M 2014

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

Cinema . Cidade . Utopia

Ricardo Gil Machado Pereira

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARQUITETURA

ABSTRACT

This work emerged out of a will to understand the importance of the utopian thought, through literary, cinematographic fiction and architectonic reasoning. We see cinema, as well as utopian literature, as powerful tools to the construction and interpretation of the urban and architectonic reality.

Human being is characterized by his ability to extend his inner world to produce imaginary worlds that he wishes to accomplish physically. Utopia is often the (only) way to materialize some of those interior landscapes, which are, themselves, the effect of an intense and rough relationship with the reality.

Cinema and literature are not only a mere product of a necessity of the everyday life (as it is, for example, shelter, escapism or fun), but also an attempt to have access to some inner truth or plenitude that we all desire to achieve more than anything. Utopian thought is, most of the times, the catalyst for that goal or the no-ending way to that horizon.

The propensity to imagine a better world, that is to say, the ability to use utopian thought (a main feature of the human-being as a thinking-being) is responsible for our critical sense towards reality and for the desire for a world more in accordance with our needs and dreams than the one we are living in. Creativity is maybe the strongest solution for our eternal dissatisfaction.

By its transformative and prospective character, architecture works directly with the rising of better worlds since it has the ability to reinvent the space we use. This happens not only by means of constructing and renewing buildings but also by questioning the given urban space. To achieve that one needs need much more that architecture. Cinema and literature can be important allies.

Cinema and literature are often the nutrient for the architectonic imagery and the instruments to help thinking and reformulating the reality of our urban environment.

Architecture, Cinema and Literature, in their utopic propensity, have therefore an instrumental vocation. They have the capacity of expressing and reinventing critically the human needs and desires. Desires that concern a better living space. It is space we are looking for when we think of a better-place, it is space we have as an incomplete answer when, lonely, in a city or in the fields, we ask ourselves: ”What are we doing here?”

This work consists of three parts. The first focus on the word utopia analyzing the homonymous book by Thomas More and sketches the main influences of the utopian thought on architecture and urban design. The second part approaches the utopian mode of thought in two levels that we named Action and Nostalgia. Each conform a ‘constellation‘ made out of a film, a utopian urban idea and a literary utopia. Therefore we discuss two ways of facing the city using the instruments of fiction: either by looking backwards and giving solutions based on a equal distribution of the urban space or by assuming that densification is the (only) feasible solution to the city of the future. The third part is a final reflection about the issues that we’ve dealt in the previous chapters.

Agradeço aos meus orientadores

Luís Urbano e José Eduardo Reis,

à minha família e amigos,

por todo o apoio.

Está um homem num pequeníssimo espaço.
Tem na sua frente uma mesa e uma folha de papel vazia.
Na parede uma janela.

A portada está aberta para a amplitude de uma paisagem nocturna.
As luzes da noite deixam reflexos em tudo.

Este espaço não é uma sala nem um quarto.
O homem tem a seguinte sensação:
"A janela são os meus olhos, a cidade o mundo a abarrotar, o papel branco o vago espaço vazio de que preciso".

Na superfície interna deste homem tudo se desenha a luz e sombra.

Reflexos do que há lá fora?
A cidade a entrar pela janela?
Talvez somente o aconchego de um sonho.

A paisagem nocturna e cheia de luzes pequenas é muito viva.
Lá dentro um doloroso silêncio.
O homem sabe quando é hora de abandonar uma folha branca.
Por isso aguarda, inspirado talvez pelo vazio do papel.

Pensa:
"O tempo de acordar chega sempre com demasiada raiva…
Se ao menos as paredes desta sala fossem vidro…
Eram menos as dúvidas."
"Mas o que fazer aos segredos?"

Dá-se um imaginário disparo
Uma espécie de relâmpago

O homem salta repentino de uma frágil cama relinchante

Tudo à volta tem espessura e peso.
Olha com espanto as mãos ansiosas.
Pelos olhos, agora abertos, entram-lhe todos os recantos, fios de luz…

Acolá a janela, com a mesa velha…
A portada, fechada afinal…

"Era um sonho vazio?..."

Mas na folha, outrora somente branca, vê-se uma cidade desenhada.
É feita de muitas linhas a grafite, finas e delicadas,
Cheia de uma calma doce.

O homem corre a abrir a portada e olha as duas cidades.
Aquela lá fora move-se com uma lentidão azul.
A sonhada descansa, cinzenta, depois da raiva.

Pensa:
"Dormia…"

Olha a cidade na folha de papel.
Depois a cidade na janela.

Pensa:
"Ambas existem.
Mas não… não tenho ilusões.
Sei que serão sempre como linhas paralelas…
Porém…
misteriosa aptidão…
Sou capaz de tocar as duas."

ÍNDICE

Abstract 1

Introdução 8

Esquema conceptual 14

1. EXPOSIÇÃO 16

1.1 Topos e Utopos 22

1.2 Utopia deriva de Utopos 21

1.3 Algumas variações de princípio sobre o conceito em discussão 24

1.4 Utopia e Realidade 27

1.5 Utopias de Evasão, Utopias de Ação 32

1.6 Utopia: Aproximação à Cidade e Oposição 35

1.7 Proposição 39

1.8 Arquitetura e Utopia 41

1.8.1 Introdução 41

1.8.2 Lugar Melhor – Lugar Nenhum 44

1.8.3 Utopia no séc. XVI 48
Os espaços da utopia no renascimento 50

1.8.4 Utopia no séc. XVII 52

1.8.5 Utopia no séc. XVIII 53

1.8.6 Utopia no séc. XIX 54

1.8.7 Utopia e distopia no séc. XX 58

1.8.8 Utopia hoje 67

2. FORMAS E POSSIBILIDADES usando a literatura e o cinema 70

2.1 AÇÃO 73

2.1.1 Looking Backward 73

2.1.2 Tony Garnier e a Cité Industrielle 78
Influências 82
Tecnologia 86
Entre duas tendências 88
Contribuição da Cité Industrielle 91

2.1.3 Metrópolis 93

2.1.4 Conclusão 96

2.2 NOSTALGIA 99

2.2.1 News From Nowhere 99

2.2.2 Hebenezer Howard e a Cidade-Jardim 104

2.2.3 Raymond Unwin 110

2.2.4 Letchworth 112

2.2.5 The Village 117

2.2.6 Conclusão 119

2.3 Considerações finais: Acção, Nostalgia e Razão 120

3. DESENLACE 123

3.1 Utopia e Fantasia 124

3.2 Arquitetura e Ficção 125

3.3 Ação e Nostalgia 125

3.4 Igualdade 126

3.5 Conclusão: Utopia e Arquitectura 126

Bibliografia 128

Fontes de imagens 131

Anexo: texto e algumas imagens da apresentação oral do trabalho 135

INTRODUÇÃO

Por mais mecanismos de entendimento do real que se inventem, mais fundo se levem as investigações científicas, mais teorias nasçam, mais livros se escrevam, mais explorações arqueológicas se façam, mais se pense, mais se escolha, se argumente ou justifique, o mundo parece assentar as suas bases nos contrários que se equilibram ou desequilibram. Sem explicação, ou com mil possíveis explicações e pontos de vista, parece ser simplesmente assim. Olhamos tudo em nossa volta sob o ponto de vista da eterna dicotomia que acompanha as coisas. Vemos a ordem por oposição ao caos, a técnica por oposição à espiritualidade, a objectividade por oposição à subjectividade, o rigor por oposição à imprecisão, a verdade científica por oposição à interpretação pessoal, o cheio por oposição ao vazio, enfim, a razão por oposição à emoção, a vida, por oposição à morte. Estes contrários existem justamente para que se valide a existência, para que o mundo e todas as coisas façam sentido e se balancem.

