. a intervenção do seguinte:

☐ **Carpintaria/Serralharia**

- ☐ Reparações simples de serralharia, incluindo substituição de fechaduras e chaves;
- ☐ Reparação de estores e persianas;
- ☐ Substituir vidros partidos;
- ☐ Reparação simples ou substituição de portas e janelas;
- ☐ Colocação de tetos falsos;
- ☐ Outros: _____

☐ **Construção civil**

- ☐ Substituição de banheira por poliban;
- ☐ Construção de rampas ou degraus;
- ☐ Reparação ou colocação de pavimentos;
- ☐ Rebocar paredes no interior da habitação;
- ☐ Outros: _____

☐ **Eletricidade**

- ☐ Reparação e substituição de tomadas, casquilhos, lâmpadas e interruptores;
- ☐ Outros: _____

☐ **Canalizações**

- ☐ Reparação e substituição de torneiras, louças sanitárias, sifões e autoclismos;
- ☐ Reparação de canalizações e tubagens de água e de esgoto;

☐ Outros: _____

Rua Brito Camacho, 13 7090-237 Viana do Alentejo
camara@cm-vianadoalentejo.pt
telef (+351) 266 930 010 • fax (+351) 266 930 019
nif 506 151 174

MOD0184_20120410

RECORTE 2. CMVA, *Oficina domiciliária* (minuta de requerimento). Impressão cedida aquando da colaboração no programa.

(contacto, algumas dificuldades)

No contacto com o trabalho propriamente dito na *OD,* experimentaram-se algumas dificuldades provenientes da novidade que representava a inclusão da arquitectura e do seu papel nas rotinas funcionais do processo, nomeadamente aquelas que se referem à parte da concretização em obra.

A pequena dimensão da estrutura autárquica leva a que os recursos operacionais[7], relativamente escassos para o número de solicitações, sejam geridos de maneira bastante flexível. Desta realidade resulta que não seja produzido um calendário das execuções da *OD*.

Este facto, que se incompatibiliza com a gestão dos tempos desta dissertação, tirou-me a possibilidade de acompanhar as obras. E assim se revelou que as instruções desenhadas e escritas não são um material de fácil aceitação, ou de fácil compreensão, pelos responsáveis por executar a obra, rotinados a agir sem muito acompanhamento técnico e utilizando sobretudo o seu *bom-senso.*

"As pessoas vêm aqui e pedem o polibã. Agora se o polibã fica aqui, acoli, ou não sei quê, isso tem dependido mais do bom senso do pedreiro."[8]

Neste seguimento, observa-se uma distância bastante grande entre as instruções e o que foi executado em obra. No entanto, recuso-me a ler as dificuldades apresentadas como uma derrota e, sobretudo, como uma diminuição da validade da *OD* ou dos seus *meios e modos de fazer*[9].

Prefiro, pelo contrário, atender às pequenas conquistas – o desenho não foi meticulosamente executado, mas reconhecem-se algumas melhoras nos trabalhos (o que terá que indicar que alguma da sua essencialidade tenha sido captada). Juntando isto ao simples facto de ter sido acolhido e ouvido, voluntariamente, pela restante equipa da *OD* e pelo aparelho político, posso afirmar que a arquitectura é bem vinda neste *espaço de diálogo* da comunidade, e que pode contribuir para potenciar os seus processos.

Atentarei, em seguida, sobre os vários *problemas* arquitectónicos que se têm levantado nas intervenção da *Oficina Domiciliária,* recorrendo a algumas acções em que tive a possibilidade de intervir, mas também àquelas que constituem o arquivo do programa, e que não são parte desprezável desta investigação. Sobre estas últimas, o objectivo será sobrepor-lhe o conhecimento arquitectónico que não tiveram à data da sua execução, identificando as dificuldade que daí advieram, e reflectindo sobre as suas problemática e soluções.

7. Relativamente à matéria dos recursos operacionais, foi possível apurar que existe a intenção de formar uma brigada exclusiva da *OD,* o que permitirá melhor organização de calendário. Identificamos, também, que isso aumentaria as hipóteses de um maior acompanhamento técnico da parte operacional.

8. Bruno Borges e Presidente da CMVA (Bengalinha Pinto), *op.cit.*

9. Ver, atrás, *Carta de compromisso e expectativa.*

## INTERVENÇÃO nº6

Estrada de Vila Nova (Viana do Alentejo)
Início do processo a 10-09-2009

*PEDIDO*
"Substituição da banheira por poliban"

*PARECER TÉCNICO (Intervenção possível)*
"Base de chuveiro. Azulejos brancos.
[material de canalização]"

*CUSTO*
394,53€

pré-existente

intervencionado

## INTERVENÇÃO nº107

Azinhaga da fonte (Aguiar)
Início do processo a 02-06-2011

*PEDIDO*
"como o meu marido esta acamado, venho por este meio solicitar a adaptação da casa-de-banho, pois desde que este teve o acidente toma banho no leito, devido ao facto da cadeira de rodas não entrar na casa-de-banho e também porque a casa-de-banho possui banheira e não poliban."

*PARECER TÉCNICO (Intervenção possível)*
"Poliban (deficiente)"

*CUSTO*
380€ (inclui *lava-mãos*)

pré-existente

intervencionado

RECORTE 3. CMVA, *Arquivo Oficina Domiciliária*, nº6 e nº107. Cortesia da instituição.

## INTERVENÇÃO nº198

Rua Nova (Alcáçovas)
Início do processo a 26-10-2012

*PEDIDO*
"Alargar 4 portas"

*PARECER TÉCNICO (Intervenção possível)*
(sem acesso à informação)

CUSTO
400€ (inclui adaptação do WC)

pré-existente

intervencionado

RECORTE 4. CMVA, *Arquivo Oficina Domiciliária*, nº198. Cortesia da instituição.

## Praticabilidade, eliminação de barreiras

A intervenção mais frequente da *Oficina domiciliária* tem que ver com o problema da adaptação do espaço da casa às contigencias próprias do avanço da idade dos seus habitantes.

Os corpos, agora cansados, sentem a sua casa como pista de obstáculos. A experiência do movimento reclama que o chão se domestique novamente. E que a casa, mais do que confrontar e constranger, possa acolher e praticar-se.

Estas intervenções correspondem, muitas vezes, a alterações físicas muito pequenas – substituição de dispositivos de banho, alargamento de vãos, controlo de cotas de soleira ou de pavimentos interiores, nivelamento do pavimento de logradouros –, mas com importância efectiva na habitabilidade da casa. Possibilitam acontecimentos tão banais quanto sair à rua, conseguir aceder a todos os espaços da casa, realizar a higiene diária com menos esforço e maior independência.

As intervenções nº6, 107 e 198 são exemplos motivados neste problema arquitectónico.

Gostaria de atentar nos processos conduzido para a nº6 e nº107, referentes à adaptação de quartos de banho, pelo que, postos em comparação, revelam sobre a inexistência da disciplina da arquitectura.

Na nº6 foi aplicado um dispositivo normalizado de base de chuveiro. Já na nº107, optou-se por uma solução de base de chuveiro adaptada. Esta diferença explicar-se-á pela forma como os dois habitantes requereram a intervenção. No primeiro caso aponta-se, como esperado, uma solução. No outro, por excepção, indica-se simplesmente um problema, o que levou o engenheiro a procurar autonomamente uma solução.

É bastante óbvio que o dispositivo adaptado, não alteado relativamente à cota de pavimento, seria melhor solução para os dois casos, motivados pelas dificuldades de mobilidade. Não obstante, na ausência do pensamento arquitectónico, na ausência da problematização dos pedidos (em contraposição à simples aplicação da solução requisitada), aplicaram-se bases de chuveiro não adaptada em todos as outras intervenções da mesma natureza.

# INTERVENÇÃO nº224

Rua Bento Jesus Caraça (Aguiar)

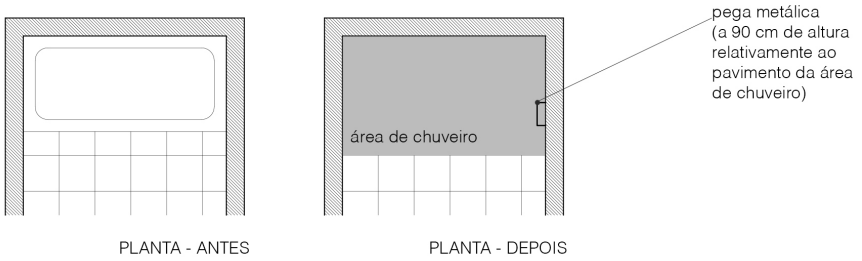
Início do processo a 01-03-2013

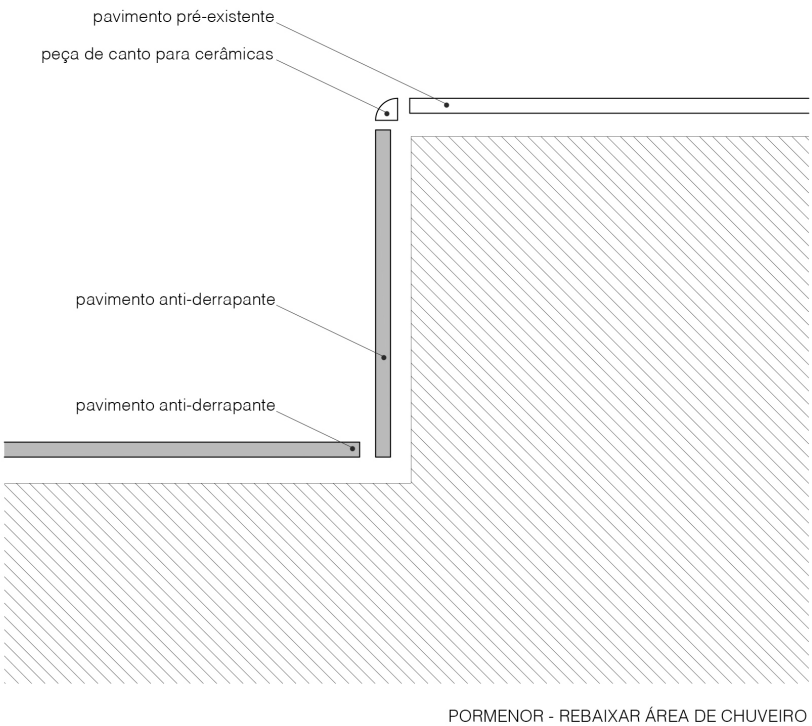
*PEDIDO*

"Substituição de banheira por poliban"

*FOTOGRAFIA DO EXISTENTE*

*SOLUÇÃO APONTADA*




RECORTE 5. Proposta para a intervenção nº224.

Na intervenção nº224, na qual colaboramos, tentamos aprender com a síntese destas dificuldades.

O *pedido*, muito semelhante ao das intervenções que se referiram anteriormente, enquadrava-se no problema da adaptação do espaço do quarto de banho à mobilidade reduzida, como tive oportunidade de averiguar com o habitante em visita ao espaço.

A solução proposta inclui, em substituição da banheira, um dispositivo de banho artesanal, ligeiramente rebaixado relativamente ao pavimento do quarto de banho e pavimentado com cerâmica anti-derrapante. Visto a dimensão generosa do espaço, o carácter artesanal da solução, não constrangido às dimensões das aplicações standardizadas utilizadas em intervenções anteriores, permite alargar o dispositivo de banho a todo comprimento da banheira e, inclusivé, extravazar a sua largura em 20 cm. O aumento da área de duche possibilita, por exemplo, a situação de um banho auxiliado por outra pessoa ou a colocação de cadeiras e outro material de apoio.

Tirando partido da redução de custos que representa esta opção artesanal[10], propôs-se ainda uma pega metálica de apoio, colocada no limite da área de banho, com o sentido de facilitar a entrada no dispositivo e de evitar quedas durante a higiene.

10. O executivo camarário mostrou-se, de antemão, flexível relativamente ao custo da mão de obra/tempo de execução, o que se deve ao facto do trabalho será realizado com recursos operacionais próprios. Já relativamente ao custo dos materiais, fui informado que se agiria segundo o máximo rigor.

# INTERVENÇÃO nº3

Rua das Escadinhas (Viana do Alentejo)
Início do processo a 02-09-2009

*PEDIDO*
"Colocação de 5 folhas de lozalite no terraço"

*ADENDA AO PEDIDO* (07-10-2009)
"No espaço em que se vai colocar as telhas, se se pode colocar um forro"

"Obra concluída em Março de 2010"

*PARECER TÉCNICO (Intervenção possível)*
"Colocação de chapas onduladas fibra de vidro translúcidas"

*CUSTO*
406,25€ (inclui também a substituição de uma sanita e de uma fechadura)

*CARTA INTERNA AO SERVIÇO (01-02-2011)*
"[A munícipe] foi contemplada (…) com tudo o que tinha solicitado.
Após esta intervenção, informou que a obra não tinha ficado em condições, porque havia infiltração de águas, na zona aonde tinham sido colocadas as chapas. O [encarregado] enviou um operário, do estaleiro que executou uma pequena intervenção para obviar a infiltração de águas.
Entretanto a munícipe, verbalmente vai informando os trabalhadores da Autarquia que, o que pretendia era que lhe colocassem um tecto, um telhado e lhe fechassem o terraço, porque precisa de um quarto para o filho e que, a chuva ao cair nas chapas lá colocadas faz muito barulho.
Na reunião, dia 31-01-2011 (…) esta questão foi vista e a opinião do [engenheiro] e do [encarregado] é que, uma intervenção dessa natureza não só ultrapassaria em muito o valor definido, no Regulamento, mas também exigiria a elaboração de um projecto para verificar se a estrutura da casa suportava o peso de pilares."

*CARTA DO PRESIDENTE DA CMVA À MUNÍCIPE (25-02-2011)*

"A Câmara Municipal de Viana do Alentejo vem, por este meio, informar V.EXª, que no âmbito da Oficina Domiciliária e de acordo com a sua solicitação a obra está concluída.
Temos conhecimento que, verbalmente, manifestou o desejo de uma outra intervenção na sua habitação. Nomeadamente, a construção de um telhado, de um tecto num terraço a fim, de o mesmo, puder ser utilizado como quarto de dormir.
Compreendemos a sua necessidade mas, não nos é possível, pelo menos neste momento, satisfazer o seu desejo. Uma obra dessa natureza, ultrapassaria o valor determinado no Regulamento, em vigor."

pré-existente

intervencionado

RECORTE 6. CMVA, *Arquivo Oficina Domiciliária*, nº3. Cortesia da instituição.

# INTERVENÇÃO nº81

Rua da Fonte (Aguiar)

Início do processo a 03-01-2011

*PEDIDO*

"Construção de uma marquise"

*PARECER TÉCNICO (Intervenção possível)*

"[rasurado]Construção de marquise no tardoz da habitação (área de intervenção 10x2m).
O proprietário oferece o material."
"[em nota de margem] Esta parte do pedido não é para realizar."

"Indeferido por não estarem contempladas no regulamento construções novas. O regulamento apenas refere reparações:"
"[Artigo 3º - 4.] Acesso à oficina domiciliária para obtenção de pequenas reparações, tais como mudanças de torneiras, colocação de lâmpadas, consertos de tomadas e interruptores, substituição de vidros e fechaduras, arranjo de mobiliário, pequenos serviços de carpintaria e eliminação de pequenas barreiras arquitectónicas."

CUSTO

(não realizado)

RECORTE 7. CMVA, *Arquivo Oficina Domiciliária*, nº81. Cortesia da instituição.

# INTERVENÇÃO nº221

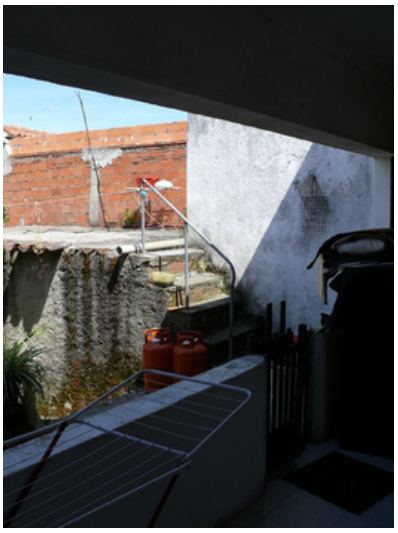
Rua Dona Maria Joana Cabral (Viana do Alentejo)

Início do processo a 15-02-2013

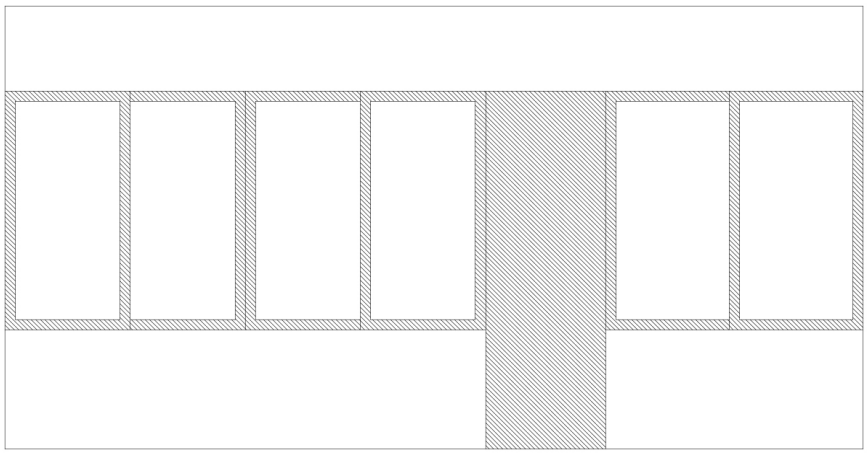
*PEDIDO*

"Fechar marquise para evitar a entrada de água"

*FOTOGRAFIA DO EXISTENTE*



*SOLUÇÃO APONTADA*



ALÇADO MARQUISE - VISTA DO INTERIOR PARA O EXTERIOR

RECORTE 8. Proposta para a intervenção nº221.