Assim, na linha destes opostos, que apesar disso constituem um todo e constroem o mundo, aparecem o real e o irreal, o material e o imaginado, a verdade e a fantasia, a topicidade e o utopismo. No campo que nos interessa, a arquitectura, por via da cidade e das ficções que a representam, o trabalho da humanidade é o resultado não apenas de uma necessidade mas também de uma interrogação, de um espanto perante a existência, perante este corpo que tudo toca. O espanto de sentir o mundo quando a mão encontra a pedra e a pode atirar para longe, usá-la para fazer um som até então desconhecido ou ferir o chão, marcando um ponto para nos fixarmos. Daí ao edifício passam-se milhares de anos, do edifício à cidade outros tantos e desde quando passámos a viver em cidades até aos nossos dias, mais e mais anos percorremos. Ocupámos o nosso tempo a edificar, a construir, a inventar formas de nos aproximarmos de uma verdade, de uma plenitude que, no nosso íntimo, desejamos mais do que tudo. O tempo que correu foi muito, mas nem por isso deixámos de tocar e procurar, imaginar, representar... Tanto tempo, e tanta suposta evolução, para que mesmo assim nos aconteça, por vezes, olharmos o céu e perguntarmos, num acesso de misterioso espanto “Porquê?”. Retenhamos esta ideia de espanto que nos move.



Fig. 1) *Las Meninas* (1656), Diego Velázquez, óleo sobre tela, 318 cm x 276 cm

Propomos agora que nos detenhamos um pouco no quadro "Las Meninas" de 1656, de Diego Velázquez (1599-1660).

Velázquez pinta-se no quadro a pintar. Com este gesto o autor cria um jogo algo irónico. As personagens olham em suspense e parecem interrogar-nos desde o interior do quadro. Participamos naquela cena e de repente é bem possível que estejamos naquela sala, a ser olhados e a ser pintados na tela grande sobre a qual o pintor se debruça. Velázquez cria uma janela para um passado que nos olha, também ele, materializado naquelas personagens, com espanto. Ou, se quisermos, por outras palavras, Velazquez está dentro de uma realidade ficcional, ou histórica, a pintar a realidade, digamos, real (a nossa).

Essa relação, nesta interpretação baseada na que Michel Foucault faz do quadro em *Les Mots et les Choses*[1], abrigada na ilusão de que quem observa são, em primeira instância, as próprias personagens do quadro, e não nós, ou, melhor ainda, que nós e

[1] Foucault, Michael *As Palavras e as Coisas*, tradução de António Ramos Rosa, Edições 70, Lisboa (original: *Les Mots et les Choses*, Éditions Gallinard, 1966)

elas nos olhamos mutuamente, numa intensa relação entre presente, passado e futuro, deixa-nos uma forte mensagem: há uma potência na realidade presente que nos projecta para o futuro e nos vira para o passado. Fazer nascer o futuro, com o saber do passado e as ferramentas do presente, é uma tarefa tão difícil quanto necessária. Como nos diz Eduardo Galeano, "o mundo está sempre grávido de outros *munditos* melhores que ele"[2].

A **arquitetura**, pelo seu carácter transformador, trabalha diretamente no parto destes *munditos* futuros. Também ela, como o quadro de Velásquez, constitui uma janela para o passado e, até literalmente, nos concede janelas para olharmos o presente e indagarmos um futuro.

O **cinema**, tal como a literatura, sua irmã mais velha, é muitas vezes o veículo desta labuta de construção e de perspetivação do real na sua vocação tridimensional (feita de passado, presente e futuro). Ele constitui frequentemente a instância onde se monta e critica intelectualmente o devir, num constante estímulo ao tal "espanto de existir".

A **utopia**, sobre a qual nos debruçaremos especialmente, corresponde à capacidade que homem tem de imaginar o melhor caminho, a melhor maneira, a capacidade de trabalhar com a esperança e com o sonho. Cruzando-a com o cinema e a arquitetura, numa perspetiva construtiva, ou seja, quando a utopia não se opõe ao acontecimento aleatório, decorrente da própria índole imprevisível do devir (que a experiência histórica mostra que não se deve castrar), pode constituir, como defende Fátima Vieira, "uma estratégia de questionação da realidade e do presente" bem como de "mudança e melhoramento gradual" da realidade (para melhor) e, simultaneamente, uma estratégia criativa (Vieira 2004 : 46). Como defende Helena Roseta, citada pela autora em *Estilhaços de Sonhos, Espaços de Utopia*, "só da verdadeira criação podemos esperar resposta às grandes interrogações que atravessam o nosso tempo. Ou, talvez, melhor dizendo, novos modos de formular as perguntas essenciais".

A dissertação em que nos propusemos trabalhar assenta sobre os alicerces desse espanto e dessa criatividade, numa construção presente mas detentora de inúmeras aberturas para paisagens do passado e, quem sabe, vislumbres de possíveis caminhos

---

[2] Eduardo Galeano em entrevista a "O Tempo e o Modo", rtp 2, http://www.rtp.pt/programa/tv/p28865/e1

futuros, procurando refúgio na formulação de uma série de questões que decorrem do cruzamento pouco pacífico de áreas tão vastas como a cidade, a arquitetura, a literatura a utopia e o cinema, na sua dimensão arquitetónica. Desejamos invocar portanto essa inquietação e a criatividade de que nos fala Roseta, no sentido de procurar entender o conceito de utopia e a sua importância na formulação de ideias para uma configuração justa do espaço urbano; entender qual é o papel da cidade nos filmes que escolhemos para trabalhar e assim entender de que modo eles nos podem ajudar a pensar o espaço urbano. O resultado será um posicionamento crítico relativamente às ideias de cidade em estudo que utiliza literatura e o cinema de cariz utópico ou distópico como ferramentas de trabalho.

Transformar esta dissertação numa reflexão generalista sobre o papel da utopia na arquitectura foi tentador mas tal concederia ao trabalho uma enorme extensão. Com o seu andamento demo-nos conta de que o campo de discussão relativamente à palavra utopia é vastíssimo e os seus domínios não estão de maneira alguma bem delimitados. A utopia pode estar presente em tudo, desde a escala pessoal à escala social, desde a literatura e filosofia até à arquitetura ou mesmo à matemática ou à medicina. Importa reter que estes campos se cruzam e confundem criando um emaranhado que é difícil de decompor num conjunto de ideias simples. A isso junta-se a necessária evolução histórica de um conceito que tem na mudança da sua face a chave para a sua atualidade. Por outro lado ainda, associada ao sonho, a palavra utopia é muitas vezes utilizada sem grande cuidado sendo muitas vezes confundida com a fantasia ou a ficção científica, o que torna a pesquisa ainda mais abrangente.

Na primeira parte do trabalho é dada atenção à formulação do conceito de utopia a partir da obra homónima de Thomas More. Segue-se uma síntese da presença das utopias e a sua pertinência para a arquitetura ao longo dos tempos e por fim uma exposição e reflexão a partir de duas *constelações* feitas de uma ideia utópica de cidade, uma utopia literária e um filme distópico. Nostalgia e Ação são os conceitos que dão nome a cada uma delas, derivando do conceito de Razão, estabelecida por Thomas

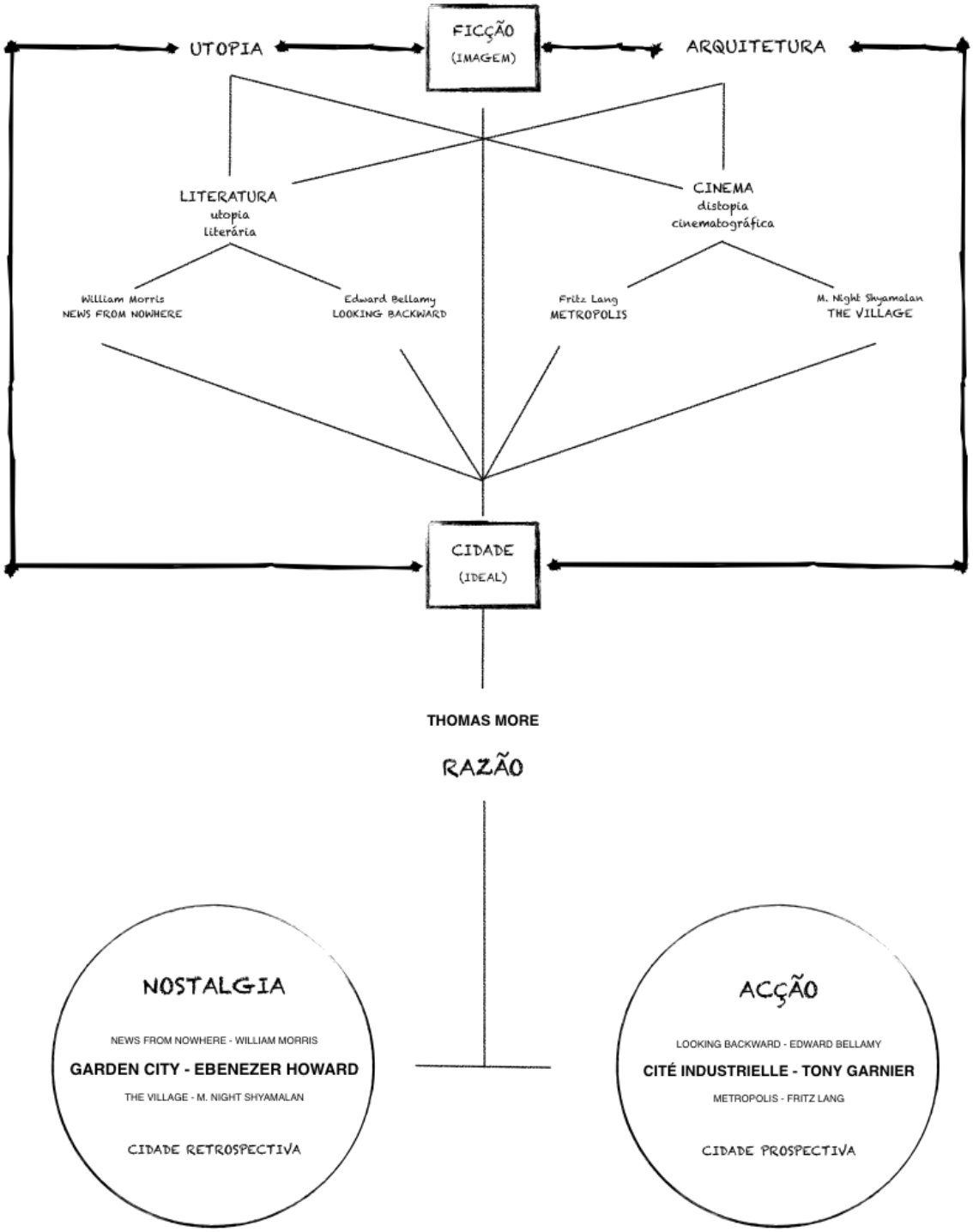
More como condição essencial da utopia. Apoiados no raciocínio de Françoise Choay, a uma e a outra associamos os conceitos de *modelo culturalista* e *modelo progressista*, aqui denominados respetivamente de *cidade retrospetiva* e *cidade prospetiva*. Olhando apenas à forma, quanto à *cidade retrospetiva,* damos como exemplo a Cidade-Jardim de Letchworth que, pela influência de William Morris, é exemplificativa de uma maneira orgânica de fazer urbanismo. Quanto à segunda, damos como exemplo a *Cité Industrielle*, de Tony Garnier, onde a geometria retilínea do desenho dos quarteirões e das ruas nos leva a associa-la à precisão mecânica da indústria e portanto ao progresso material.

No que diz respeito ao cinema, tentando compreender o seu papel enquanto veículo de ideias para a construção de um estado socio-espacial melhor, fomos frequentemente remetidos para um mundo onde o fantástico, ou o bizarro, se mostravam com um peso para nós exagerado. Procurávamos na verdade um aproximação profunda à ideia de cidade, mais do que a tendência evasiva própria de boa parte dos filmes associados commumente ao tema das utopias. Fomos levados a escolher dois filmes pertencentes ao campo da distopia, ilustrativos do contrário do que é advogado pelos arquitetos e escritores de utopias de cada constelação.

Assim, propomo-nos a alternar a nossa reflexão entre visões utópicas e visões distópicas no intuito de criar uma base interrogativa a partir da qual se poderão desenvolver ideias que espelhem as nossas preocupações no domínio da arquitetura.

Vimos na utopia a possibilidade do cruzamento de vários saberes na busca de novos campos para a atuação do arquiteto, num tempo em que construir aparenta fazer-se de forma cada vez mais tímida. Por outro lado, numa época de crise como a que atravessamos, olhamos a utopia como possível fonte de *pistas* e *desafios* para atuar. Desejamos que a arquitectura funcione como disciplina de crítica, questionamento e reformulação daquilo que, bem ou mal, alcançou materialmente. Para tal julgamos especialmente útil o seu cruzamento com áreas como a ficção escrita e o cinema.

“criar imagens é construir o outro lugar das coisas, o da eterna possibilidade de as coisas poderem ser outra coisa”[3]



Pedro Bismarck, “O que vejo melhor vejo-o mal”, Revista Dédalo n.º 4.1, *Imagem* faup 2008

1

Utopia: Exposição

1.1

TOPOS . UTOPOS



Fig.1) Terceira edição da *Utopia* com indicação do alfabeto utopiano criado por Thomas More

É frequente ouvimos ser pronunciada uma das três palavras que dão título a esta dissertação sem que haja grande consciência do seu significado. Quem sabe seria esse o intuito de quem a inventou, mas isso não podemos precisar. Certo é que, desde de que surgiu, passou a ser utilizada tanto por dedicados estudiosos em importantes palestras, livros, teses, entrevistas, como pelo comum dos mortais no café, no parque, no cinema, na escola. Isto mostra-nos como foi amplamente acolhida pela humanidade. Aquilo a que deu origem pode ser visto, na nossa perspectiva, como uma "bola de neve" que, rodando pelos trilhos confusos da história ganhou, ao longo do tempo, tamanho e peso. Falamos de ***utopia*** e do campo de saber que originou, o ***utopismo***.

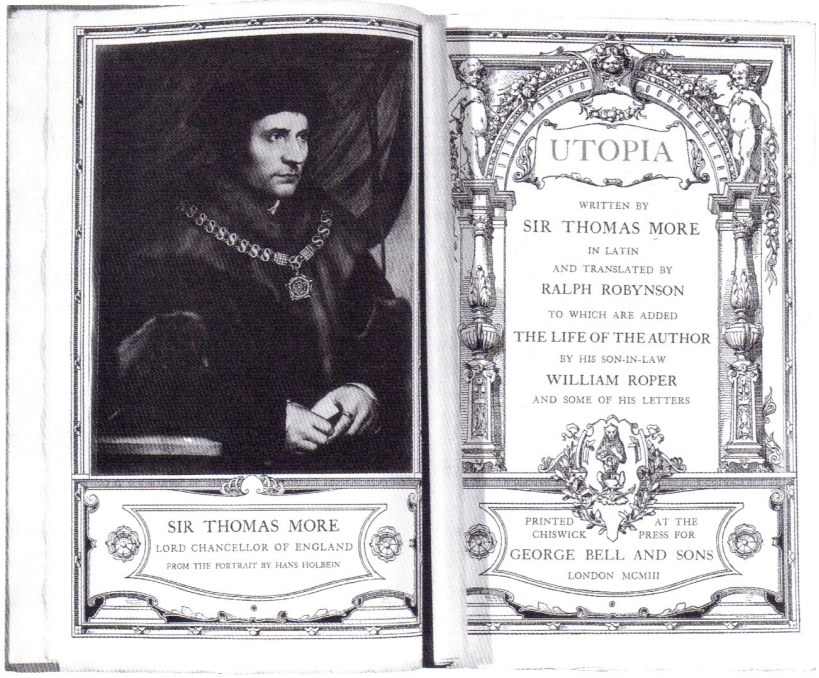


Fig.2) Uma das primeiras versões impressas no século XX de *Utopia* de Thomas More, 1903