## Mais (um) espaço

Outro problema que se tem levantado na *Oficina domiciliária* é a necessidade de um espaço extra na casa, que permita ultrapassar a sua dimensão exígua. Constata-se, na cartografia do Concelho, que o parque habitacional apresenta um número elevadíssimo de excrescências relativamente aos volumes primitivos das habitações, o que tem que ser, necessariamente, uma expressão generalizada deste problema.

Trata-se de uma luta contra o constrangimento do limite, absolutamente estático frente às mudanças inevitáveis dos tempos e da vida. Acontecimentos estes que reclamam novos usos, novos espaços e novas qualidades espaciais, como podemos aprender no trabalho de Lacaton&Vassal[11].

11. Explorado no capítulo anterior.

O extenso processo da intervenção nº3 anuncia-nos, com grande evidência, este problema. O *terraço,* pré-existente na casa, assumia a necessidade de se transformar em interior – *um quarto de dormir para o filho.* Alheado deste problema – o que afirmamos, uma vez mais, ser expressão do afastamento da arquitectura enquanto modo de pensar – o processo resultou num dispositivo inadequado, sem características de conforto. Mas, com certeza, ajustado ao *pedido,* e responsabilidade do munícipe.

Passaram-se muitos meses, reclamações, reuniões e cartas. O processo teve um final burocrático, mas não uma solução viável. Afinal, antes da realização de um *projecto*, cuja necessidade já era prenúncio de morte, já se sabia que a intervenção *ultrapassaria em muito o valor definido.*

A intervenção nº81 é também exemplar relativamente a uma certa burocratização que tende a atingir estes processos, paradoxal relativamente à informalidade e proximidade do seu modo de funcionamento. A construção de um espaço extra é indeferida com base no argumento que não se pressupõem *construções novas,* o que nos soa um pouco artificioso relativamente ao carácter do programa – é pensável que o grande constrangimento orçamental seja suficiente como delimitador da acção.

Aferimos, no caso da intervenção nº221, que o problema de mais (um) espaço descendia de um problema de menos (um) espaço. A casa tinha ficado amputada, incompleta relativamente ao que era o projecto-de-vida que lhe tinha dado lugar. A condição orçamental da família acidentou-se durante o processo de construção e o remate do tardoz ficou em espera.

Sempre que ocorriam chuvas, o espaço subtraí-se à casa. As crianças ficavam sem o seu espaço de brincar e os avós sem lugar onde realizar, luminosamente, as tarefas domésticas. Mas o espaço, nesta sua condição inacabada e exterior, somou o uso de *estar ao fresco* durante o Verão.

Propus, desta forma, uma solução de janela de correr, com caixilhos de alumínio e preenchimento acrílico, que permitem abrir ou fechar o espaço ajustando-o à condições meteorológicas e às estações do ano. A passagem para o logradouro soluciona-se com uma porta de abrir opaca. Atentando à presença de crianças, um dispositivo transparente podia dar azo a choques.

# INTERVENÇÃO nº26

Rua Atrás do Moinho (Viana do Alentejo)

Início do processo a 09-03-2010

*PEDIDO*

"Uma abóbada numa sala"

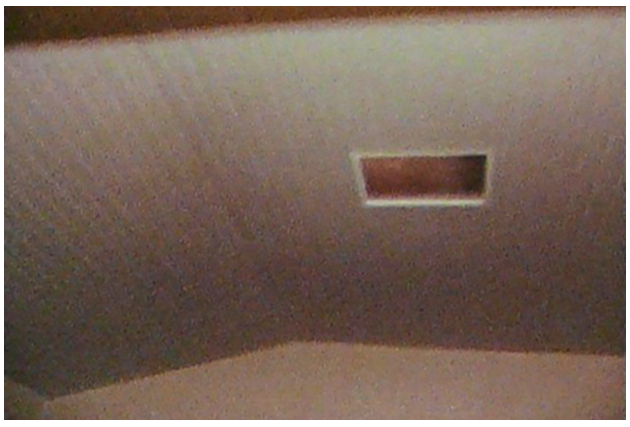
*PARECER TÉCNICO (Intervenção possível)*

"Forro/Placa na sala"

CUSTO

350€

pré-existente



intervencionado

RECORTE 9. CMVA, *Arquivo Oficina Domiciliária*, nº26. Cortesia da instituição.

## Conforto

É convencional ver-se, nas habitações mais modesta do Concelho, uma solução de cobertura que aí denominam comummente de *telha-vã*. Consiste numa estrutura leve, de madeira ou de vigotas pré-fabricadas de betão armado, à vista no interior do espaço e sem qualquer tipo de forro, onde assenta depois um telhado.

Essa estratégia de cobertura terá vários motivos – a redução de custos; a debilidade dos muros que suportam essa cobertura, normalmente de uma taipa autoportante sem especial qualidade construtiva, e portanto sem capacidade de responder a cargas elevadas. A interioridade dos espaços, muitas vezes encerrados por muros cegos e sem entradas de luz ou ventilação, é também uma razão para que se aplique este dispositivo, que permite ventilar o espaço e recolher alguma iluminação natural pelas juntas entre telhas. São ainda utilizadas, por vezes, algumas telhas de vidro no sentido de reforçar essa iluminação.

Apesar de inteligente, esta solução parece não atingir o paradigma actual de conforto mínimo, sobretudo pelas trocas térmicas muito fáceis entre o interior e o exterior, numa região com amplitudes térmicas de mais de 30ºC entre estações do ano. Inevitavelmente os espaços interiores são demasiado quentes no verão e demasiado frios no inverno.

A *Oficina domiciliária* tem sido procurada bastantes vezes no sentido de resolver este problema de conforto. Tem-se recorrido a uma solução de teto falso standardizada em alumínio, que veda de certa forma a passagem do ar, mas que se mostra pouco atenta ao isolamento térmico, como acontece no exemplo da intervenção nº26.

Esta aplicação levanta, também, um outro problema – os espaços perdem a capacidade de iluminar-se, o que é também uma questão de conforto. Também por esse motivo escolhemos a intervenção nº26, excepcional em todo o processo, que a pretexto da telha de vidro existente, decidiu instalar uma pequena clarabóia. Não posso deixar de referir, no entanto, que a dimensão deste *vão* superior parecerá, ao *arquitecto,* pouco generosa...

Colaboramos na intervenção nº220, com característica muito semelhantes ao que se tem vindo a descrever. Propusemos, atentando nas dificuldades dos casos em arquivo, que fosse aplicado um isolamento térmico projectado sobre o tecto falso.

O programa do espaço (cozinha com fogão a gás e pequenos fumeiro) levantava ainda uma dificuldade acrescida – o espaço, agora vedado pelo teto falso, e cujo único vão era uma porta de madeira para o logradouro, não podia perder a capacidade de ventilar-se, sobre pena de representar perigos para a saúde. Visto a pequena área da cobertura, que poderia levantar problemas na montagem de uma clarabóia tal como no caso nº26, propôs-se a reciclagem da porta de madeira existente, incluindo-lhe um postigo de abrir de produção artesanal, capaz de ser executado pelos carpinteiros da autarquia.

# INTERVENÇÃO nº220

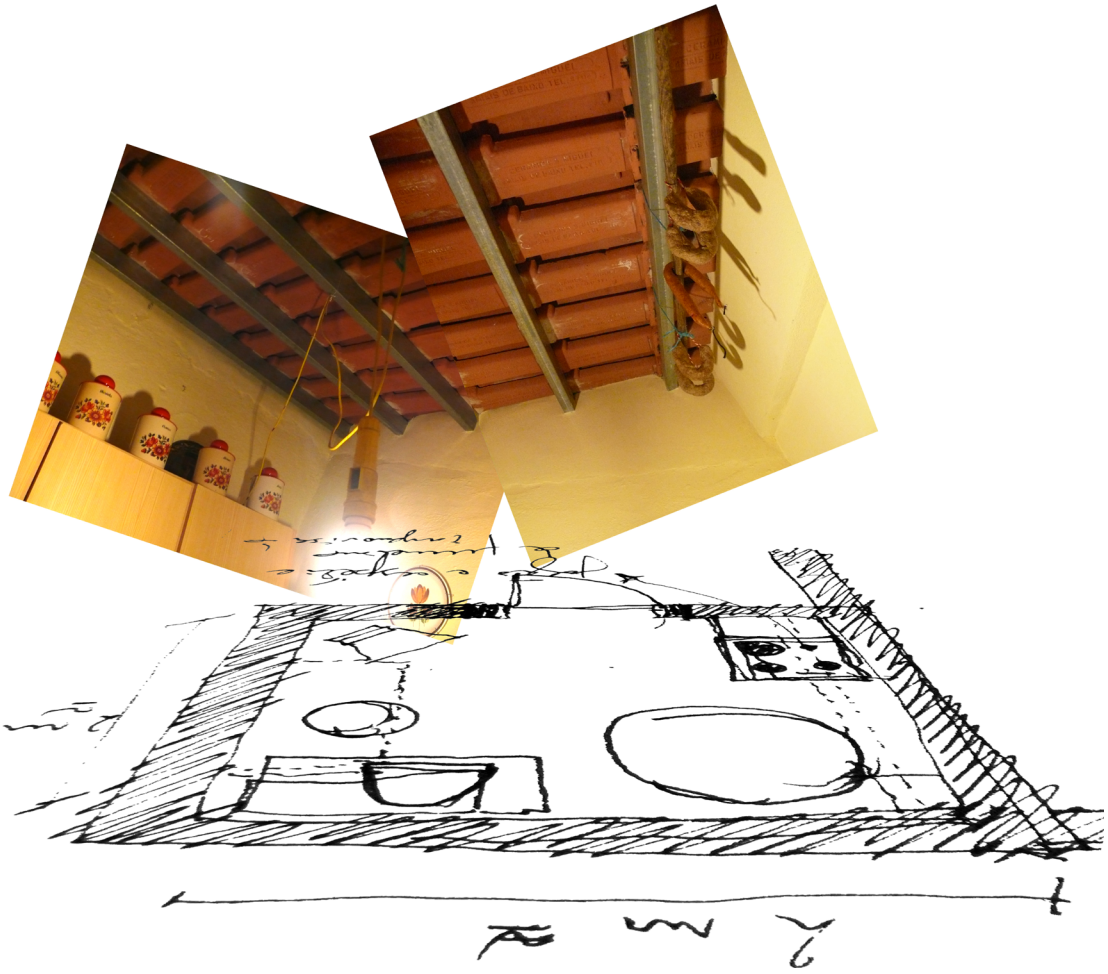
Rua da Terrinha (Viana do Alentejo)

Início do processo a 13-02-2013

*PEDIDO*

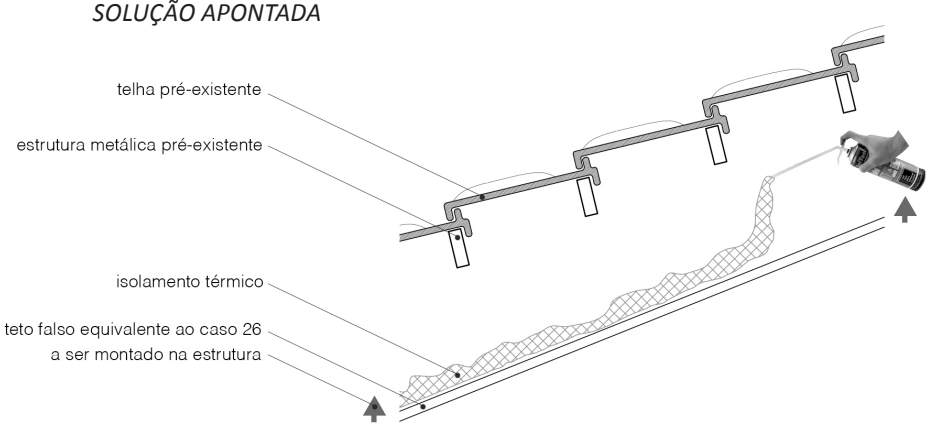
"Arranjo de telhado de uma divisão (colocação de teto falso)"

*EXISTENTE*

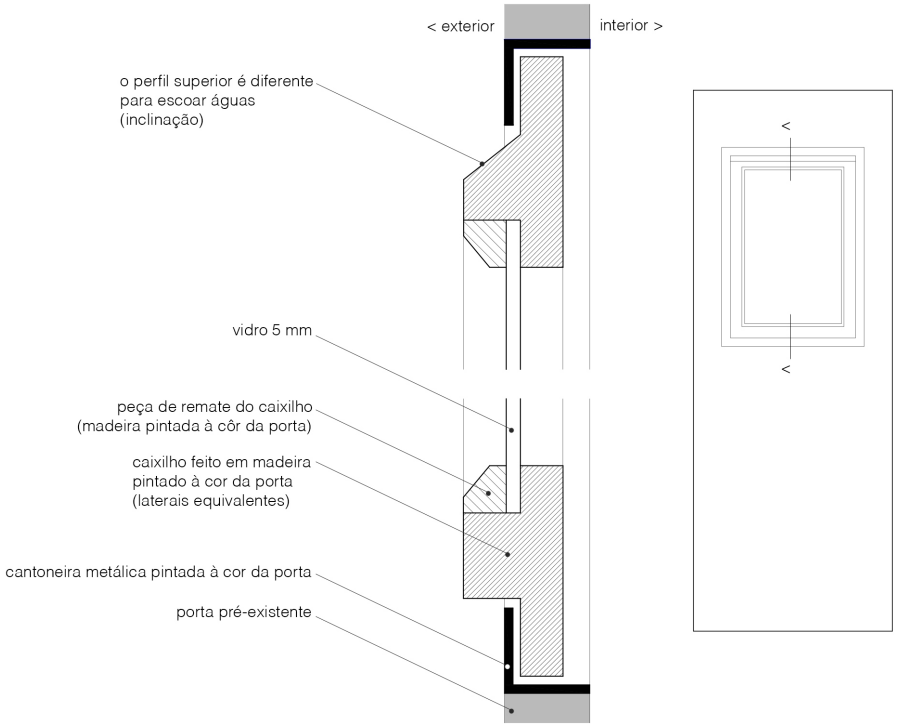


RECORTE 10. Proposta para a intervenção nº220.

*SOLUÇÃO APONTADA*




CORTE TRANSVERSAL À ESTRUTURA METÁLICA




PERFIL CAIXILHO E ALÇADO DA PORTA

# INTERVENÇÃO nº201

Rua dos Combatentes da Grande Guerra
(Viana do Alentejo)
Início do processo a 28-11-2012

*PEDIDO*

"Construção de grade e colocação numa janela"

*PARECER TÉCNICO (Intervenção possível)*

(sem acesso à informação)

CUSTO

(sem acesso à informação)

pré-existente

intervencionado

RECORTE 11. CMVA, *Arquivo Oficina Domiciliária*, nº201. Cortesia da instituição.

## Domínio. Mediação, limite-espessura, *covalência*, relação

Problematiza-se aqui uma questão de base da *Oficina domiciliária* – ela constitui-se na transgressão do domínio do espaço.

Trata-se, à partida, de um organismo público que interfere no espaço privado das habitações. No entanto, nas intervenções nº201 e nº240, a acção do programa é efectuada sobre o limite-muro que separa os dois domínios – o espaço de todos, público portanto, do espaço da intimidade.

Contudo, na ausência de arquitecto, a intervenção nº201 parece perfeitamente impávida quanto à vocação transgressora do programa – acede, sem mais, ao *pedido* de *colocar uma grade numa janela,* como se isso não expressasse uma necessidade de segurança, e como se essa necessidade não fosse inevitavelmente um problema do espaço público, do seu espaço de origem. Estamos perante um exemplo em que o público, tão rotinado nas intervenções sobre o espaço doméstico, se esqueceu que o é.

Observámos, nos últimos anos, que a sensação de perigo tem vindo a aumentar nestas populações. Transformam-se *vilas-de-porta-aberta,* em que as ruas se espessavam para dentro das casas e a domesticidade ocupava a rua, em *vilas-de-grades-e-trancas,* de limites cortantes entre espaços irreconciliáveis. E este problema, obviamente social, não desculpabiliza no entanto as políticas sobre o espaço. Ou aquilo que o espaço tem de político.

Alguns executivos do município optaram por criar sectores periféricos de construção, sem nenhuma qualificação urbana ou sentido na implantação/localização. Assim avançaram as *zonas residenciais* e *zona industriais* e, ainda, as *zonas de equipamentos,* considerando a cristalização do tecido pré-existente. Este tecido velho, ocupado por idosos que vão desaparecendo, tende a tornar-se um lugar abandonado de ruas vazias e, portanto, um lugar inseguro. É preciso, agora, repensá-lo politicamente, no sentido de lhe restituir a espessura das portas-abertas, ao invés de o tornar uma fortaleza de muros e grades.

Na nossa colaboração na intervenção nº240, deparamo-nos também com uma dificuldade relativamente a esse papel transgressor da Oficina domiciliária.

*Pedia-se* a *substituição de uma montra por uma janela.* Percebi, em visita, que o problema tinha duas faces – uma relativamente ao conforto do espaço interior, que após encerramento de um programa de loja, de um programa de porta-aberta, tinha perdido a capacidade de se ventilar e exigia que a janela se pudesse abrir; a outra face era a do exterior, aquela em que deveria restabelecer a dignidade perante a rua, apagar a memória do insucesso daquele investimento familiar que se espelhava na montra vazia do alçado. Aquele vão deveria assemelhar-se então, em caracterização e em dimensão, aos outros da casa.

A sua face interior, doméstica, era bem acolhida pelo programa, mas a sua face exterior e pública levantava problemas – não eram aí permitidas alterações de fachada, por se situar no limite do *centro histórico.* Insisti em redesenhar o vão, recorrendo a uma solução desmontável que se ambiguaria no regulamento. Os operários decidiram cumpri-lo com uma alvenaria. Menos interessante no desenho, mas justo.