A criação do neologismo *utopia* leva-nos à conturbada Inglaterra de 1516, ao tempo do humanismo e à mente criativa de Thomas More, um alto magistrado inglês ligado à coroa. Animado pelo espírito das descobertas marítimas, lidando com a possibilidade do novo, do desconhecido, do sentimento de revisitação que a esta época é associado, da possibilidade de um reinício purificado da sociedade e do mundo, este homem escreve um texto a que dá o nome de *Utopia* inventado este forte, intrigante, apelativo e duradouro conceito. Num dado passo da sua narrativa, o sentido crítico de More relativamente à ordem política e social sua contemporânea levam-no ao seguinte juízo:

> ...quando olho para todos os Estados que hoje se apresentam em prosperidade, dou comigo a pensar (Deus me é testemunha) se não está a ocorrer uma conspiração de ricos que usurpam o nome e a autoridade do Estado para tratarem dos seus próprios interesses, congeminando e maquinando todos os modos e todas as estratégias para, primeiro, ficarem com os bens que desonestamente açambarcaram, sem medo de os perderem, depois, para pagarem o mínimo possível de mão-de-obra aos pobres e para deles abusarem. (More 2009 : 412)

A Utopia é uma obra literária dividia em dois "livros", ou seja, feita de duas partes mais ou menos distintas. O livro primeiro corresponde à descrição do encontro de More com o navegador português Rafael Hitlodeu, bem como ao relato da conversa entre ambos. Põe-se em foco "a injustiça dos governos na Inglaterra e, por extensão, de todos os povos do ocidente" (Martins 2009 : 92) . No livro segundo, Hitlodeu procede à descrição minuciosa da ilha de Utopia, onde a vida se pauta pela felicidade e bem-estar. Ali, uma comunidade aberta e tolerante "vive segundo a ordem natural e racional" (Martins 2009: 91), livre das amarguras e perversões do duro dia-a-dia das nações europeias.



Fig. 3) Ilustração pertencente a uma antiga edição de *Utopia*. Mostra Hitlodeu conversando com Thomas More e Pedro Gil, que os recebe no seu jardim.

Vista deste modo, a obra parece simples. No entanto, um mergulho profundo na *Utopia*, como de resto ocorrerá com outras obras antigas de igual importância, revela a surpreendente complexidade e lucidez do trabalho intelectual do seu autor. Numa leitura atenta, facilmente sentimos que este humanista dizia no século XVI é aplicável à realidade que sentimos como nossa no século XXI. Porém, mais do que a sua capacidade em apontar os defeitos da sociedade ou da sua audácia e imaginação na descrição de uma terra de prosperidade, importa, por hora, determo-nos na ambiguidade do neologismo que criou.

Utopia passou a dar um 'rótulo' aplicável tanto a obras literárias anteriores como posteriores à *Utopia*. Mas, mais importante que isso (para a presente dissertação),

importa reter que utopia passou também a referir-se à capacidade humana em imaginar um lugar, um tempo, um espaço, melhores do que aqueles em que historicamente nos situamos. Não poderia ter nascido fora do campo literário, onde a liberdade é imensa.

"O processo de constituição das palavras (para designar a imaginária ilha Utopia) terá conhecido indecisões e apoios por parte de outros humanistas contemporâneos de More" (Nascimento 2009: 146). O seu autor tinha, naturalmente, contacto com outros homens de saber com quem trocava ideias. Personalidades como Erasmo ou Budé terão tido participação, direta ou indiretamente, na invenção da palavra e do conceito.

Segundo Aires A. Nascimento, Utopia pode ter sido inspirada numa frase de Tucídedes

ἡ οὐ περιτείχισις

"cidade sem fortificações"

De Erasmo de Roterdão é conhecida uma carta de More que lhe foi endereçada. Nessa carta, salta à vista a seguinte palavra, como possível nome para a ilha imaginária de More:

Nusquama

"Nenhures"

Guillaume Budé retraduz em grego o latim Nusquama e forja uma outra palavra

Udetopia

"país de parte alguma"

Em carta de Budé a Lupset, é sugerido o uso de uma palavra grega para terminação de nomes para países do mundo da imaginação.

οὐδέποτερ

"jamais"

É interessante como estas palavras têm todas uma conotação ou espacial ou temporal. No entanto, o tom é de impossibilidade ou negação. Saber ao certo o que ia na alma destes homens é um caminho difícil, longo e tortuoso, para não dizer impossível, que não caberia na presente dissertação. Por agora, mais sensato do que 'arrumar' Thomas More e a sua Utopia na prateleira da impossibilidade, será importante levar a cabo um esforço para entender a mensagem que podemos extrair para a arquitetura, daquele que é o fundador de um novo género literário e de um termo crucial para o entendimento de inexploradas possibilidades humanas.

1 . 2
UTOPIA DERIVA DE UTOPOS

Utopia é uma palavra inventada a partir do grego οὐτόπος (οὐ + τόπος = u + topos) . Τόπος (*topos*) refere-se a lugar. Οὐτόπος (*utopos*) diz respeito a algo diferente. Pela etimologia, *utopos* corresponde a uma negação de *topos*, na medida em que o prefixo "u" (em grego **Οὐ**) dá *topos* o sentido inverso. Ou seja, se *topos* significa lugar, *utopos* será o seu inverso, *não-lugar*.

Curiosamente, porque também em arquitetura a palavra lugar tem conotações especiais, aqui, a palavra *utopos* (*não-lugar*), pode ter um significado algo difuso. Se não vejamos os versos que precedem o livro primeiro da *Utopia*.

> **Utopia**, em razão de isolamento, pelos antigos assim chamada,
> Agora émula da cidade de Platão,
> Talvez a ela superior, pois aquilo que ele em letras
> Delineou, eu, de uma só vez, o apresentei
> Com homens, bens e leis maravilhosas.
> **Eutopia**, a bom título, há que chamar-se
> (More 2009 : 207)

À época, (século XVI), segundo Aires A. Nascimento, uma certa ambiguidade fonética permita que, em inglês, *utopos* (outhopos - utopia) e *eutopos* (euthopos - eutopia) pudessem ambos ser lidos como *uthopos* (utopia). A partir do grego, "eu" é um prefixo que significa "bom". Deste modo, não é desprovido de sentido dizer que, de acordo com o seu criador, Utopia tem um duplo significado: *não-lugar* e *bom-lugar*. "A ambiguidade é compreensivelmente intencional e provatória por parte do autor que se move entre a realidade da distopia [livro primeiro] e o ideal da utopia [livro segundo]" (Nascimento 2009 : 160). Lembramos que Thomas More faz, no livro primeiro de *Utopia,* um retrato crítico da difícil situação social e política do seu tempo enquanto que no segundo se dedica a descrever a óptima forma de governo e organização social da ilha imaginária Utopia.

Como nos indica Lewis Mumford, "More apreciava trocadilhos e viveu numa época em que os espíritos mais brilhantes se deleitavam com jogos de palavras; numa

época, também, em que nem sempre era muito sensato adotar um discurso demasiado transparente"[9] (Mumford 2007 : 9). Assim, entende-se a mensagem de Thomas More ao seu amigo Erasmo de Roterdão: "Envio-te a nossa "Nenhum Lugar", em nenhum lugar bem escrita" (Nascimento 2009 : 146). Torna-se claro que, para Thomas More, o *bom-lugar*, com as melhores condições de vida, o melhor governo, onde todos, sem exceção, podem ser igualmente felizes, é simultaneamente um *não-lugar* e existirá somente guardado na imaginação, ou nas folhas do seu livro. Surgem perguntas: porquê escrever esse livro? O que podemos, enquanto humanos, enquanto arquitetos, esperar, afinal, da *Utopia*?

> ...também me é fácil confessar que muitíssimas coisas há na terra da Utopia que gostaria de ver implantadas nas nossas cidades, em toda a verdade e não apenas em expectativa. (More 2009 : 207)

Por hora, importa continuar a mostrar o caráter dúbio e inquietante da palavra e da obra *Utopia*. Claramente este não é um texto dirigido (apenas) aos arquitetos. Não sabemos bem, sequer, a quem se dirige. Não é, também, com certeza, um texto sobre arquitetura. No entanto, a palavra cidade é usada com frequência. Além disso, as alusões ao espaço são notáveis. Colocam-se, portanto, em perspectiva algumas afinidades embora, em arquitetura, a palavra utopia pareça ser aplicada quase sempre no sentido de uma impossibilidade. Arquitetura utópica é, à partida, um rótulo com um sentido quase depreciativo para o trabalho de um arquiteto. No entanto, reside no seu entendimento pelo senso comum uma réstia de otimismo quando a utopia é associada à fantasia, à imaginação, à ficção. Apesar de tudo, o salto da utopia para a arquitetura aparenta ser abismal. Duvidamos que esta dissertação venha a dá-lo em forma de resposta. Verificando-se essa 'falha', essa falta, essa ausência ou lacuna, desejamos que a nossa reflexão se torne a expressão da grande inquietação, motor da enorme dúvida que sentimos quando nos colocamos perante o imperativo ato de construir.

1 . 3
ALGUMAS VARIAÇÕES DE PRINCÍPIO SOBRE O CONCEITO EM DISCUSSÃO

AUSÊNCIA . INSATISFAÇÃO . DESEJO

•

"Não devemos esquecer que a própria vida se alberga no seu seio [da cidade], até ao ponto de nos confundir e nos fazer crer que são as cidades que vivem e respiram." (Goitia 2006 : 9)

•

Lugar dos maiores feitos da humanidade, do otimismo, do sonho, do progresso, a cidade é representada desde a longínqua Babel como o lugar do pesadelo, do infortúnio, da confusão, da mutilação e do mal, mas também do desejo. Platão, um filósofo importante na história da utopia, compara o desejo à pipa de Daníades, sempre cheia, sempre vazia, impossível de encher. As cidades são insaciáveis e desejosas. Para nós, nada melhor caracteriza o frenesim citadino do que o significado que a filosofia dá à palavra desejo.

> O desejo é a busca de um objecto que se imagina ou que se sabe ser fonte de satisfação. É por isso acompanhado de um sofrimento, de um sentimento de falta ou privação. (Clément et al. 1997 : 92)

Palco do desenvolvimento da filosofia, da política, das artes, da técnica, da indústria, da ciência, mais do que isso, palco da valorização, proclamação e exercício da liberdade, a cidade foi, ou é, também, o lugar onde cresce e ganha força a incerteza, a opressão, o medo, a fúria, a ganância, o orgulho. Espaço-dual, é o lugar simultâneo da ascensão e da queda. Feita de sonhos, conquistas e injustiças, a cidade deixa marcas nos seres humanos. Derivam de um sentimento de incompletude, de uma falta impossível de preencher. A cidade é, por isso, busca constante. Puxa-nos e empurra-nos, fazendo-nos vacilar entre extremos. Entendida como a expressão física das nossas necessidades e vontades, reflexo do nosso viver-em-conjunto, a cidade mostra, como um espelho não

faria, o que de melhor e de pior é capaz o seu inventor. Ser incompleto, desenhado para almejar o impossível, o ser humano cria e destrói, acarinha e espezinha, ama e odeia, é bondoso e é mau. Encontra forma de prosseguir tanto na cooperação e na amizade como na mentira e no individualismo. Mesmo assim, parece acreditar no progresso e na sua capacidade para melhorar. Como este homem polar, assim o são as suas cidades: abertas e fechadas, libertadoras e opressivas, transparentes e opacas, fluídas e labirínticas. Caracterizadas por esta diversidade de adjectivos antagónicos, as cidades são lugares de contraste e contradição. Apesar das diferenças, que ocorrem de umas para as outras mas também em simultâneo dentro de uma mesma cidade, todas elas são difíceis, transtornadas, incertas, incompletas, desejosas. Numa palavra: (tal como nós), imperfeitas. Esta imperfeição é constante ao longo da história. Serve para nos manter em movimento. Baseia-se numa ausência de completude. Nas cidades, a humanidade manifesta essa ausência, essa falta, essa lacuna.

A cada novo momento, como Robinson Crusoe naufragado, a humanidade está ensimesmada nas suas cidades, concentradas ou dispersas na enorme ilha que é o mundo. Cada dia que se inicia é um recomeço. De ontem, restam apenas despojos feitos de memórias mal-contadas, que resultam por vezes em alegrias insuspeitas. A consciência do passado padece dos defeitos, e goza das virtudes, de interpretações feitas a partir do presente. Por isso, o passado é uma teia de enganos múltiplos e de recordações nostálgicas. A confirmá-lo, constantes e surpreendentes descobertas contraditórias. Há, no entanto, qualquer coisa que permanece do dia de ontem. Talvez aquilo que obedece a um plano ou é fruto de um projeto. Mas o tempo dita o duro caminho do insucesso, da corrupção de todos os planos e de todos os projectos. Mesmo assim importa errar. A verdade é que nesta solidão acompanhada todos erram, numa longa interação. Todos aparentam ter algo a dizer. Por fora somos um conjunto desmesurado de indivíduos, tão diferentes quanto misteriosos. Por dentro, guardamos um mundo de dimensão ainda maior do que aquele que os nossos olhos apreendem. Tudo e todos têm lá lugar. De paisagens imensas, o nosso mundo-interior é grande e maravilhoso. É por isso que erramos. Aí há também espaço para inseguranças e medos, mas tudo se reveste de uma vontade de aperfeiçoamento que os oblitera. O nosso mundo-interior é o lugar inalcansável dos sonhos. O mundo real, fora de nós, injusto e

terrível, dá-se em confronto com esta perfeição interna, alimentada pela imaginação e pelas ideias. Do seu choque, ou fricção, com o mundo externo nasce a arte. À arquitetura, que a assume e valoriza, precede uma vontade incontrolável de construir. Não falamos apenas da necessidade, ditada pelos sentidos, de criar um abrigo porque chove e faz vento, mas também de qualquer coisa que está para além disso.

> A necessidade é o estado de carência em que se encontra o ser vivo quando é privado do que assegura a sua conservação. Encontra o seu apaziguamento quando encontra o objeto que lhe está naturalmente adaptado. O desejo, pelo contrário, não tem objeto que lhe esteja antecipadamente destinado. (Clément 1994 : 93)

Falamos, portanto, de desejo, mais do que de necessidade. É a ele, especialmente, que associamos a história da humanidade e das cidades. Falamos de uma ânsia em caber no mundo, ou seja, de dar medida às coisas. Organizar desejos, colocá-los no espaço, é dar medida às coisas, é desenhar o mundo e inventar cidades.