# INTERVENÇÃO nº240

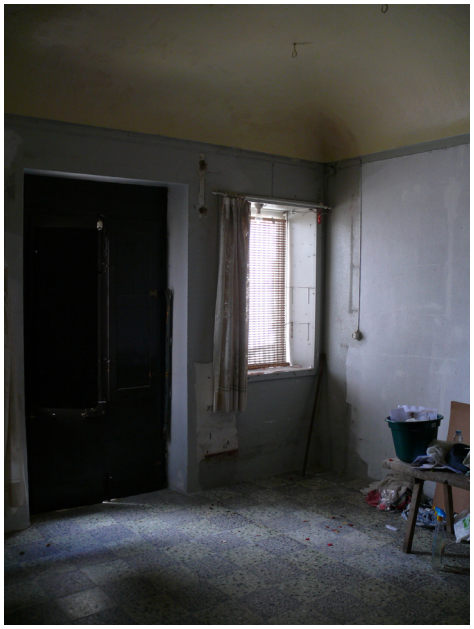
Rua Dr. António José de Almeida (Viana do Alentejo)

Início do processo a 16-04-2013

*PEDIDO*

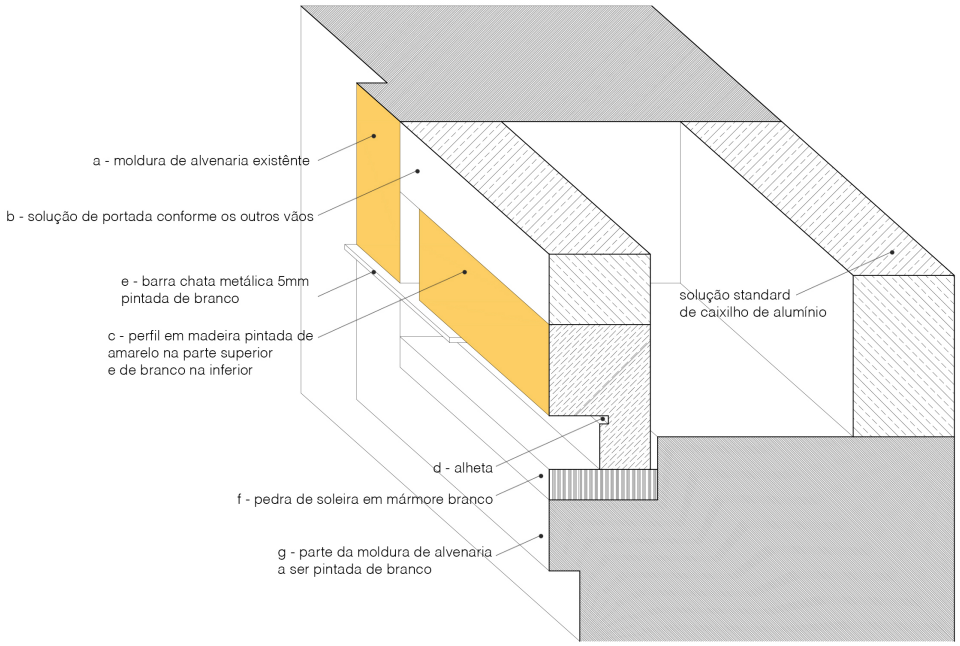
"Substituir uma montra por uma janela"

*EXISTENTE*

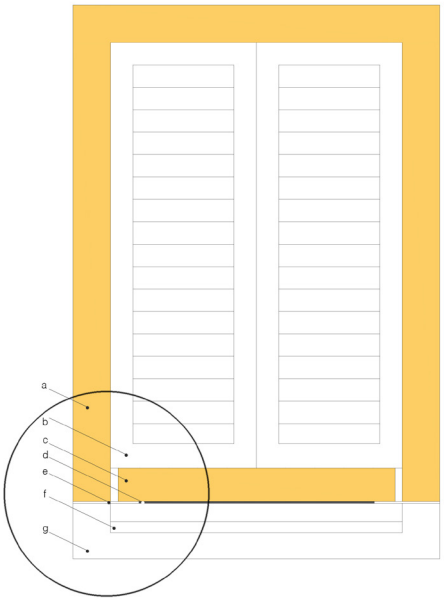


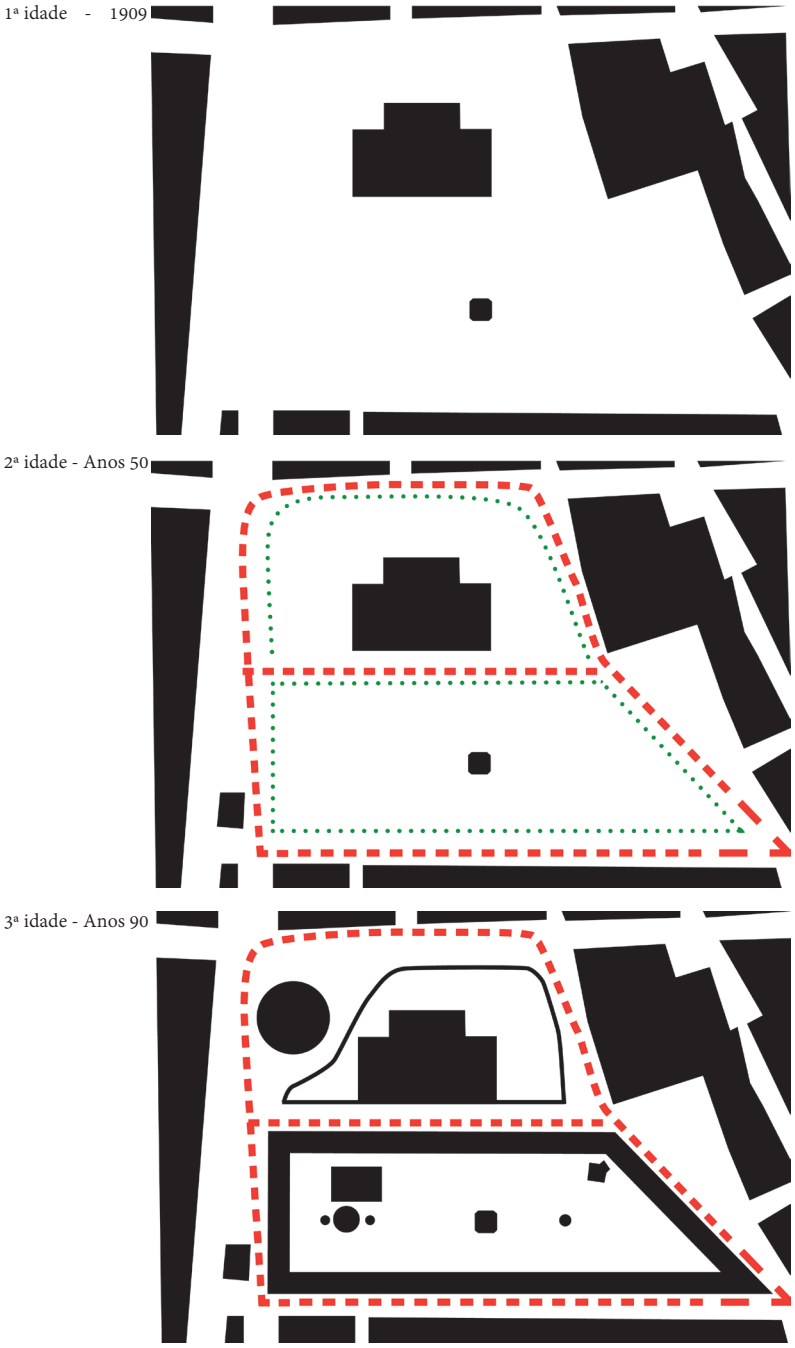
RECORTE 12. Proposta para a intervenção nº240.

## *SOLUÇÃO APONTADA/RESULTADO*




PORMENOR DA SOLEIRA






RECORTE 13. Plantas-diagrama correspondentes às várias idades do espaço do Rossio

RECORTE 14. Vista aérea do espaço do Rossio na actualidade. *in* http://www.bing.com/maps/

# Rossio.
## Jardim Público de Alcáçovas[12]

12. A acção de que trata este texto foi realizada conjuntamente com Adriana Correa.

(1ª idade)

O Rossio de São Sebastião, assim se chamava à data da implantação da República, era uma grande bolsa de terreno baldio situada a poente da Vila de Alcáçovas. Era o espaço das feiras e dos mercados e, cumulativamente, o recreio da escola primária, aí construída em 1890. Era também espaço de concertos da Banda Filarmónica, o que justifica a presença de um coreto de construção precária, substituído pelo actual em 1929.

(2ª idade)

Até ao final da década de 50, as característica e o programa do lugar mantiveram-se. Nessa data, a infra-estrutura urbana da Vila desenvolveu-se, tendo sido instalada a rede de electricidade e clarificada a estrutura viária. Traçava-se uma cintura em redor do Rossio, adoçada ao casario, e uma rua (*Avenida Alexandre Herculano)* junto à fachada nascente do edifício da escola. Principiava-se, com esta última rua, a divisão do Rossio em duas partes independentes – a poente, o recreio da escola; a nascente, o espaço onde nasceria, já no pós 25 de Abril, o Jardim Público.

Cada um dos programas reclamaria, pois então, os seus limites, ergueria os muros dos seus recintos. E ficavam determinados taxativamente os usos do Rossio, onde já não cabia, entre outras, a actividade do mercado, deslocada para um lugar periférico da povoação.

A delimitação do recinto do recreio, que o fechava ao (restante) espaço-público, trouxe também consequências ao próprio edifício da Escola, que se encerraria sobre si mesmo. Apurámos que, anteriormente, toda a ala-poente era um coberto permeável, uma entrada franca na escola que transportava o Rossio até ao pátio interior de distribuição.

Limite norte do jardim.

Miolo do jardim. Coreto e biblioteca. Tirada de norte para sul.

Limite sul e limite nascente. Volume de sanitários, parque infantil, lago e biblioteca.

*Avenida Alexandre Herculano.* Rua que divide o Rossio.

Limite norte do Rossio, a partir da rua circundante. Volume da cafetaria e biblioteca.

Limite poente do Rossio, a partir da rua circundante. Biblioteca e rotunda.

RECORTE 15. Fotografias do espaço em Fevereiro de 2013, à data do início do processo.

(3ª idade)

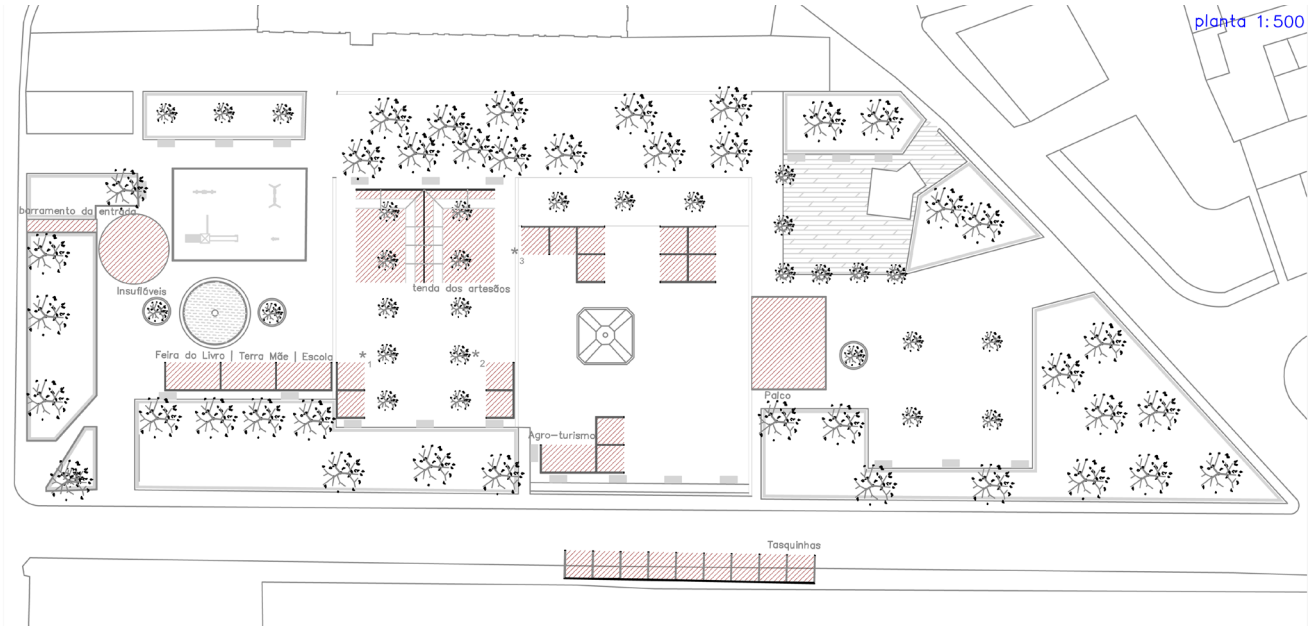
No final dos anos 90, o programa da escola transfere-se para um outro lugar e o edifício oitocentista recebe a Biblioteca Municipal. Há também mudanças no traçado das ruas que envolvem o Rossio, sendo construída uma rotunda, a sudoeste, que engole uma parte significativa do que fora o recreio.

Este recinto fica sem uso até aos dias de hoje, vindo a autarquia a caracterizá-lo, desde então, como uma espécie de continuação do Jardim, mostrando a intenção de reunificar o Rossio. Ainda assim, tanto o Jardim como o espaço contíguo à biblioteca continuam presos pelos seus antigos muros-limite e separados pela *Avenida Alexandre Herculano.*

A construção do Jardim estendeu-se por duas décadas (entre 1974 e 1999), tratando-se de uma execução lenta, sem plano prévio, que decorria apenas do que se considerava, então, como *rotinas de manutenção* do espaço público. Tendo como maior responsável o jardineiro Melhano, os operários da autarquia foram construindo o Jardim à medida que os recursos materiais e humanos se mostravam disponíveis.

O processo envolveu a arborização do espaço, o tratamento de pavimentos, mas também a adição contínua e pouco regrada de objectos-massa – um lago, um parque infantil, caldeiras sobredimensionadas que rodeavam as várias palmeiras, um volume de cafetaria e outro de sanitários. Os espaços de relva e flores que ocupavam o perímetro do Jardim foram rodeados por sebes altas que os tornavam inacessíveis, transformando-os também numa expressiva massa-limite que se subtraía ao espaço total.[13]

13. Este percurso sobre as várias idades do espaço teve como apoio a publicação de Francisco José Baião, *A Primeira República no Concelho de Viana do Alentejo*, Câmara Municipal de Viana do Alentejo, Viana do Alentejo, 2010; mas também o que se conseguiu apurar no diálogo com os habitantes locais.




RECORTE 16. Planta de implantação da Feira de Artesanato, 2011.

RECORTE 17. Feira de Artesanato de 2011. Fotografias cedidas pela Câmara Municipal de Viana do Alentejo

No final dos anos 90, inicia-se uma Feira de Artesanato anual, de iniciativa municipal, implantada sobre o espaço do Jardim. No entanto, e apesar da generosa área do Rossio, o espaço-*praticável* tornara-se escasso face às exigências de implantação da Feira. Sobrelotado de massas, que decorriam do processo de adição das duas décadas anteriores, o Rossio apresentava manifesta falta de espaço para receber aquele *acontecimento*, que aliás se identificava com o seu uso original.

Em 2011, a Junta de Freguesia de Alcáçovas chamou-nos pela primeira vez a colaborar no processo de implantação da Feira, no sentido de os auxiliar nas dificuldades que advinham dessa *falta* de espaço, que pudemos comprovar durante a experiência. Tentámos, à data, encontrar uma solução para o posicionamento dos vários módulos-stand da feira e também do palco, que, em diálogo com o suporte-jardim, pudessem gerar espaços de qualidade. Foram tidas em consideração as várias actividades previstas – os bailes e marchas populares, os espectáculos musicais e teatrais – mas também os usos espontâneos e diáfanos – observámos que os espaços mais contidos, entre módulos, tinham potenciado pequenas esplanadas e rodas de conversas.

Em 2013, quando fomos novamente chamados a intervir no processo, decidimos, para além da organização dos espaços da Feira, propor uma intervenção de carácter mais permanente, pensando o Jardim não apenas como suporte deste evento, mas também como *praticável* dos *acontecimentos* do quotidiano.

Observávamos que o Jardim, expressivo espaço público da Vila, estava, exceptuando o período de festas, quase sempre solitário e pouco enquadrado nas rotinas da população. Pensávamos, então, que o mais importante no nosso trabalho não deveria ser organizar a feira, mas adequar o *praticável*-plataforma-suporte a esse uso, bem como a outros usos, talvez mais expontâneos e diários, a que poderia dar lugar.

RECORTE 18. Fotografias captadas da mesma perspectiva, a sudeste do Rossio. A primeira é de um postal ilustrado da Edições Alberto Malva, Lisboa, 1909 (*in* Francisco José Baião, *A Primeira República no Concelho de Viana do Alentejo*, Câmara Municipal de Viana do Alentejo, Viana do Alentejo, 2010, p.12). A segunda é uma fotografia da nossa autoria em Abril de 2013.

RECORTE 19. Feira de Artesanato de 2011. Leituras na relva do Jardim. Fotografia cedida pela Câmara Municipal de Viana do Alentejo.

## Projecto. Espaço. Limite, espessura; *covalência*, relação

O postal que ilustra o Rossio de São Sebastião em 1909[14] ternos-á servido como uma espécie de *gatilho de projecto*. Não numa perspectiva passadista ou saudosista, mas no que nos revelava sobre as potencialidades daquele terreno. É evidente, na comparação dessa imagem com a realidade actual, que o processo de transformação daquele *praticável* se baseou na adição progressiva de objectos-massa, que (se) subtraiam (ao) espaço; e de barreiras-limite, que o encerravam e que o compartimentavam.