1 . 4

UTOPIA E REALIDADE

fragmento

cada um dos pedaços de uma coisa que se partiu;

parte de um todo;

≃ bocado, pedaço.[4]

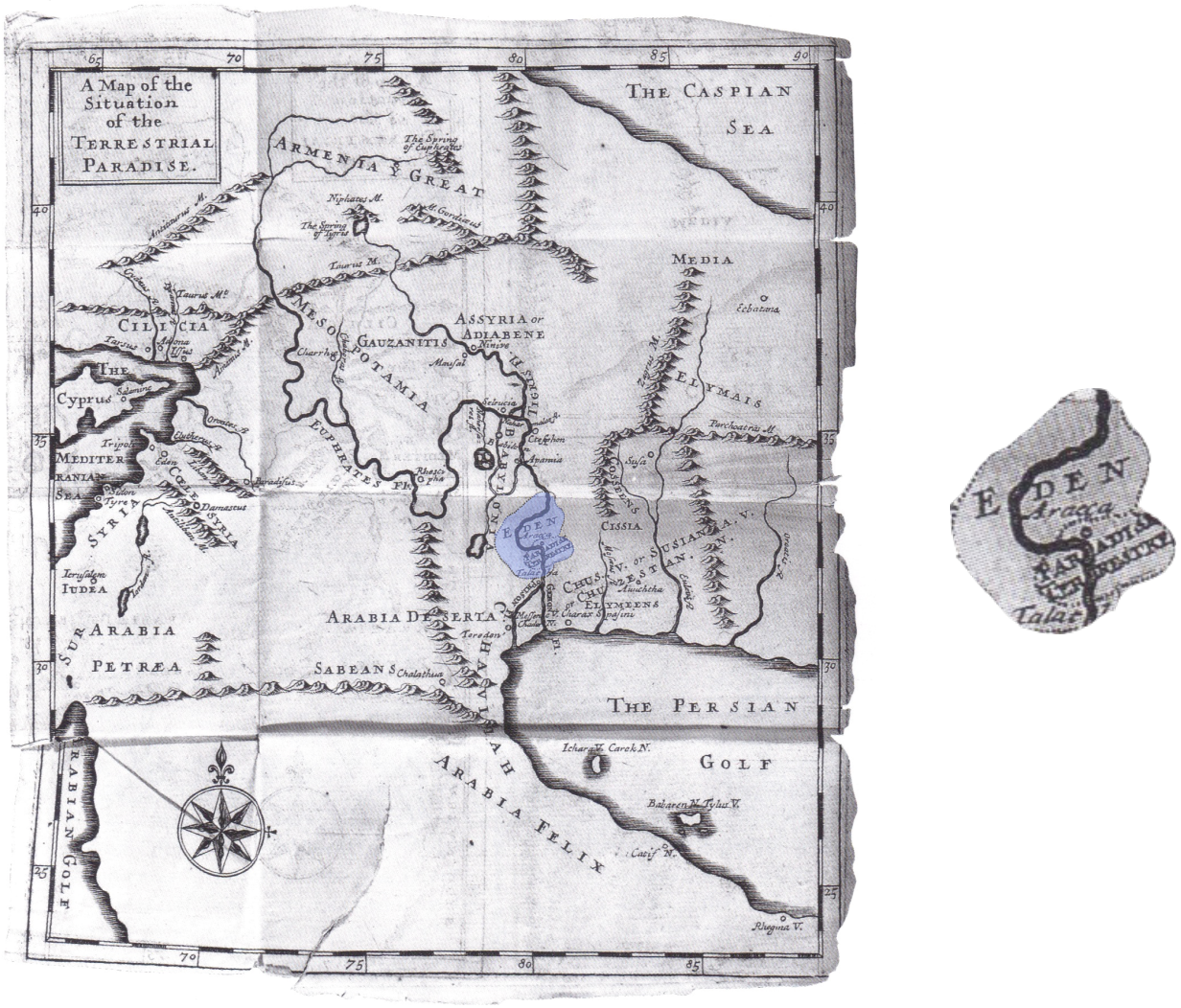


Fig. 4) Pierre Daniel Huet *A Map of the Situation of Paradise*. 1694.

Mapa pertencente ao tratado deste autor acerca da localização terrestre do paraíso. Ao longo do tempo o homem tem mantido a crença ou a vontade de um lugar melhor do que aquele que lhe é dado pela realidade.

[4] Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, Academia das Ciências de Lisboa, Verbo

Consideramos que a realidade tem um significado tal que, naturalmente, não caberia em (algumas) palavras. Por isso, a humanidade tem concebido textos que conformam fragmentos de realidade. Permitem ter acesso a 'pedaços' de tempos passados. O mesmo se passa com os mapas. Tornam o tamanho do mundo apreensível. São o espelho do modo como temos olhado o mundo em que vivemos. No entanto, os mapas não conseguem 'abarcar' tudo. Constituem, eles também, fragmentos de realidade.

> *A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing. And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail.*
>
> Oscar Wilde, The Soul of Man unde Socialism.

Ao ignorarmos as utopias estamos a deixar de lado uma parte fundamental da história da humanidade, 'o lugar onde constantemente desembarcamos'. Na nossa perspectiva, o escritor uruguaio Eduardo Galeano converge com o pensamento de Wilde quando diz, parafraseando o cineasta argentino Fernando Birri, "a utopia serve para caminhar, se eu caminho dez passos, ela distancia-se mais dez passos. Sei que quanto mais a busco menos a encontrarei"[5].

Voltando a Wilde, desembarcamos eternamente na Utopia e, uma vez aí, olhando além, vemos sempre um país melhor. Por isso embarcamos de novo. Este pensamento de Wilde é curioso e irónico. Sabemos que a Utopia, a ilha afortunada de Thomas More, não existe senão nas páginas do seu livro ou em antigos mapas do século XVI e XVII, onde se considerava a existência terrena de um lugar feliz inspirado no paraíso bíblico. A humanidade, ao longo dos tempos, dá frequentemente por si desejando alcançá-lo.

---

[5] Eduardo Galeano em entrevista: http://www.youtube.com/watch?v=Z3A9NybYZj8 - consultado a 3/6/2014



Fig. 4) *Itenerarium sacrae Scripturæ*, Heirich Bünting, 1582

Mapa antigo com uma representação simbólica do mundo cristão. Jerusalém, a Terra Prometida fica ao centro.

•

"Quando a Terra não mais podia oferecer segurança, a amplitude marítima tornou-se a alternativa para a noção de casa."[6] (Magid 2006 : 157)

Entre 15 de Fevereiro e 14 de Março de 1493, Cristóvão Colombo anuncia em carta a descoberta do Novo Mundo. Há relatos de que a sua viagem teria sido feita vencendo fortes tempestades. O argonauta convenceu-se de que o vendaval o teria levado para a Oriente, onde a bíblia localiza a Terra Prometida.

> Colombo terá sondado a vastidão e a novidade desta terra do sul, da qual os antigos não tinham conhecimento e que era distinta do continente Asiático - que o navegador julgava já ter atingido enquanto navegava pela costa cubana. Fez-se valer dos adjetivos mais extraordinários para descrever o recém-descoberto território. Referiu-se a ele como a 'Terra Santa' antes de presumir que era de facto um novo continente que guardava o Paraíso Terrestre.[7] (Davis 2000 : 95)

---

[6] When the earth could no longer offer safety, the vast sea became an alternative notion for home.

[7] Columbus must have fathomed the immensity and novelty of this southern land, of which the Ancients had no knowledge and which was distinct from the Asian Continent he thought he had already located while navigating of the coast of Cuba. He summoned up the most extraordinary attributes to describe the new-found territory, referring to it as a "Holy Isle" and a "Isle of Grace" before surmising that it was in fact a new continent that harbored the Earthly Paradise in some inaccessible place deep within it.