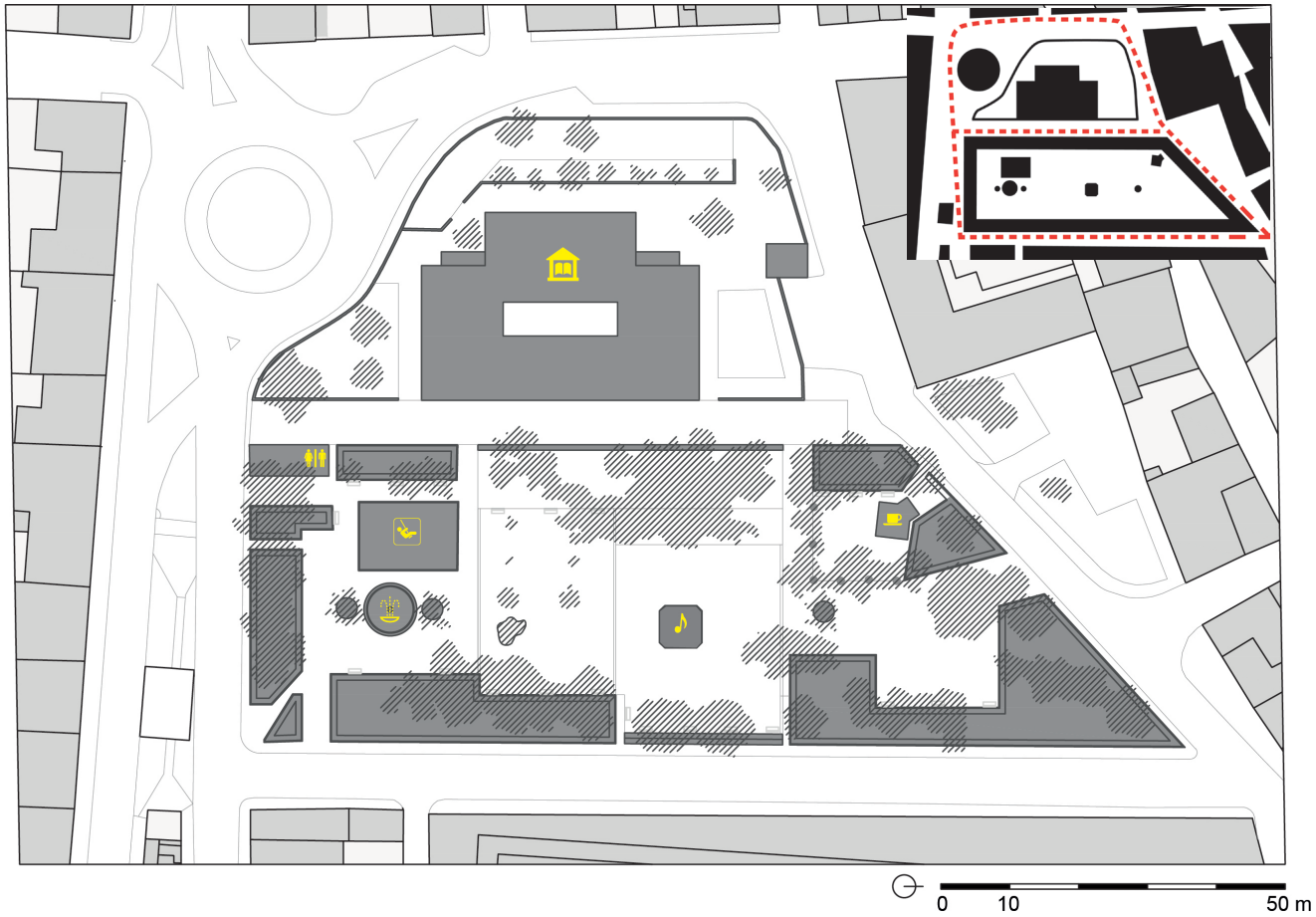
Perdia-se assim, de certa forma, a generosidade daquele *espaço-livre*, plataforma contínua e aberta - de reunião, de recreio e de festa. Heterogéneo nos usos-*acontecimento* que aí se sobrepunham. Espaço público por excelência.

14. Edições Alberto Malva, Lisboa, 1909, nº156 (*Escolas primárias)*

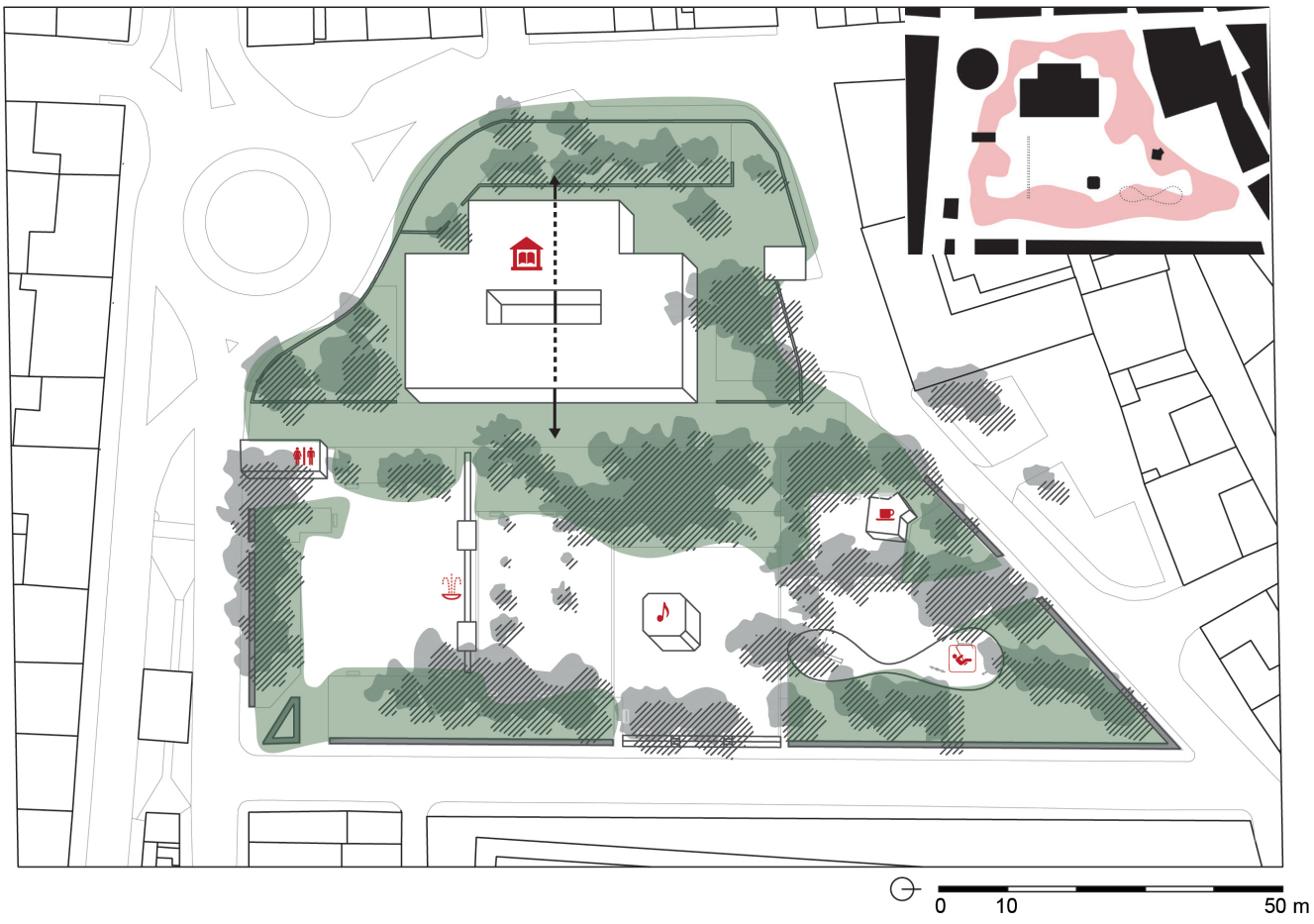
Outra imagem muito importante na abordagem ao projecto foi aquela que guardámos da Feira de Artesanato de 2011. Aí, pela primeira vez e de forma espontânea, as massas-limite do Jardim assumiam a sua espessura e, portanto, a sua *vocação-espaço* – a sua *covalência*. Os relvados *entre* sebes, *proibidos* desde sempre, tinham sido perturbados por uma reunião das crianças da creche e dos seus pais que, aí sentados, partilhavam livros e histórias.

Essa imagem levou-nos a ver de outra forma o *dispositivo*-limite do Jardim – o que o qualificava não era o contorno das sebes, a muralha de dois panos que o irreconciliava com o exterior; mas a textura doce da relva, e a sombra que nela se projectava, vinda da massa de árvores implantada nesse limite. Estes dois elementos criavam uma transição suave, uma parede habitável, entre os pavimentos duros do miolo do Jardim e das ruas circundantes.

Decorria destas duas imagens-*gatilho* a ideia que, neste(s) espaço(s) objectualizado(s) compostos pelo Jardim e pelos despojos do recreio, a intervenção do projecto apenas podia adicionar uma matéria, simultaneamente nova e restituída (da memória do Rossio*)* – o espaço. Isso implicaria sobretudo, de outro ponto de vista, a subtracção de massas-objecto e de compartimentações.




RECORTE 20. Planta do pré-existente, assinaladas as várias massas que compõem o Rossio; com diagrama-síntese.




RECORTE 21. Planta da proposta; com diagrama-síntese.

A intenção-projecto descrita implicaria distintas frentes –

Uma, no espaço duro do miolo do Jardim, era a subtracção das massas do lago e do recinto do parque infantil, reposicionando-as e reformulando-as. Também a eliminação das 3 palmeiras, e respectivos vasos de grande dimensão. Para todas estas tínhamos argumentos fortes, fornecidos em reunião[15] pela própria Junta de Freguesia. O lago, profundo e de guardas baixas, contíguo ao parque infantil, apresenta perigo para as crianças; a situação irregulamentar do parque infantil, estando a ser discutida a sua substituição; e a existência de uma praga de escaravelhos que ataca as palmeiras e que as põe em risco de queda[16].

Outra frente era a re-definição de todo o limite do Rossio. Para os limites do Jardim propunha-se a anulação da massa do *dispositivo*, tornando habitável a sua espessura até então proibida – transformando-o num *dispositivo* entre-sombra-textura. Isso implicaria a eliminação de alguns muros-sebe, nomeadamente os mais interiores, que interditavam o acesso, a partir do Jardim, aos espaços de relva e de sombra. Também a diminuição da altura e espessura das sebes exteriores, e a subida das copas das árvores, de maneira a que o espaço se mostrasse mais transparente para o exterior. Esse limite, ainda que menos expressivo na sua massa, impediria que as crianças saíssem inadvertidamente do Jardim, visto que as ruas circundantes apresentam agora o perigo do automóvel; mas seria facilmente transgressível por um adulto.

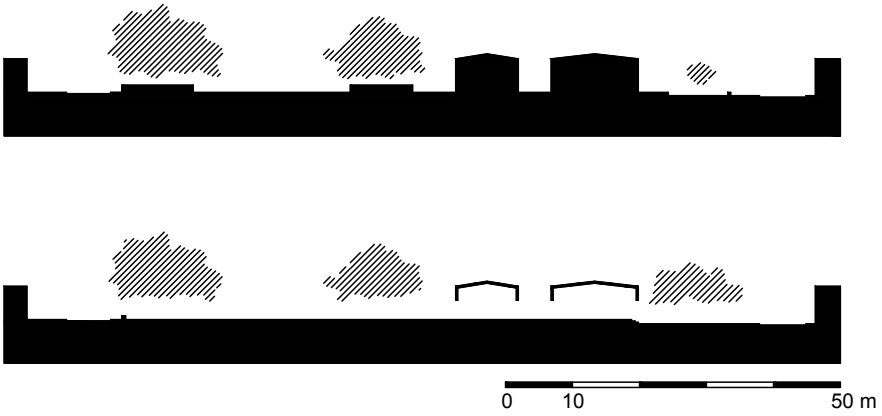
Propunhamos, também, alargar este dispositivo a todo o perímetro do Rossio, inclusive ao seu segmento poente, substituindo os troços de alvenaria delimitadores do antigo espaço de recreio, por uma cinta continua de textura-mole-sombra. Pressupúnhamos, com isto, a diluição do edifício da Biblioteca num Jardim que ocuparia todo o Rossio.

A atitude de reunificar o Rossio tiraria sentido à marcação da *Avenida Alexandre Herculano* – expressão de divisão, nos anos 50, entre o espaço do Jardim e do recreio –, pelo que propusemos o seu desaparecimento.

Com esta reunificação, o projecto assumia, como última frente, a re-abertura da ala-poente do edifício da biblioteca. Aquele espaço, devoluto desde a mudança de programa do edifício, transformar-se-ia numa bolsa de vidro transparente e permeável, aberta ao Jardim e sem nenhum uso atribuído. Re-criar esta entrada franca no edifício permitiria animar o espaço público mais a poente, até porque seria possível atravessar a biblioteca para chegar ao outro lado do Rossio.

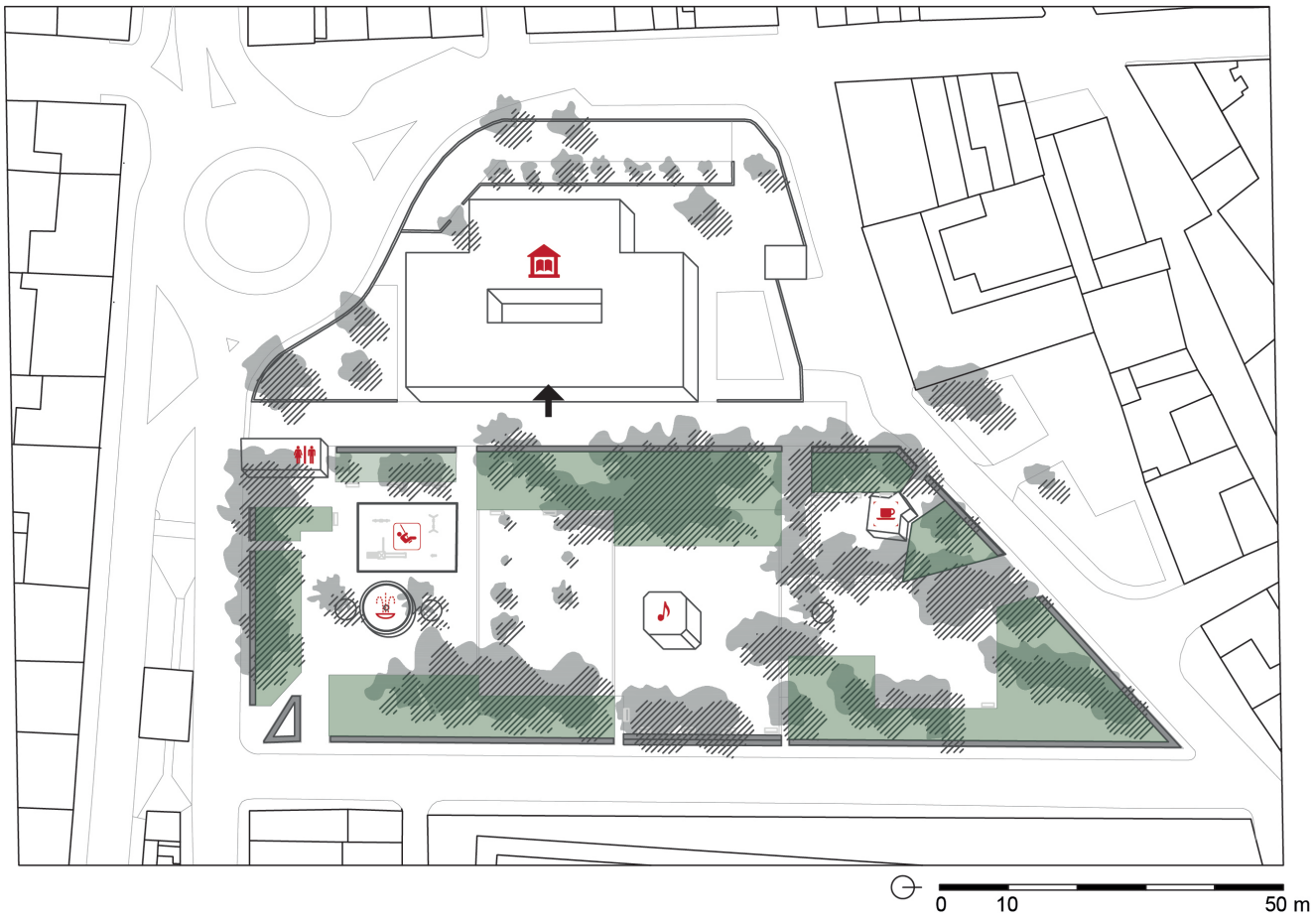
15. Refere-se às várias reuniões tidas no decorrer do processo com a Presidente da Junta de Freguesia Sara Pajote e com o Vice-presidente Miguel Boteta. A Junta de Freguesia é a responsável pela rotina de manutenção do Jardim.

16. Durante o processo de elaboração da intenção-projecto, uma das palmeiras teve que ser abatida porque já contaminada pela referida praga.




RECORTE 22. Cortes-esquemáticos, transversais ao Rossio e ao edifício da biblioteca. O superior corresponde ao pré-existente e o inferior à proposta.

RECORTE 23. Fotografia a poente do edifício da biblioteca (acima); fotomontagem com proposta de abertura dessa ala do edifício e de reformulação do espaço contíguo.




RECORTE 24. Planta com a intervenção já efectuada sobre os limites do jardim (abertura dos espaços de relva e sombra).

RECORTE 25. Fotografias dos limites do jardim já intervencionado (abertura dos espaços de relva e sombra) . Relvado norte (cima) e continuidade da esplana da cafetaria, a noroeste (baixo).

RECORTE 26. Foco de contestação no facebook, em Maio de 2013.

RECORTE 27. Imagem da campanha eleitoral de Setembro de 2013 (cima); e Imagem da vídeo promocional do Concelho, realizado pela Câmara Municipal, também no Verão de 2013 (baixo). Jardim, já intervencionado, no seu limite Sul.

Este projecto não conjectura uma empreitada, até porque nunca se teve como condição algum financiamento ou recurso suplementar. Ele só é fazível na mesma medida em que o Rossio sempre se tem construído, por sobreposição lenta. E à medida que os recursos e mão de obra da autarquia vão estando disponíveis.

Trata-se, simplesmente, de um plano para as *rotinas de manutenção*; mas que pretende inverter o processo de adição de objectos, transformando-o num outro de adição de espaço.

Os desenhos do projecto estão longe de ilustrar um produto acabado, fixo. Demonstram apenas um conjunto de intenções, um plano no sentido mais lato da palavra, cuja materialização pressupõe o nosso acompanhamento contínuo. São intenções a serem redesenhas, necessariamente com maior definição, no decorrer do processo.

Foi neste sentido que agarrámos a oportunidade da Feira de Artesanato de 2013. Neste período, ou nos meses que lhe antecedem, os esforços da autarquia estavam concentrados naquele espaço, e podia contar-se com mais recursos operacionais e materiais.

Assim, decidiu-se que a intervenção no espaço se inauguraria com os trabalhos sobre o *dispositivo*-limite do Jardim. Foram abertos os espaços *entre*-sebes, de relva e sombra, suprimindo as sebes interiores. Começou-se, também, a aligeirar a massa das sebes exteriores e experimentou-se o levantamento da copa das árvores.

## **Contestação.** *Imagem*

A *imagem,* entendida como princípio puramente visual ou de linguagem formal, nunca foi um problema do projecto, pois ele nunca foi considerado enquanto criação de um *produto* – porque achamos que não deve ser. Portanto, se algo há de *imagem* nesta intervenção, isso é apenas uma consequência do processo, duma hipótese de resposta àquele *praticável.* E necessariamente um estado transitório, constantemente mutável à medida que a construção lenta do espaço se for desenrolando.

No início de Maio de 2014, um mês antes da Feira de Artesanato, as sebes interiores já tinham sido retiradas. Os relvados estavam aberto e acessíveis.

Começava-se, nessa altura, a reduzir a expressão das sebes exteriores e a levantar as copas das árvores, como previsto. No entanto, esta última intervenção foi, logo no seu início, travada por decisão política, devido à contestação popular que se começava a fazer ouvir, demasiado lesiva em clima eleitoral[17] – essa manifestação era motivada por uma grande resistência à mudança da *imagem* do Jardim.

17. As eleições autárquicas estavam marcadas para o mês de Setembro de 2013.

Para nós, esta manifestação era já expectável, pelo que conhecemos da nossa comunidade, pouco (ou nada) acostumada com a condução de processos desta natureza. E sabíamos de antemão que, para o aparelho político, a *imagem* do espaço público seria uma questão sensível, pelo que simbolizava quanto à sua própria *imagem,* ou à *imagem* do seu trabalho. O Jardim Público de Alcáçovas, como os outros do Concelho, sempre foram *objecto* das acções de campanha, dos programas eleitorais e de outros materiais publicitários.

No entanto, procurando uma resposta eminentemente cívica, não podíamos deixar que o efeito instantâneo da *imagem* enfraquecesse a acção. Deveríamo-nos manter à margem dalguma pressão efectuada pelo poder político, que pretenderia pacificar os ânimos. E lidar, com a maior naturalidade, com o conflito que despertava a vocação *pública* do espaço do Rossio.

## Diálogo. Contaminação

Nesse clima de manifestação, levantaram-se também vozes, maioritariamente mais jovens, entusiásticas com a intervenção. O que as motivava eram as novas possibilidade de uso do espaço. Imaginavam festas de Verão nos relvados, *guitarradas* informais. Imaginavam-se a gozar as bebidas da cafeteira numa esplanada que era, agora, todo o Jardim. Sentiam que o espaço se libertava de algumas proibições e condicionamentos, que tão bem conheceram. Sentiam que esse espaço, mais aberto, os queria acolher.

A meio dos mês de Maio, fizemos uma reunião com um grupo de jovens das Alcáçovas, numa espécie de plenário onde estavam presentes cerca de 30 pessoas, e com a Presidente da Junta de Freguesia. As três partes mostravam-se interessadas

em organizar uma actividade, durante a Feira de Artesanato, que fosse elucidativa das potencialidades da intervenção. Mostrava-se vontade de elevar uma voz positiva frente às vozes céticas, que parecem quase sempre mais audíveis.

Foram esses jovens que propuseram o nome da actividade. Chamar-se-ia – *Faz-te à Relva* –, utilizando uma expressão jocosa proveniente do Futebol. Conseguimos, em conjunto, mobilizar a Associação Cultural, a Associação Terra Mãe e a Creche da Santa Casa da Misericórdia a participar na acção; e programar um workshop de fotografia, uma aula de karaté adaptado, uma *caça-ao-livro* e uma aula aberta de Zumba – todas elas a decorrer sobre os relvados, e sob as sombras, da *espessura*-limite do Jardim.

Durante a Feira de Artesanato, e no decorrer do *Faz-te à Relva,* as relvas e as sombras começavam a mostrar usos espontâneos. Concentravam-se aí pequena plateias que assistiam aos espectáculos, viam-se crianças a brincar livremente, e até algumas áreas de *pufs,* que deveriam corresponder à extensão de algum stand da Feira.

O conflito demonstrado na contestação anterior, já estado de libertação, amadurecia assim em produção de modos de vida, em uso, e em *acontecimento,* contaminado talvez pelo primeiro foco de entusiasmo do Grupo de Jovens.

Meses mais tarde, viemos a saber que a creche continuava a utilizar as relvas e sombras do Jardim para inúmeras actividades. E que a nossa ideia de abrir espaço, de transformar a *massa* dos limites em *espessura* habitável, tinha contaminado um outro espaço público da Vila. O Restaurante Paço Real, situado na envolvente da Praça da República, tinha requerido, à Junta de Freguesia, uma esplanada no interior de um *dispositivo*-limite equivalente aos que encontrámos no Jardim – usaram como argumento a nossa intervenção. Aceitando o paradoxo, transformou-se esta ideia, ou o seu resultado-esplanada, numa *imagem de marca* do restaurante.

## Sobre a intervenção no Jardim Público de Alcáçovas
## Esclarecimento

Depois de nos termos proposto, pela primeira vez, a organizar o espaço da Feira de Artesanato em 2011 – posições dos stands, palco, tenda – inauguramos uma certa paixão por esta maneira simples, feliz e despudorada de olhar para o trabalho da arquitectura. Começámos a descobrir, nesse momento, que precisávamos de aproximar a nossa "arquitectura" da vida da comunidade. E de afirmar, com toda a força, que a arquitectura pode ser para todos – não só para aqueles com maior capacidade económica, não só para os que vivem na cidade, não só para os que já a conhecem, mas também para aqueles que ainda não tiveram oportunidade de a conhecer. Afinal… todos vivemos dentro dela.

O interessante, deste ponto de vista, no trabalho que fizemos para organizar o espaço da Feira de Artesanato, foi que, não gastando mais dinheiro, se conseguiu potenciar o encontro, o diálogo, o divertimento, e festejar com muito sentido de liberdade, de respeito. E com muita Felicidade. Ficou-nos, ao observar isto, um "gosto" muito grande para com o espaço do Jardim.

Ainda no Ano de 2012, propusemos então à Junta de Freguesia elaborar um plano de melhoramento para o jardim, que agora se começa a executar. É, portanto, um trabalho cuidadoso e muito pensado. Tínhamos em mente essa ideia do mínimo custo com o máximo resultado. Procurar as melhores soluções e fazer o que era mais importante para o uso do Jardim, não nos perdendo com "mariquices" – que normalmente custam muito dinheiro e não têm qualquer significado para a vida real das pessoas. O que identificamos foi que o jardim tinha já todos os "objectos" que necessitava para funcionar – sombra, pavimentos vários, etc… Tratava-se de criar pequenissimas alterações para potenciar a utilização desses "objectos", tendo em conta que hoje queremos "estar" num jardim, vivê-lo - e não apenas olhar para ele. O que a arquitectura melhor podia fazer era "pôr ao uso" tudo o que o jardim já tinha. Proporcionar a mesma sensação de quando fazemos as refeições nos pratos lindíssimos do enxoval das nossas avós, que nunca tinham saído do armário.

Isso conseguiu-se, unicamente, com a eliminação das sebes interiores que rodeavam os canteiros e com o fm da proibição de "pisar a relva". Assim ficaram disponíveis, para o uso de todos, bons espaços de relva e de sombra, da qual usufrui também, agora, a esplanada do Quiosque. Pensamos que estes espaços de relva e de sombra são convidativos para brincar com as crianças, para estar sentado ou deitado a descansar, para ler, para jogar, para merendar… Necessariamente resulta-nos um jardim maior, porque somamos estes espaços que estavam escondidos entre sebes, conseguindo pôr também à vista o extraordinário, dedicado e constante trabalho dos jardineiros, dos quais queremos muito citar o seu precursor, o Sr. Milhano. De referir também que, antes, em muitos desses espaços não entrava luz suficiente para que as plantas crescessem convenientemente.

Que todos tenhamos, assim, mais vontade de "passar tempo" no nosso jardim, de nos encontrarmos por lá. Que ele contribua, no fundo, para… a nossa Felicidade.

Luís Piteira
Adriana Correa

**16.JUNHO 16H00**
**Workshop de Fotografia e Lançamento do Concurso**

Monitores_ Andreia Merca, André Panoias, Adriana Correa, Luís Piteira

Tema_Já não é proibido. Faz-te à relva!

Cria registos livres (fotografias) relatando as actividades no âmbito da iniciativa "Faz-te à relva!", bem como outras utilizações da relva que aconteçam expontaneamente durante o período da feira.

No dia 16 vão ser dadas algumas noções básicas de fotografia. Terás que entregar as fotografias que tiraste até 24 de Junho em formato digital, portanto não terá qualquer gasto.

**21.JUNHO 20H00**
**Aula aberta de Zumba**

A aula de Zumba da ACRA deslocar-se-à até à relva do jardim. Todos os interessados poderão participar.

**22.JUNHO 11H00**
**Os pais gostam de contar histórias**

Os pais contam histórias na relva! Parceria entre a Santa Casa da Misericórdia - Creche e CATL, a Associação de Pais e a Terras Dentro.

**19.JUNHO 11H00**
**Caça ao livro**

Para os mais pequenos! Vem passar uma manhã divertida numa caça ao livro no jardim, com muitas pistas misteriosas para desvendar.
Organizado pela Santa Casa da Misericórdia - Cresche e CATL

**16.JUNHO 19H00**
**Karaté Adaptado**

Organizado pela Associação Terra Mãe, uma actividade de cariz desportivo!

RECORTE 28. Flyer de divulgação do *Faz-te à Relva*.

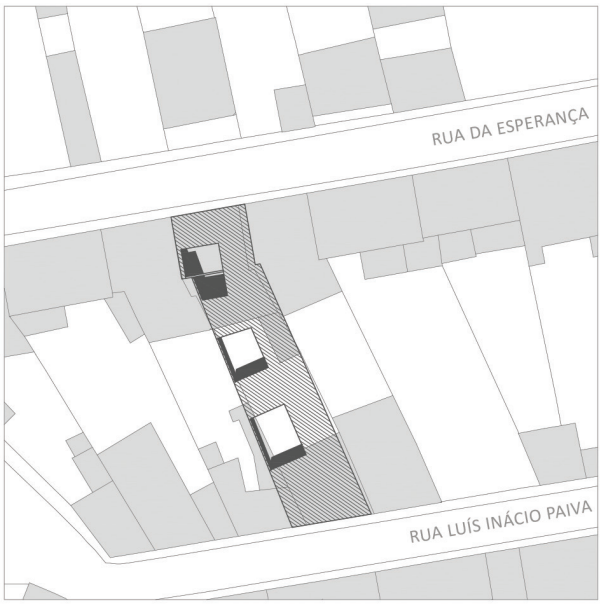
RECORTE 29. Fotografia da actividade *Caça ao livro,* integrada na iniciativa do *Faz-te à Relva*.

RECORTE 30. Usos espontâneos dos espaços de relva e sombra, durante a Feira de Artesanato de 2013.

RECORTE 31. Workshop de desenho à vista, realizado pela Creche da Santa Casa da Misericórdia de Alcáçovas, no final do Verão de 2013. Fotografia retirada da página de facebook da instituição.

RECORTE 32. Placa-publicitária situada na entrada nascente da Vila.

RECORTE 32. Esplanada do restaurante Paço Real, na espessura- limite da Praça da República.




RECORTE 33. Planta de implantação.
Existente e sobreposição da intervenção.

RECORTE 34. Totó com a família (no alpendre da casa onde actualmente vivem; 2012). Fotografia do autor.

RECORTE 35. Totó com a prima (à janela do *quarto-de-costura*, fotografia a partir do pátio; início dos anos 70). Arquivo familiar.

RECORTE 37. Colagem. Alçado da Rua da Esperança - profundidade do lote (pátio).

# Casa Totó

RECORTE 36. Totó com a prima (no pátio, fim dos anos 50). Arquivo familiar.

A Casa Totó é uma casa *comum*. Uma casa entre as casas da família. Casa de porta-aberta. Casa de partilha e de afectos. Marco de morte e de vida, de partidas e de regressos.

Neste habitar *comum* há mais a(s) *casa(s)-da-minha-família* do que a *minha-casa* – de tanto que visitamos, que dependemos, que partilhamos refeições, bricolages, o canal da sport-tv, as tomadas de decisão sobre o percurso de vida de um ou de outro.

A Casa Totó é uma proposta natural – eles são a minha *família;* eles pertencem à *casa(s)-da-minha-família.* E é essa proximidade, de quem conhece a casa desde sempre, que se converte em projecto. Porque ela já é o que o possibilita. Relata-se a construção de uma sobreposição de espaços – de vontades, de desenhos, de tempos, de lugares. Todos estes sobre o suporte da *Casa Materna,* que espera a nova geração.

RECORTE 38. Baile de família (no espaço da *Casa de baile,* actual hall de distribuição; início do anos 70). Arquivo familiar.

RECORTE 39. Hall de distribuição; 2013. Fotografia de Maria João Penetra.

## Heterogeneidade, sobreposição (1)

**Criar o espaço: a *Casa Materna***

*"Há, desde a entrada, um sentimento de tempo na casa materna. (…) O assoalho encerado, sobre o qual ainda escorrega o fantasma da cachorrinha preta, guarda as mesmas manchas e o mesmo taco solto de outras primaveras. As coisas vivem como em preces, nos mesmos lugares onde as situaram as mãos maternas quando eram moças e lisas. Rostos irmãos se olham dos porta-retratos, a se amarem e compreenderem mudamente. (…) A casa materna é o espelho de outras, em pequenas coisas que o olhar filial admirava ao tempo em que tudo era belo: o licoreiro magro, a bandeja triste, o absurdo bibelô. (…)*

*A imagem paterna persiste no interior da casa materna. Seu violão dorme encostado junto à vitrola. Seu corpo como que se marca ainda na velha poltrona da sala e como que se pode ouvir ainda o brando ronco de sua sesta dominical. Ausente para sempre de sua casa materna, a figura paterna parece mergulhá-la docemente na eternidade, enquanto as mãos maternas se fazem mais lentas e as mãos filiais ainda mais unidas em torno à grande mesa, onde já agora vibram também vozes infantis."*[18]

18. Vinicius de Moraes, *A casa materna in Para viver um grande amor*, Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1962, p.93

No Totó existia como apriori vital a ideia de regressar à *casa materna*, sonho que a Mitó e a Maria João, mulher e filha, partilhavam intensamente com ele. Não existe aqui qualquer objectualidade materialista como motivo. Tão pouco lhe conseguem, de partida, dar função. Não significa ter uma casa, mas ser a partir da casa, que ainda não existe de betão mas de paredes salitrosas carregadas de significado.

A primeira tarefa que naturalmente tivemos foi a de motivar a coragem necessária para abrir essa intimidade do sonho. Para reconhecer na casa as *paredes, tecto e chão*[19] que a compõem. E que o futuro, sobrepondo-lhes a sua condição de família contemporânea, reserva mudanças, profanações.

19. Alusão a Álvaro Siza, citado por Manuel Mendes nas aulas de Teoria 2, FAUP.

Assistem, agora, à casa-lugar, com sítio na rua principal de Alcáçovas. Já há barulho (dos carros), e o salitre já é problema para além do significado. A frente fechada a norte é frio e escuridão. A profundidade do lote é interioridade, demais. O chão constantemente acidentado pelo desnível é cansaço, barreira a que possam mover-se quando envelhecerem com a casa – agora, como eles, novidade e projecto. E a divisão perdeu-se do programa e homogeneizou-se – compartimentos inúmeros, fragmentos, segmentos, obstáculos. A *perigosa fisicalidade do mundo*[20] carece, agora e novamente, da heterogeneidade perdida.