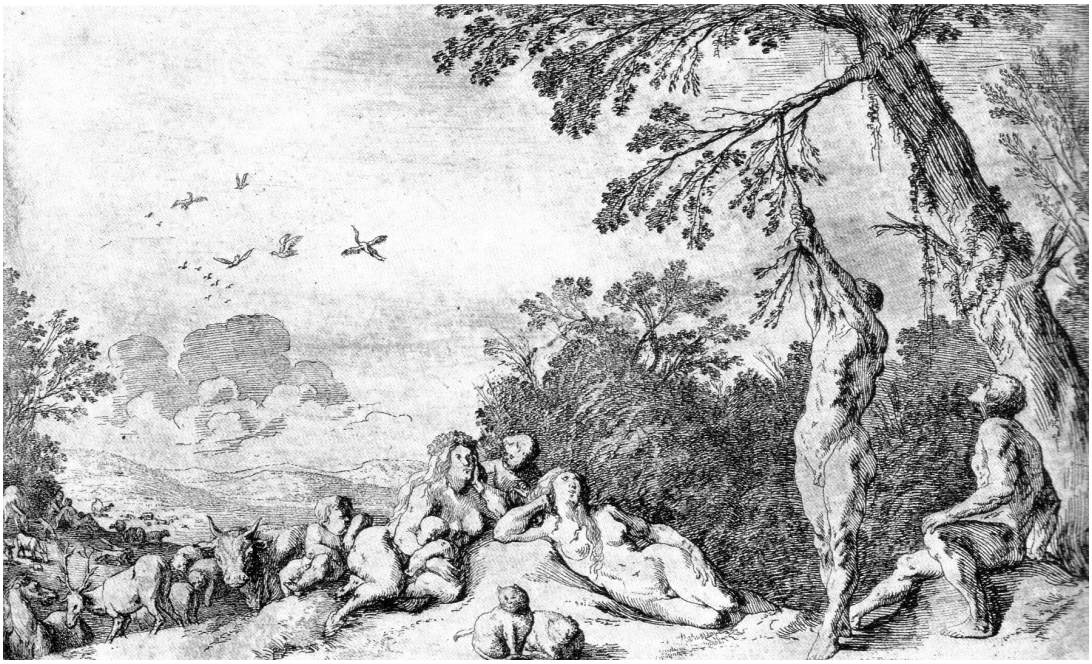


Fig. 5) Johann Wilhelm Baur *Aetas Aurea* (A Idade do Ouro).

A Idade do Ouro é um mito descrito por Hesíodo, poeta e historiador grego da Antiguidade, na obra literária "Os Trabalhos e os Dias". A idade de ouro corresponde a um tempo mitológico antigo de abundância, irmandade e bonança.

Antes da obra *Utopia*, de Thomas More, a humanidade fora já dada a imaginar lugares melhores. Paraísos, como gostamos de lhes chamar. Recuando no tempo, a ideia mitológica de paraíso remonta tanto à descrição bíblica como à cultura literária da Grécia antiga e aos seus conceitos de Arcádia ou Idade de Ouro. No entanto, o tempo das descobertas marítimas tem um forte poder evocativo. Aqui, sonho e realidade parecem, aos nossos olhos, ter caminhado juntos. Sabemos, ou imaginamos, que foi um tempo em que os desejos pareciam ter uma concretização possível além-mar, difícil, mas alcançável, dura, mas concretizável. Os fascinantes mapas que hoje conservamos nos arquivos, bibliotecas e museus foram, e são, o espelho das dúvidas, dos medos e das conquistas dos seus autores e seus contemporâneos. Guardam por isso uma forte carga utópica. Como diz Oscar Wilde, "Um mapa do mundo que não inclua a Utopia não merece o mais breve olhar". A História - esse mapa do mundo do passado feito de palavras e de (outros) mapas - faz-se não apenas dos factos que julgamos reais e concretos, mas também dos projetos ou vontades que frequentemente se 'materializam' nas letras, nas artes, na música, ou simplesmente pairam nas cabeças humanas. O

mundo fascinante da utopia, seja ela uma ilha imaginária, construção mental, cidade existente apenas em desenhos ou em palavras, tentativa muito real de criar um pequeno cosmos de acordo com determinados preceitos, deve ser analisado com finura e sentido de objetividade. O tempo histórico, e os seus pensadores, encararam muitas vezes a utopia como algo de extremamente negativo. Travestidas muitas vezes de distopias, as utopias convivem desde há muito com o falhanço, com o erro. Curiosamente, dizem-nos os sábios, servem para isso mesmo. Para errar.



Fig. 6) No-Stop City: Archizoom 1969



Fig. 7) Ilustração para uma das edições de *Utopia*

> Não podemos ignorar as nossas utopias. Elas existem, tal como o Norte e o Sul existem: se desconhecemos as suas formulações clássicas, conhecemo-las, pelo menos, na forma como irrompem no quotidiano da nossa mente. Nunca conseguiremos atingir os pontos cardeais, pelo que certamente nunca viveremos na utopia. Sem agulha magnética, porém, não seria de todo possível viajar satisfatoriamente. (Mumford 2007: 31)

1 . 5
UTOPIAS DE EVASÃO . UTOPIAS DE AÇÃO

> As utopias são geralmente antitéticas, reflectindo, no mínimo, frustração com as coisas tal como elas são e representam o desejo de uma vida melhor. Muitas utopias são pouco mais do que a expressão dessas frustrações enquanto outras desafiam diretamente o *status quo* com propostas para a sua alteração. As primeiras tendem para a fantasia, as segundas, por vezes, resultam em reformas, tratados de teoria política ou são espoletadoras de revoluções.[8] (Sargent 2000 : 8)

Lewis Mumford e Lynman Tower Sargent são dois nomes associados ao estudo das utopias literárias. O primeiro escreve a sua "The Story of Utopias" no princípio do século XX e o segundo abre com o artigo "Utopian Traditions: Themes and Variations" o livro *Utopia - The Search for the Ideal Society in the Western Word* , nos princípios do século XXI. Dado o contexto temporal em que escreveu, presumimos que Sargent terá tido uma maior facilidade de acesso a fontes de informação e com isso beneficiado teoricamente da consolidação daquilo a que chamamos *utopismo*. Nessa perspectiva, Mumford, autor pioneiro, terá tido as desvantagens da escassez, o que, por outro lado, lhe poderá ter aguçado o engenho, ou a criatividade. Apesar disso, os dois autores falam das utopias literárias como o resultado de uma reação à realidade, normalmente dura e inóspita, do tempo em que são escritas. Mumford distingue *Utopias de Escape* e *Utopias de Reconstrução* (Mumford 2007 : 19-32). Sargent distingue *Utopias a serem realizadas por esforço humano e Utopias a serem realizadas sem esforço humano* (Sargent 2000 : 8-10). Se associarmos *esforço humano* a *reconstrução*, facilmente percebemos a qual correspondem uma e outra.

---

[8] Utopias are generally oppositional, reflecting, at the minimum frustration with things as they are and desire for a better life. Many utopias remain little more than expressions of such frustrations while others directly challenge the current state of affairs with proposals for how it should be changed. The former tend to edge off into fantasy; the latter sometimes resemble reform tracks, treatises of political theory, or calls for revolution.

Sargent	Mumford
Utopias a serem realizadas sem esforço humano	Utopias de Reconstrução
Utopias a serem realizadas com esforço humano	Utopias de Escape

Na prática, tanto Mumford como Sargent, falam de utopias que impelem à **ação** e utopias que servem de devaneio ou **evasão**.

As utopias de evasão são as que nos permitem fugir, por algum tempo, das dificuldades da vida quotidiana. Delas não devemos esperar mais do que imagens mentais, sensações secretas ou colocadas em palavras, desenhos, imagens. Permitem-nos, por momentos, fugir à realidade. Andam de mãos dadas com a fantasia e não querem mudar nada. Não é para isso que existem. Querem somente fazer esquecer o aqui e o agora, lembrando um outro aqui e um outro agora, mas não para os tornarem mais palpáveis do que palavras, linhas desenhadas numa folha de papel ou imagens projetadas numa tela de cinema.