20. Alusão a Pedro Azara, *Castillos en el aire*, GG, Barcelona, 2005

## *Covalência*, relação (1)

### Criar o limite: a *Casa-sedução*

*Um espaço praticável, para a performance imprevisível dos corpos, não se concentra em optimizar as partículas – o homem, os objectos, a arquitectura – mas a relação entre elas ou a sua covalência*[21]*. "O que importa não é a verdade, a beleza ou a justiça de cada coisa olhada isoladamente; o que importa é o que resulta da relação entre as coisas, da ligação entre as coisas"*[22]*. A arquitectura trata, pois, de criar os limites dentro dos quais os corpos – os dos homens e os das suas coisas – se libertam e se seduzem.*

Eu. O Totó, a Mitó, a Maria João. Oito braços sobre a mesa, primeiro encontro – *a casa de ambos era olharmo-nos*[23]. Essa *casa de olhares* é a edificação dos primeiros limites, aqueles que albergam a sedução entre os nossos quatro corpos. Abre-se assim um primeiro espaço da casa que é projecto – *espaço de diálogo* – sem o qual nenhum outro se abrirá.

*"[os espaços têm]A dimensão da altura, da largura e da profundidade. Do tempo e dos afectos. (…) O espaço que é criado e recriado, pelos sentimentos, pelos afectos, pelo amores, pelas paixões, com que nós o enchemos. E o espaço é o nosso passado e é também o nosso futuro. (…) Podemos aprendê-lo sozinho, aprendê-lo muitas vezes, e frequentemente com os outros que habitam esses espaços. Porquê? Porque são esses outros que estão permanentemente a criar espaços dentro dos espaços, a criar dinâmicas dentro dos espaços, a criar afectos dentro dos espaços, a criar memórias, a depor memórias dentro dos espaços. E a depor utopias e sonhos e projectos dentro do espaço."*[24]

*Na sua primeira etapa, a casa deve receber amor, ou, pelo menos, consideração.*[25]

21. Alusão a Irving Langmuir, *The arrangement of electrons in atoms and molecules*, JACS, 1919, pp. 868-934

22. Gonçalo M Tavares, *Arquitectura, natureza e amor*, Opúsculo 14, Dafne, Porto, 2008, p.10

23. Alusão a José Saramago, *Memorial do Convento,* Caminho, Lisboa, 2000

24. João Maria André, *O lugar como escola*. Comunicação proferida na Conversa-performance-festa-manifesto *Regresso a casa, histórias da cultura*, Alcáçovas, 2013. Registo-vídeo em https://www.youtube.com/watch?v=_Eozxhf8HbA

25. Alusão a *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, ed. Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada, Polígrafa, Barcelona, 2007

Como em qualquer acto de sedução, requer-se ordem, paciência, generosidade, cumplicidade, rigor na definição do que cabe a cada parte. E é nesta última que sempre se experimentam mais dificuldades: *é preciso saber onde pára o Arquitecto e onde começa o habitante*[26].

> *"A ética de uma casa – de um ponto de vista da arquitectura – não depende dos actos que os seus utilizadores executam lá dentro – mas sim, de um modo objectivo e nada vago, das dimensões, das medidas, distâncias entre paredes, disposição de compartimentos"* [27].
>
> *"Inventa-se uma teoria de que o espaço deve ser funcional, pré-estabelecendo e limitando o seu uso, quando funcional é o que se quer fazer nele."*[28] *"Não tenho nada contra os espaços que não tenham função específica."*[29] *"As casas antigas tinham vagamente apontadas as funções, era frequente uma rotação de utilização do próprio espaço."*[30]
>
> *"O que poderá fazer então o arquitecto? De um modo simples: medir o espaço; tirar o medo ao espaço de modo que a resultante seja o edifício sobre o qual os homens e as mulheres digam, entre si, alto: lá dentro curvo-me apenas por amor. Se tal suceder eis que o arquitecto não fez apenas arquitectura, fez/construiu um fragmento do discurso amoroso."*[31]
>
> *"Uma casa é as ruínas de uma casa,*
> *uma coisa ameaçadora à espera de uma palavra;*
> *desenha-a como quem embala um remorso,*
> *com algum grau de abstracção e sem um plano rigoroso."*[32]

Chegou-se a um momento do nosso amor em que as palavras nos traíram e nos afastaram. Eu porque duvidei sobre o *que é a arquitectura* e eles porque duvidaram sobre o que é *habitar uma casa.* Infringimos os limites tão sagrados do espaço em que nos seduzíamos e nos principiávamos a amar. Eu porque não estaria ainda preparado para deixar cair a *mala de truques*[33], entre o moralista educador moderno e o estilista do engate fácil. Eles porque se tentaram em trocar esta relação pela imagem bela raulisnista da *casa alentejana*, por efeitos estéticos de consumo rápido, e pelas tipologias da cidade especulativa.

Concluímos, maduramente, que nos faltava uma nova *forma de diálogo* que nos possibilitasse ultrapassar os deslizes traidores, os vícios e a retórica. E que os permitisse especular sobre *a ligação erótica consumada entre casa e espaço*[34] – entre os seus corpos, os corpos das suas coisas, e o da Arquitectura. Eram os *limites* possibilitadores dessa *ligação erótica*, ainda a descobrir, aquilo que teríamos que desenhar.

26. Jean-Philippe Vassal, Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita*. Porto, 2012. Registo-vídeo em http://tv.up.pt/videos/B578299m

27. Gonçalo M Tavares, *op.cit.*

28. Vítor Figueiredo, *Fragmentos de um discurso*, Circo de ideias, 2012, p.71

29. *ibid*, p.82

30. *ibid*, p.70

31. Gonçalo M Tavares, *op.cit.*, p.10

32. Manuel António Pina, *Como se desenha uma casa,* Assírio&Alvim, Lisboa, 2011

33. Alusão a Vítor Figueiredo*, op.cit.*

34. Alusão a Gonçalo M Tavares, *op.cit.*

## Heterogeneidade, sobreposição (2)

**Limite: a *Casa-amor***

*"O que é uma casa para as pessoas que não são legisladores e que não somos arquitectos? Isto é uma casa: reconhecemos as paredes, as escadas, as janelas, os espaços, as portas, os armários. Mas, nesta planta, o que vê o usuário que a irá habitar?*

*– Vê precisamente o que não é a arquitectura. Para o usuário, a casa são os espaços onde vai colocar o que ele necessita. Os móveis do seu avô, os que compra no IKEA e a cama maior que possa encontrar no Mercado (para o que seja)"*[35]

*A casa é também mais do que um lugar. "Lugar é onde se está"*[36]*. A casa é também uma entidade do tempo, uma entidade que se carrega na pele e na memória. "Significa que o espaço tem memórias. O espaço tem passado, e o espaço tem presente, e o espaço tem futuro. Quando a gente imagina, quando a gente olha para um terreno onde vamos fazer uma casa e imaginamos a casa que lá vamos construir, nós criamos um espaço a partir da dimensão do futuro! E todos os espaços transportam as dimensões do passado, as memórias que lá estão. Portanto, os espaços estão vivos, os espaços estão permanentemente em movimento."*[37]

35. Federico Soriano, Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita*. Porto, 2012. Registo-vídeo em http://tv.up.pt/videos/77wFFI9c

36. João Maria André, *op.cit.*

37. *idem.*

3ª Reunião. Propus que recortassem, em cartolina, os móveis e objectos que deveriam, com eles, habitar a casa em projecto. Uns que se manteriam na *casa materna*, outros que transportariam da casa onde agora vivem, outros que sempre sonharam vir a ter.

Em família, dispuseram-nos sobre a mesa em pequenas agrupações – todas sem nome, *sem paredes, sem escadas, sem janelas, sem portas*. Depois, relacionaram essas agrupações numa disposição de conjunto. Para eles, cada pedaço de cartolina era um concentrado de significados, sonhos, gostos e estéticas, memórias, funções. Para mim, apenas abstracções que permitiram desenhar e articular os *limites* dos espaços, onde todos os corpos a habitar a casa se poderiam seduzir entre si.

O primeiro a notar é que esta casa em projecto era uma sobreposição de outras casas onde tinham vivido, que tentamos reconstituir – muitos dos espaços sobrepunham inúmeras *funções;* na sua maioria, uma mesma *função* tinha um espaço onde acontecer de dia e outro diferente onde acontecer de noite; um espaço onde o homem realizava uma determinada tarefa, não era o mesmo onde a mulher levava a cabo uma actividade semelhante; existiam, também, espaços na casa cuja *função* era não terem *função* alguma, nunca serem usados, apesar do seu grosso recheio de mobiliário indicar precisamente o contrário; estes últimos eram espaços de aparato, sempre em espera... um dia mais importante chegaria e justificaria a sua profanação.

Definido o meu *limite* e o deles, estávamos preparados para *viver um grande amor*[38], casar, fazer casa.

38. Alusão a *Vinicius de Moraes, Para viver um grande amor*, Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1962

## DORMIR

**Casa do Passado no passado - Rua da Esperança -**

Quarto do Totó (filho); com duas camas de solteiro e cómoda. Uma das camas nunca foi utilizada, mas o Totó quis mantê-la como um grande bibeló, iluminado por uma pequenissima claraboia.

Dormir: Filho

Quarto dos pais; com cama de casal, roupeiro e cómoda. Pequena entrada de luz a norte.

Dormir: Pais

**Casa do Passado no presente - Rua da Esperança -**

Espaço de sesta. Sala de Dia. *Marquise.*

Dormir: Pais

Dormir: Filho

**Casa do Presente - Bairro 25 de Abril -**

Dormir: Pais

Dormir: Filha

**Casa do Futuro (Rua da Esperança)**

Quarto dos pais; com cama de casal, roupeiro, cómoda e poltronas de descanso.

Dormir: Pais

Quarto da Filha, muito semelhante ao que tem na casa do presente. Perde, no entanto, a mesa de estudo e convívio.

Dormir: Filha

Quarto de Visitas.

Dormir: Visitas

## COZINHAR | COMER | REUNIÃO | FESTA

**Casa do Passado no passado - Rua da Esperança -**

Alpendre. Sala de verão. Cozinha de verão.

Espaço de festa. *Casa de Bolle.*

Cozinha Nobre. Sala de refeições.

**Casa do Passado no presente - Rua da Esperança -**

Cozinha. Sala de almoço.

Sala de Jantar. Sala de Noite.

**Casa do Presente - Bairro 25 de Abril -**

Sala das Mulheres. Sala de refeições. Espaço de estudo.

**Casa do Futuro (Rua da Esperança)**

Sala da Mitó (mãe). Isolada e exclusiva.

Sala do Totó. Biblioteca com armeiro. Espaço de trabalho. Aberto à restante família.

Sala da Mitó (mãe). | Sala do Totó (pai). Biblioteca. Sala dos homens

Sala de Jantar, para refeições em reunião nocturna.

Cozinha, com mesa de refeições para uso rápido e diurno.

Sala de refeições em reunião nocturna. | Espaço de cozinha e de refeições diurnas.

Sala da Filha. Espaço de estudo e convívio.

*Sala de Barulho.* Sala da Filha.

## ARMAZENAR

**Casa do Passado no passado - Rua da Esperança -**

Despensa de alimento. Foi depois a sala das mulheres, onde estavam as máquinas de costurar. Transformou-se, com o avançar do tempo, em sala dos filhos, para convívio e estudo.

Despensa de alimentos.

Despensa de alimentos.

**Casa do Passado no presente - Rua da Esperança -**

**Casa do Presente - Bairro 25 de Abril -**

Espaço contiguo à cozinha, que serve como despensa de alimentos. Aí é onde está posicionado o frigorífico.

Despensa de alimentos.

Espaço de trolha. *Cozinha do garagem.*

**Casa do Futuro (Rua da Esperança)**

Espaço de armazém, máquinas.

## BANHO

**Casa do Passado no passado - Rua da Esperança -**

Situado no mesmo lugar que actualmente, o quarto de banho não tinha louças fixas. Eram utilizadas bacias de zinco.

Banho.

Existia um lava-mãos de zinco na passagem entre a cozinha nobre e a cozinha suja.

Lava-mãos da cozinha.

**Casa do Passado no presente - Rua da Esperança -**

Quarto de banho dos homens. Quarto de banho suja. *Quarto de banho do quintal.*

Quarto de banho das mulheres. Quarto de banho limpo.

**Casa do Presente - Bairro 25 de Abril -**

Quarto de banho das mulheres, no miolo do volume da casa.

Quarto de banho das mulheres. Quarto de banho limpo.

Quarto de banho do Totó. Quarto de banho suja. *Quarto de banho da garagem.*

**Casa do Futuro (Rua da Esperança)**

Quarto de banho comum.

Quarto de banho comum.

Quarto de banho. agregado ao quarto do casal.

Quarto de banho do casal.

Quarto de banho da filha.

Quarto de banho da filha.

## ESTUDAR

**Casa do Passado no passado - Rua da Esperança -**

Quintal. Jardim, horta. Espaço de brincar. Espaço de estudo.

Sala de estudo. Quarto da costura.

**Casa do Passado no presente - Rua da Esperança -**

Sala das Mulheres. Sala de refeições. Espaço de estudo.

Quarto da Filha. Espaço de estudo.

**Casa do Futuro (Rua da Esperança)**

Sala do Totó. Sala dos homens, onde assistem ao futebol.

Sala do Totó. Sala dos homens. Biblioteca. Espaço de trabalho e de estudo.

Sala da Filha. Espaço de estudo e convívio.

*Sala de Barulho.* Sala da Filha.

## APARATO

**Casa do Passado no passado - Rua da Esperança -**

Sala de jantar. Apenas utilizada uma vez, para receber os padrinhos advogados.

Sala de aparato.

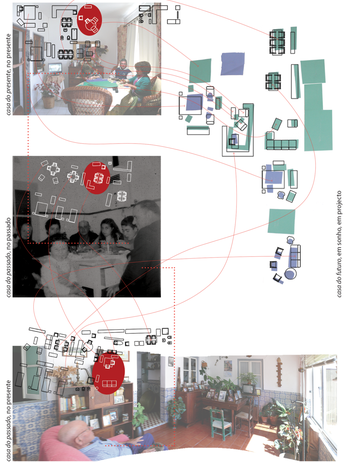
Sala de aparato. Sala da televisão.

**Casa do Passado no presente - Rua da Esperança -**

Sala de aparato. Sala da televisão.

Sala de aparato. Sala da televisão. Sala dos homens. Espaço de trabalho do Totó.

**Casa do Futuro (Rua da Esperança)**




RECORTE X. Afins das casas da família. Os vários tempos, usos, objectos mobiliários; e o seu transporte. Escolha sobre os modos de habitar.

## *Covalência*, relação (2)

### Criar o espaço (2): a *Casa? (mento)*

*"Costuma-se dizer que a Arquitectura é uma arte da organização do espaço. Eu não acho que a Arquitectura seja uma arte de organização do espaço. A Arquitectura é uma arte de criação de espaços, porque no momento em que o arquitecto desenha uma janela numa parede, por onde a luz entra, criou um espaço novo naquele espaço que ali estava. No momento em que coloca uma parede cria um espaço. No momento em que coloca, no meio de uma terra, um templo, cria um espaço novo. Não apenas organiza o espaço mas cria espaço."*[39]

29. João Maria André, *op.cit.*

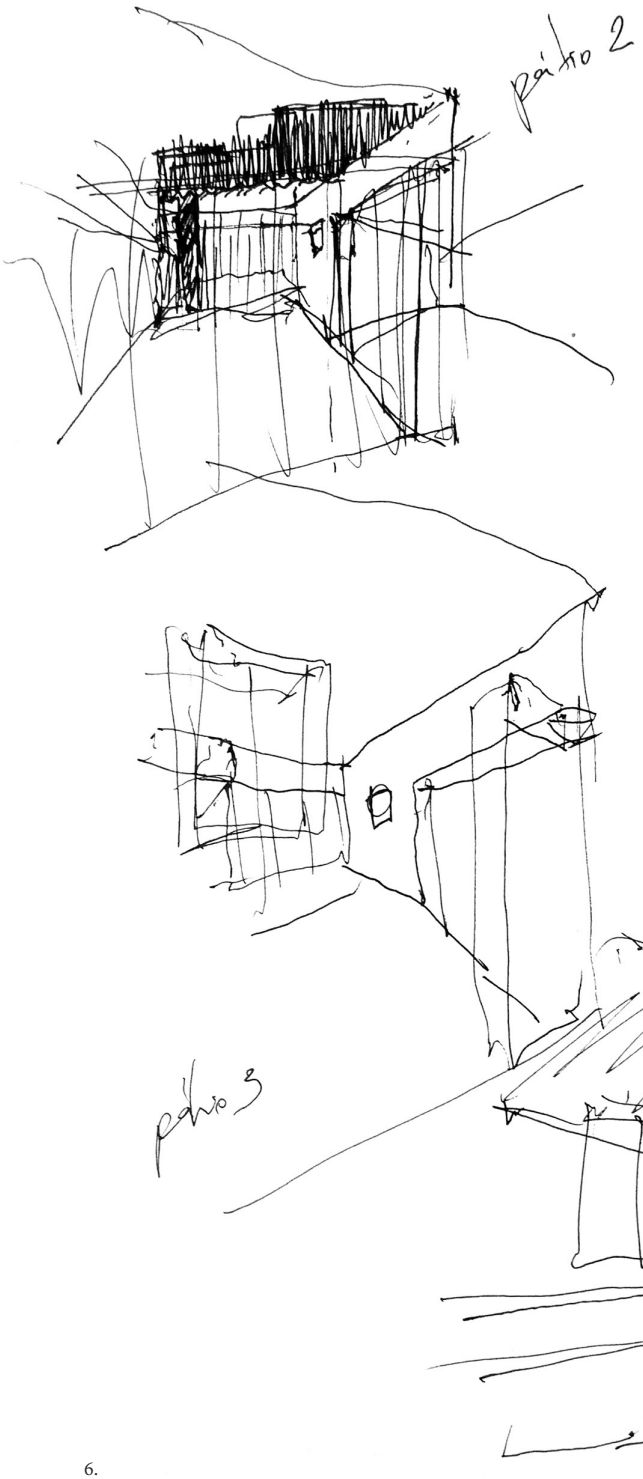
Havia agora que criar os *limites* da casa, dentro dos quais se seduzirão os corpos que a irão habitar. Esta casa é uma outra, sobreposta à dos móveis de cartolina e sobreposta à casa que abrigou o nosso diálogo-amor. Mas ela não é ainda *a Casa.* Constitui-se apenas de um conjunto de espaço que talvez apenas o Arquitecto possa experienciar verdadeiramente. Espaços mentais, artísticos. Espaços de plenitude, de imaginação. Espaços de potência, *espaços concebidos, representações do espaço*[40].

Nesta casa do arquitecto, há que encontrar então o correcto dicionário espacial (que não estilístico). Inventar (sobre) os *dispositivos*[41] que definem os *limites* – os espaços e as suas relações:

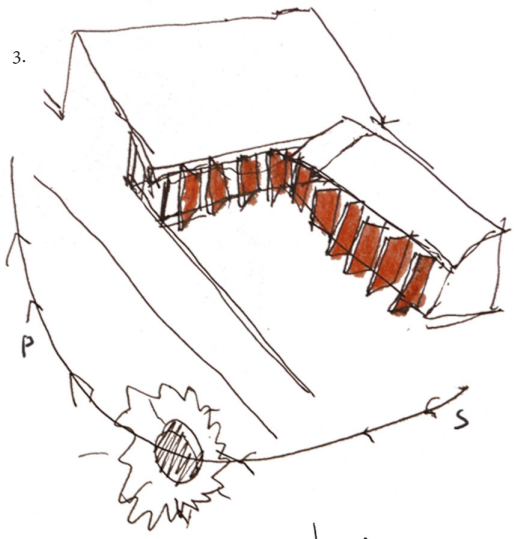
40. Alusão a Henri Lefebvre, *The Production of Space,* Blackwell Publishing, Oxford, 1991

41. Alusão a Georges Teyssot. Heterotopias e a história dos espaços *in Da teoria da arquitectura: doze ensaios,* Edições 70 e|d|arq, Lisboa, 2010, pp.31-44

1.




3.




2.

6.

4.

RECORTE 41. *Dispositivos*-limite. Desenhos do processo de projecto.

1. SISTEMA L-PÁTIO

A casa é vista enquanto estrutura aberta e independente. Um sistema de relações entre espaços, sem *função* determinada, mas que querem ser potência de uso e de *acontecimento.* Potência de vida.

O desenho não expressa a cristalização de um objecto, mas um plano de montagem--Um pequeno pátio de planta rectangular, conformado por um corpo em L, repete-se 2 ou 3 vezes na profundidade do lote. A casa vai-se construindo à medida que nasce conteúdo que justifique o seu crescimento.

2. COBERTÍVEL

Corresponde a um destelhar do miolo do volume pré-existente de maiores dimensões: introduzindo iluminação natural no piso térreo e sotão. Deixa-se em espera a estrutura de telhado e cria-se assim a possibilidade de sombrear ou impermeabilizar esse espaço temporariamente, através de um dispositivo amovível.

As telhas retiradas podem ser reutilizadas na construção dos novos corpos do sistema.

3. VIDRO-PORTADA

O encerramento do vidro-portada quebra a relação física entre o interior e os pátios, e a relação visual entre os espaços interiores através dos pátios. Quando aberto, cada corpo do sistema funciona como um contínuo espacial, uma espessura limitada pela sombra dos cobertos.

O sistema permite ainda controlar a diferença entre a atmosfera interior e a atmosfera exterior: ar\temperatura; luz\sombreamento.

4. RUA NA CASA-CASA NA RUA

Para poder viver a rua, visto a sua inclinação expressiva, a diminuta largura do passeio, a intensidade e quantidade do tráfego, a casa oferece-lhe um espaço.

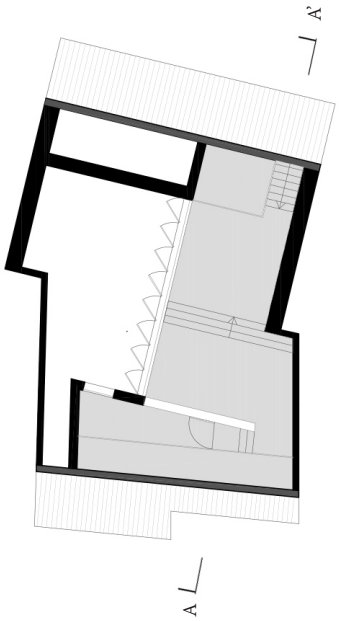
5. CHÃO-RAMPA-MURO ESPESSO

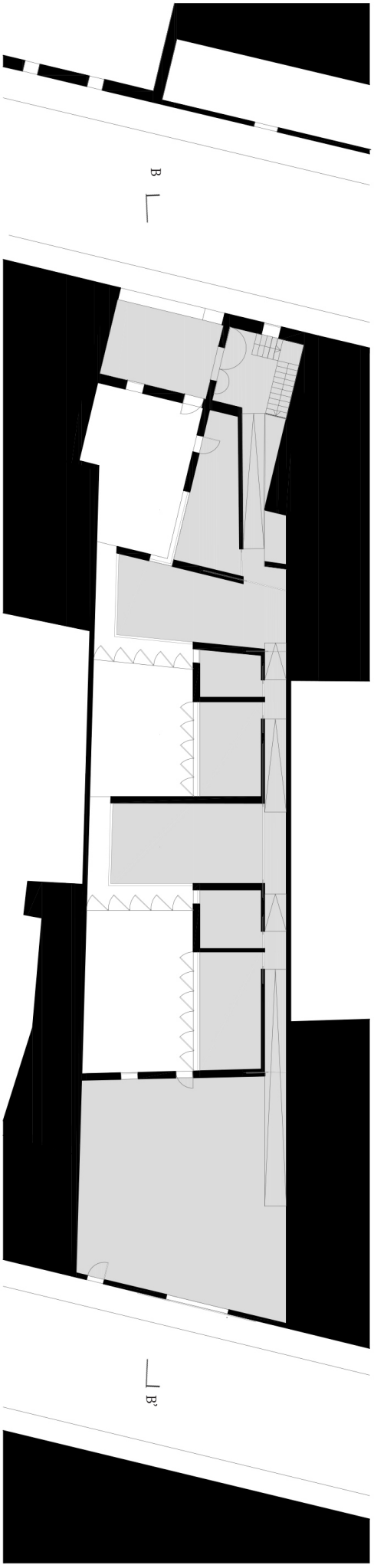
Espessa-se o muro da empena a nascente, onde se inclui um corredor segmentado em troços de rampa que permitem dar acesso aos vários espaços da casa, a cotas diferentes, seguindo a topografia do terreno.

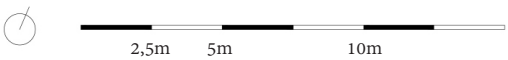
6. CHÃO-ESCADA-SOTÃO

*Criar chão*[42]. Uma escada que torna o tecto um outro chão, e abre assim um outro espaço na casa.

42. Alusão a Jean-Philippe Vassal, *op.cit.*

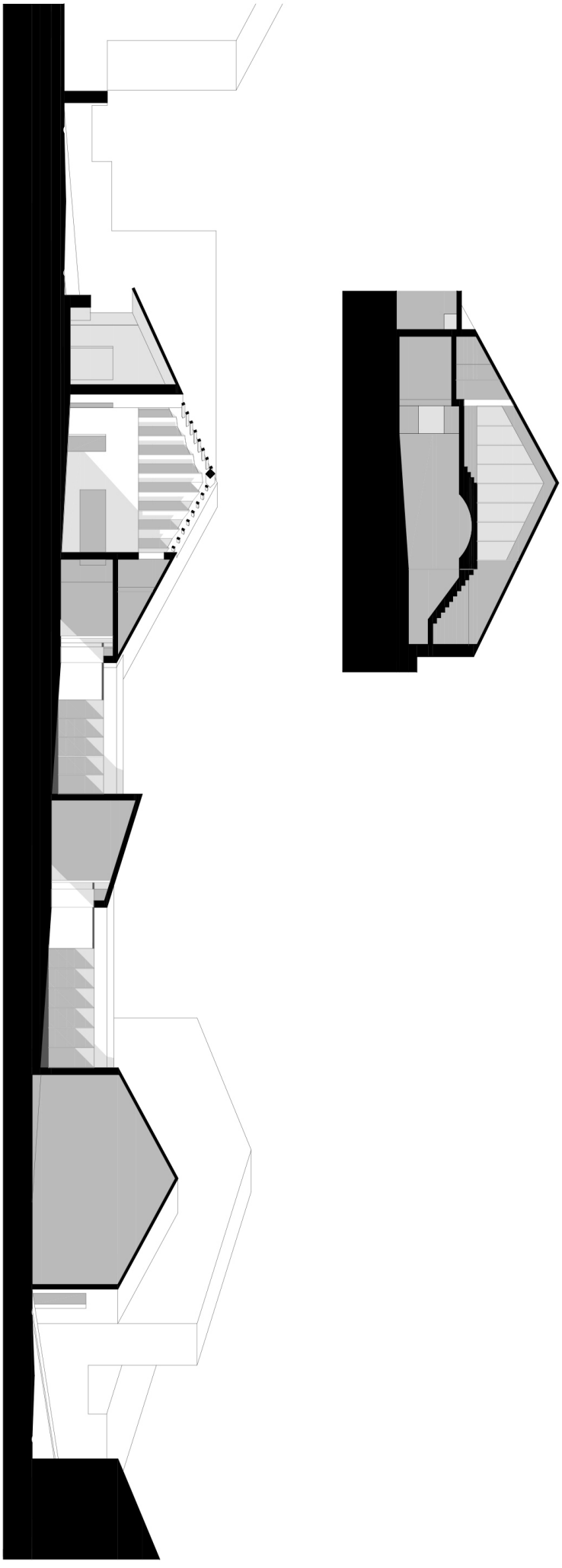


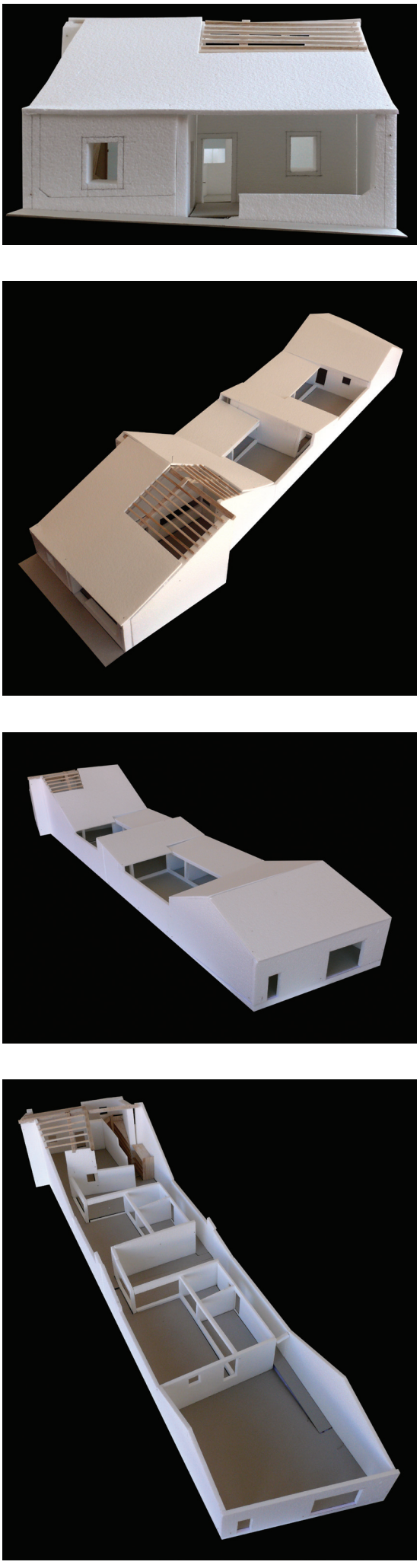




RECORTE 42. Planta de vermelhos e amarelos.

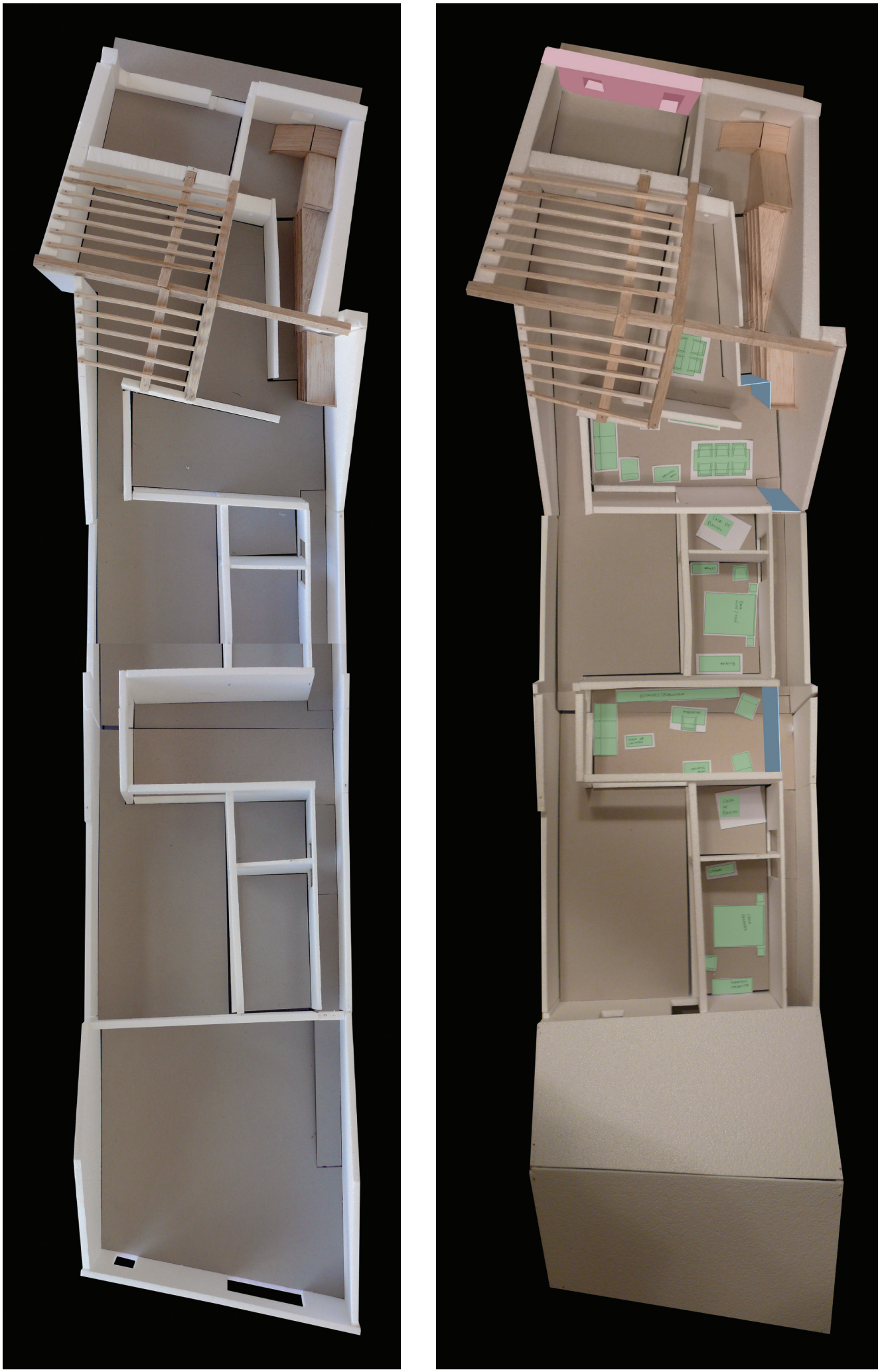
RECORTE 43. Plantas do projecto. Sotão e piso térreo.



RECORTE 44. Corte B_B' | Corte A_A'



RECORTE 45. Fotografias da maqueta.



RECORTE 46. Fotografias da maqueta - Vazia | Com a adição do mobiliário do tabuleiro maqueta e algumas propostas de alteração, feitas livremente pela família.

## Heterogeneidade, sobreposição (3)

**Espaço: a *Casa, (do esquecimento)***

*"Bom é o esquecimento.*
*Senão como é que*
*O filho deixaria a mãe que o amamentou?*
*Que lhe deu a força dos membros e*
*O retém para os experimentar.*

*Ou como havia o discípulo de abandonar o mestre*
*Que lhe deu o saber?*
*Quando o saber está dado*
*O discípulo tem de se pôr a caminho.*

*Na velha casa*
*Entram os novos moradores.*
*Se os que a construíram ainda lá estivessem*
*A casa seria pequena de mais. (...)"*[43]

A casa não tem núpcias, parte logo para o esquecimento. Precisamos deixá-la, mas não devemos abandoná-la. A *representação do espaço* torna-se agora *espaço de representação*, *espaço vivido*[44]. A casa experienciada no desenho é apenas um estado transitório, uma necessária abstracção, uma heterogeneização primitiva, um adesivo que conecta a *casa de olhares* à *Casa*. Constitui uma camada de aparelho a ser imediatamente recoberta, profanada, recriada. O arquitecto deverá ser apenas um desencadeador intermédio. A *Casa*, agora devolvida àfamília, ganha sentido na forma de matéria (novamente) corrompível.

Ainda aí se depositarão, durante o meu *até um dia*, os mesmos móveis de cartolina. E alguns novos muros se alçam, que os vejo, já ao longe. Mas na *casa de olhares* nenhuma barreira se levanta. É só um estado maduro do nosso Amor.

43. Bertold Brecht, *Louvor do Esquecimento*, *in Lendas, Parábolas, Crónicas, Sátiras e outros Poemas,* tradução de Paulo Quintela, visto em http://www.citador.pt/poemas/louvor-do-esquecimento-bertolt-brecht

44. Alusão a Henri Lefebvre, *op.cit.*

Fotografia de arquivo familiar.

# Considerações finais
## Brinde à *Casa em espera*

"Pela noite fora o poeta mantinha-se o mais deitado possível, com o talento voltado para o ar, ouvindo os pequenos ruídos do mundo. E pensava: Como se atreve a terra a tamanha placidez? Ou estarei eu marcado por alguma culpa insondável?"

Herberto Helder, *Holanda*, *in Os passos em volta*, Assírio&Alvim, Lisboa, 2009, p.14

Lemos no poema de Herberto Helder a nossa própria inquietude, atenta e culposa perante os *pequenos* ru(g)ídos *do mundo;* e ainda mais atenta, talvez, à sua *tamanha placidez*. Uma inquietude, artística, que o presente trabalho inaugurou e que viu crescer.

Incapaz de pacificar-nos, o desfecho deste trabalho é fiel às suas premissas po-éticas, é fiel às suas premissas políticas. Se o futuro não acaba hoje, se incapazes de o travar no amanhã, restar-nos-à construí-lo – vocação essa, a de construir, que ninguém ousará negar à arquitectura –, restar-nos-à o instinto transformador que reclama o projecto.

A esse projecto de futuro, brindemos!

Sobre um espaço que começa por ser de *ninguém* – apenas dos *deuses,* dos animais e dos perigos –, e depois sobre um espaço (idealmente) de todos, e de cada um, a arquitectura implanta-se, em inúmeras sobreposições, como *praticável* da vida. Dá-nos o poder de nos relacionarmos entre nós, corpos humano, mas também o de nos relacionarmos com o descontrolado – outra vez os *deuses,* os animais e os perigos, mas também com as construções e invenções de um passado a transformar, algumas delas pouco escrupulosas.

Essa sobreposição contínua dá notícia que a arquitectura, se a quisermos entender enquanto espaço de vida, é menos o produto de uma construção, e mais o processo de se ir construindo. E que a intervenção do arquitecto é mais *plataforma-para* que *objecto-de*.

Retrato por Fábio Veríssimo. Saara ocidental, Janeiro de 2012

O trabalho não apresentará conclusões peremptórias ou dedutivas, até porque fingiria uma distância analítica que (ainda) não existe. A sua condição entre experiência e experimento, pessoais, que nos põe, como químico ensaiado, dentro do perigo de explosão das lamparinas e das pipetas, não deixa mais do que uma impressão.

O capítulo que contém as experiências da *Oficina domiciliária*, do Rossio, e da Casa Totó é o relato dessa impressão – pela potência, mas também pelas fragilidades e dificuldades assumidas nesta(s) prática(s). No seu processo de escrita-produção--edição, estas experiências revelavam sobretudo uma intuição, parecendo ter(-se) construído (n)a margem da investigação.

É dizer que muito há para fazer – a posição que se afirma é uma conquista do tamanho de uma vida por viver. E assim, se os sucessos experimentados sugerem a viabilidade de um projecto pessoal e de um projecto para a arquitectura, eles constituem-se apenas como um início de algo, um manifesto de risco.

Apesar de tudo o *regresso* está feito. Mas a casa por construir; não totalmente construída; talvez fundada.

A cooperativa *R – reabilitação urbana* é um projecto que salta, numa pequena mas relevante medida, desta dissertação, que apesar de tudo sempre se queixou de uma certa solidão – é já um projecto (mais) cheio de pessoas e de saberes, cheia de vontade colectiva. Prenúncio de um espaço para continuar a investigar e para continuar a agir.

Começa-se também a ocupação da *casa do regresso,* sempre em eminência durante estes dois anos. A *Casa em espera*, como lhe chama a dissertação da Adriana, orientada pelo Professor Vitor Silva, nasce na dilatação do prazo do regresso – como (nunca) dito, projecto de dois.

Não sei se cometo alguma inconfidência em relatar isto, mas faço-o com um profundo agradecimento que talvez explique a imagem inicial do casal Smithson.

Sobre a secretária onde se escreveu este trabalho dorme uma fotografia sempre viva. É um acordar no deserto. Feliz, cansado e esperançoso. Um acordar simples e feito a dois, num espaço que nunca estará terminado.

# Bibliografia


Alday; Linàs; Martinez; Moneo. *Aprendiendo de todas sus casas,* UPC, Barcelona, 1996

*Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*, ed. Dirk Van Den Heuvel, Max Risselada, Polígrafa, Barcelona, 2007

Alison e Peter Smithson, *Urban Structuring*, Studio Vista, Londres, 1967

Amanda Schachter, *Insurrección doméstica: cambiando las tornas de la comodidad y la conveniencia*. *in Fisuras,* n.7, Abril de 1999

Ángel Martinez; Juan Luis Trillo. *La palabra y el dibujo*, Lampreave, 2012

Beatriz Almeida, *Epicentro*, poema não publicado, cedido pela autora.

Bertolt Brecht, *Louvor do esquecimento* *in* http://www.citador.pt/poemas/louvor-do-esquecimento-bertolt-brecht

Bragança de Miranda, *Uma arte bem instalada*, i*n RCL – POP*, n.30, Outubro de 2001

Carlos Machado, *Vitor Figueiredo: a miséria do supérfluo*, texto da comunicação realizada no lançamento do livro *Vítor Figueiredo: fragmentos de um discurso in* http://www. artecapital.net/arq_des-96-vitor-figueiredo-a- miseria-do-superfluo

Cecília Vivanco, *El proyecto moderno como construcción de una utopía*. *in Arteoficio,* n.7 - Trazas Escuela de Arquitectura USACH, Santiago do Chile, 2008

Conan Doyle, *A study in scarlet*, Street and Smith, Nova Iorque e Londres, 1898

Dario Fo,
.*Manual Mínimo do ator*, Editora Senac, São Paulo, 2004:
*Quebrar a quarta parede*
*Chutes na cara do espectador apático*
*Os remadores remam copiando a métrica dos poetas*

David Tapias (Aixopluc), textos dos projectos, *in* http://www.aixopluc.net/

Diller+Scofidio, *Jump Cuts*, *in Fisuras*, n.5, Dezembro de 1997

Eduardo Souto de Moura,
.Aula na FAUP, 2011
.*Territórios reabilitados*, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2009:
*Reconversão do Convento das Bernardas*

Federico Soriano,
.*100 Hipermínimos*, Lampreave, Madrid, 2009:
*Formas dinámicas*
*La vivienda de nuestro tiempo*
*Lírica*
*Ver es modificar*
.*Sin_tesis*, GG, Barcelona, 2004

Fernanda Bernardo, *A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir. A propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania (II)*, *in Revista Filosófica de Coimbra* – n.22, 2002

Fernando García, mARTadero: *mARTadero : proyecto de desarrollo a través del arte y de la cultura.* Comunicação proferida no *Seminário Internacional Rehabilitación y Mejoramiento de Barrios: Investigación, Gestión y Acción,* Sevilha, 2012. Registo-vídeo em http:// obiter.us.es/index.php?option=com_seyret &Itemid=2&task=videodirectlink&id=632.

Fernando Perez,
*.Entrevista por María José Castillo e Alejandro Aravena in El lugar de la arquitectura,* ed. Alejandro Aravena, ARQ ediciones, Santiago de Chile, 2002
*.The mirror and the cloak*, in *Anybody,* Anyone Corporation e The MIT press, Nova Iorque, 1997

Fernando Távora, *Da organização do espaço*, FAUP Publicações, Porto, 1993

Francesco di Giorgio, *Tratatti di architettura, in* http://www.bncf.firenze.sbn.it/ Bib_ digitale/Manoscritti/II.141/

Francisco Jarauta,
*.Desde algún lugar*, *in 100 Hipermínimos*, Lampreave, Madrid, 2009
*.Interrogando la arquitectura contemporánea, in Arquitectura radical*, CAAM, Las Palmas, 2002

Francisco José Baião, *A primeira República no Concelho de Viana do Alentejo*, Câmara Municipal de Viana do Alentejo, Viana do Alentejo, 2010

Georges Perec, *Espécies de Espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999

Georges Teyssot,
.D*a Teoria de Arquitectura: doze ensaios,* Edições 70 e e|d|arq, Lisboa, 2010:
*Àgua e gás em todos os pisos: notas sobre a estranheza da casa*
*Arquitectura híbrida: um ambiente para o corpo prostético*
*Hábitos/Habitus/Habitat*
*Heterotopias e a história dos espaços*

*Norma e tipo. Variações sobre Riehl, Demolins e Schultze-Naumburg*
*Os interiores e a fantasmagoria das coisas*
*Paisagem de interiores*
*Uma topologia de umbrais*
.*Flesh,* Princeton Architectural Press, Nova Iorque, 1994:
*The mutant body or architecture*

Godofredo Pereira, *Da sustentabilidade à ecologia radical*, *in Detritos,* n.2, Novembro de 2008, p.31

Gonçalo M Tavares, *Arquitectura, natureza e amor*, Opúsculo 14, Dafne, Porto, 2008

Guilherme Wisnik, *Brasília 1957-1980: Arquitetura e artes em confronto*, Conferência organizada pela Dafne editora, Porto, 2014

Hans Van der Laan, *Naturaleza y arquitectura*, *in El lugar de la arquitectura,* ed. Alejandro Aravena, ARQ ediciones, Santiago de Chile, 2002

Hélio Oiticica, *Os bólides e o sistema espacial*, digitalização do original dactilografado pelo autor, 1964, *in* http://www.itaucultural.org.br/ aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm

Henri Lefebvre, *The Production of Space,* Blackwell Publishing, Oxford, 1991

Herberto Helder, *Holanda*, *in Os passos em volta*, Assírio&Alvim, Lisboa, 2009

Ignasi de Solà-Morales
.*Anybody,* Anyone Corporation e The MIT press, Nova Iorque, 1997:
*Absent bodies*
.*Diferencias*, GG, Barcelona, 2003 :
*Arquitectura débil*
*Arquitectura y existencialismo*
*De la autonomia a lo intempestivo*
*Diferencia y límite: Individualismo en la arquitectura contemporánea*
*Lugar: permanencia o producción*
*Topografia de la arquitectura contemporánea*
.*Inscripciones*, GG, Barcelona, 2003:
*John Ruskin, Siete palabras sobre la arquitectura*
*Las ciudades capitales de Walter Benjamin's*
*Origenes del moderno eclecticismo*
*Teoria de la forma de la arquitectura en el movimiento moderno*

Jesús Camarero, *Escribir y leer el espacio*, introdução ao livro de Georges Perec, *Especies de espacios*, Montesinos, Barcelona, 1999

João Gaspar, *Para o caderno do Arquitecto Bricoleur: a estufa doméstica*, artigo para a publicação promovida pelo colectivo *Prática(s) de arquitectura*, ainda não editada, produzido a partir da dissertação com o título *O que faz uma casa?*, apresentada à FAUP.

João Maria André,

.*Considerações filosóficas em torno do livro Multiculturalidade, identidades e mestiçagem. O diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião.* Comunicação proferida a propósito da iniciativa *Milplanaltos,* Coimbra, 2013. Registo-vídeo em http://vimeo.com/62788529

.*Multiculturalidade, identidades e mestiçagem. O diálogo intercultural nas ideias, na política, nas artes e na religião,* Palimage, Coimbra, 2012

Juan Lahuerta, *Le Corbusier: se puede evitar la revolución*, Conferência no âmbito da iniciativa *Fernando Távora, Figura eminente da UP*, Porto, 2013

Lacaton&Vassal,

*.Entrevista por Patrice Goulet*, *in 2G – Lacaton & Vassal,* GG, Barcelona, 2007:

.*Lacaton&Vassal*, HYX, Paris, 2009

.Textos dos projectos, in http://www.lacatonvassal.com/

.Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita.* Porto, 2012. Registo-vídeo em http://tv.up.pt/videos/MkDMG7y3

Le Corbusier,

.*Por uma Arquitectura*, Pespectiva, São Paulo, 2006 (tradução para português do Brasil):

*Arquitetura, a lição de Roma*

*Arquitetura ou revolução*

*Arquitetura, Pura Criação do Espírito*

.*Toward an architecture*, Frances Lincoln, Londres, 2008 (tradução para inglês):

*Eyes that do not see*

Like Architects, Texto de apresentação do escritório, in http://likearchitects.com/about/

Luz Valderrama,

.*Arquitectura y mirada, proyecto y distancia – construcción y movimiento de una coherencia aventurosa.* Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita.* Porto, 2012

.*La construcción de la Mirada: tres distancias*, Universidad, Sevilha, 2004

Manuel António Pina,

.*Como se desenha uma casa,* Assírio&Alvim, Lisboa, 2011

.Programa *Ler mais, Ler melhor, in* https://www.youtube.com/watch?v=LZ7exiRqzFE

Manuel de Landa, *Hacia una nueva filosofia de la historia, in Fisuras*, no11, Madrid, 2001

Manuel Mendes,

.*Desperadores de Projecto e Conhecimento. Intersecções de Perspectivas*. Comunicação proferida no *Seminário Internacional Rehabilitación y Mejoramiento de Barrios: Investigación, Gestión y Acción*, Sevilha, 2012

.*Ondulações? 2. (imagem é ondulação? 2.)*, texto cedido pelo autor.

.Apresentação de Jean- Philippe Vassal no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita*. Porto, 2012. Registo-vídeo em http:// tv.up.pt/videos/B578299m

Maria Eskinazi; Carlos Comas. *Niemeyer em Berlim*, Revista *Arqtexto*, no10-11, UFRGS, 2007

Maria Teresa Cruz,

.*Espaço, Media e Experiência. Na era do espaço virtual e do tempo real*, *in Espécies de Espaço, Revista Semear* (Actas do Seminário *Espécies de Espaço*), Cátedra Padre António Vieira, PUC, Rio de Janeiro, 2008, lido online em http://www.cecl.com.pt/images/stories/investigacao/investigadores/maria_teresa_cruz/espaco_media_experiencia_2008.pdf

.*From Participatory Art Forms to Interactive Culture: Towards a Critique of the Aesthetic Economy, in* http://www.cecl.com. pt/workingpapers/files/ed16_interactive_ culture.pdf

.*O artificial ou a era do «design total»*, *in Razão, Tempo e Tecnologia. Estudos em Homenagem a Hermínio Martinho,* ICS, 2006. Lido online em http://www.cecl.com.pt/images/stories/investigacao/investigadores/maria_teresa_cruz/o_artificial_ou_a_era_do_design_ total_2006.pdf

Mark Wigley, "*Man-plus", in Fisuras,* n.8, Janeiro de 2000

Maurici Pla,

.Comunicação proferida no Seminário *Prática(s) de Arquitectura. Projecto, Investigação, Escrita.* Porto, 2012. Registo- vídeo em http://tv.up.pt/videos/dlzCn5hy

.*La arquitectura a través del lenguaje. Escritos 1989-2002.* GG, Barcelona, 2006

Michel Foucault, *As palavras e as coisas*, Edições 70, Lisboa, 1991

Miwon Kwon, *One place after another*, The MIT press, Massachusetts, 2002

Noronha da Costa,

.*Vitor Figueiredo na história da arquitectura portuguesa nos dias de hoje*, *in Revista arquitectura,* n.135, Outubro de 1975

."*La pittura é cosa mentale*", *in Revista arquitectura,* n.135, Outubro de 1975

Pedro Azara, *Castillos en el aire,* GG, Barcelona, 2005

Pedro Levi Bismarck,

.*CAPITALISMO cidades INdisíveis*, Rádio Manobras, *in* http://www.mixcloud.com/opiumtea/capitalismo/

.*A tirania do gozo. Algumas notas a partir de uma obra dos Like Architects*, *in* http://www.jornalarquitectos.pt/ a-tirania-do-gozo/

Peter Eisenman, *Solo a Solà-Morales*, *in Diferencias*, GG, Barcelona, 2003

Raul Lino, *Casas portuguesas: alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*, Cotovia, Lisboa, 1996

Robin Evans, *Cuerpos, puertas y corredores*, *in El lugar de la arquitectura,* ed. Alejandro Aravena, ARQ ediciones, Santiago de Chile, 2002

Sérgio Ferro, *Arquitetura e luta de classes: entrevista com Sérgio Ferro*, por Lelita Oliveira Benoit *in Crítica Marxista,* n.15, 2002

Sophia de Mello Breyner Andersen, *O nu na antiguidade clássica*, Portugália, Lisboa, 1978

Sousa Dias, *Lógica do acontecimento. Introdução à filosofia de Deleuze*, Documenta, Lisboa, 2012

Valerio Olgiatti, *One question for the architect who does not believe in anything*, entrevista por Markus Breitschmid, *in A+U,* n.507, Novembro de 2012

Vinicius de Moraes, *A casa materna, in Para viver um grande amor*, Editora do Autor, Rio de Janeiro, 1962

Vitor Figueiredo,

.*Fragmentos de um discurso,* Circo de Ideias, 2012 :

*Conferência na FAUUL*

*Entrevista por Ana Vaz Milheiro*

*Entrevista por Ricardo Zúquete*

*Entrevista por Vitor Neves e Renata Amaral*

Walter Benjamin,

.*Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política*, Editora brasiliense, São Paulo, 1987:

*O autor como produtor*

*Sobre o conceito da história*

*Experiência e pobreza*

.*Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Relógio d'água, Lisboa, 1992:

*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* – segunda versão de 1936, publicada em 1955

*Livro dos Génesis*

*Livro dos Salmos*

*Mundo Português: imagens de uma exposição histórica: 1940*, SNI, Lisboa, 1956

(nota: todos os recursos web foram revisitados a 16 de Abril de 2014)