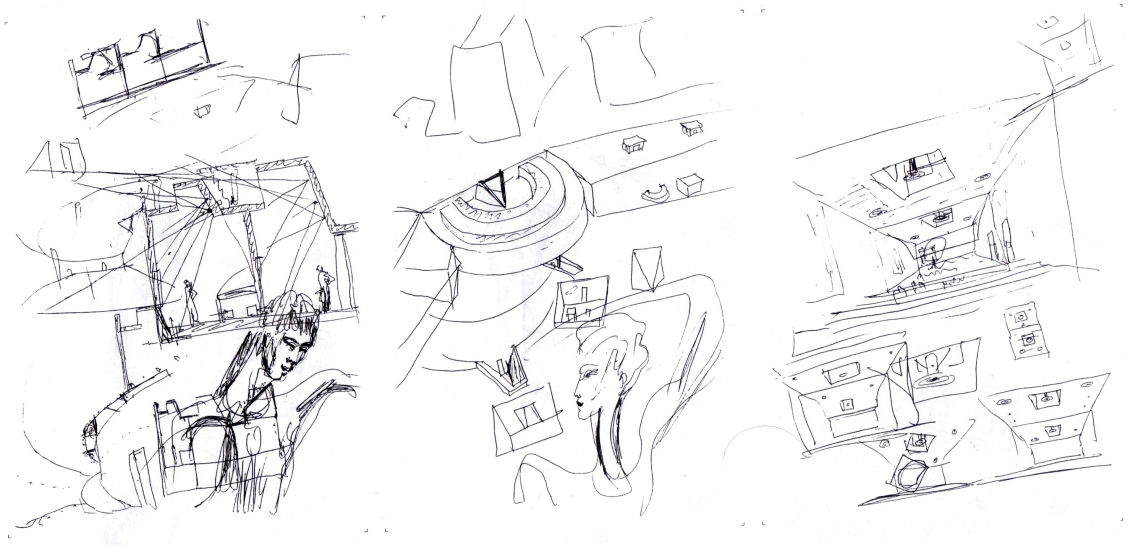


Fig. 8) Esquiços de Álvaro Siza. O arquitecto mistura no seu processo criativo evasão e acção. Os seus desenhos de trabalho são a expressão da procura de uma solução racional alimentada por processos mentais do domínio do irracional, do subjetivo. Assim, a desenhos de edifícios associam-se desenhos fantasiosos de figuras humanas, anjos, cavalos.

As utopias de ação são aquelas pelas as quais o homem se debate com as amarguras do mundo real, movendo esforços para a concretização do que idealiza como sendo socialmente melhor do que a realidade que conhece. São sonhos motivados por uma ausência ou carência, seguidos de um desejo de as colmatar ou superar. Dão origem a objetivos muito concretos. Podem ter a forma de edifícios, de filmes, de desenhos, se for essa a sua finalidade, ou mesmo de instituições humanas. As utopias de ação são fruto de necessidades e muitas vezes estão na origem de processos revolucionários de transformação social. Vêm à luz da realidade, em princípio, para resolver problemas. São produto de uma criatividade muito especial e próprias do inventor proativo.

> (…) suponhamos que um homem não tem possibilidade de se manter em contacto com os seus amigos, que se encontram a grande distância. Uma das reações possíveis passa por "imaginar o encontro" com os seus amigos, fantasiando todo o ritual, feito de piadas e troca de ideias. Outro tipo de reação ... será estudar as condições necessárias para favorecer a comunicação entre amigos separados e inventar o telefone. (Mumford 2007 : 25)

Percebemos que o problema da distância entre amigos poderia ser suprido pela imaginação, tratando-se, nesse caso, de uma utopia de evasão. A reação seguinte, que exigirá um planeamento e que impele ao 'movimento', constitui uma utopia de ação. Naturalmente, o homem solitário poderia pintar em tela amigos (imaginários ou não) e criar diálogos e histórias dando origem a um livro, uma peça de teatro ou uma performance artística. Neste caso, uma utopia de evasão seria o alimento direto de uma utopia de ação. Ou, melhor ainda, teríamos o caso de uma utopia de evasão tornada algo muito concreto: a arte. Defendemos que à arquitectura, enquanto campo disciplinar que reconhece e acolhe a arte, importam tanto as utopias de evasão como as utopias de ação.

1 . 6

UTOPIA : APROXIMAÇÃO À CIDADE E OPOSIÇÃO

•

"A noção de utopia implica (…) uma estrutura, uma «cidade», onde são realizadas profundas reformas políticas, económicas, sociais, religiosas, pedagógicas, etc."
(Willard 1971 : 26) (Clément)

"A relação entre arquitetura e utopia (…) ocorre quando princípios de arquitetura são 'iluminados' pela imaginação de formas ideais"[9]
(Reis / Bastos da Silva 2006 : 13)

•

Na urbanística o papel da utopia é especialmente relevante. As chamadas "cidades de fundação" têm um especial vínculo àquilo a que chamámos utopias de ação. A tradição do planeamento urbano mostra-nos que a cidade pode ser, mais do que o seu pressuposto, o produto de uma utopia. Um exemplo clássico é o de Mileto.

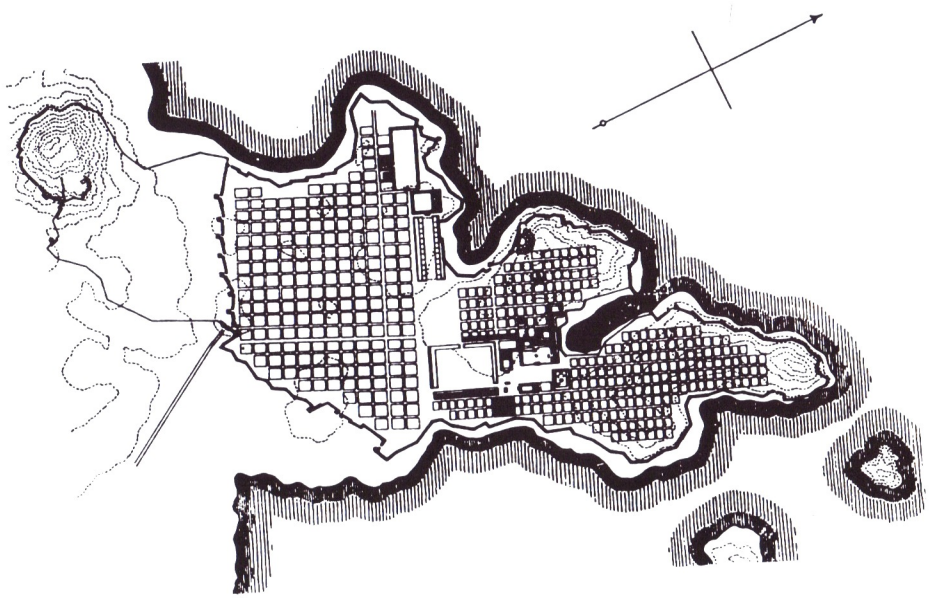


Fig. 9) Cidade de Mileto

[9] The relation of architecture and utopia (…) happens when the design principles of architecture are illuminated by the imaginativo of ideal forms

> Hippódamo de Mileto (séc. XVI a.C.), o presumível mítico arquitecto considerado por alguns autores como um dos primeiros utopistas, concebeu uma cidade geométrica. Baseada na imagem da *República* de Platão, que teria um número específico de habitantes divididos entre três classes (sacerdotes, guerreiros e artesãos) cada um dos quais habitando diferentes partes do espaço urbano (sagrado, público e privado). [10]
> (Reis / Bastos da Silva 2006 : 13)

Hipódamo de Mileto surge na altura da transição da época clássica para a época helenística. Leonardo Benévolo caracteriza essa época como um tempo em que a "tendência para a reflexão e para a organização leva a que (...) se enuncie com rigor científico o sistema das regras clássicas; pode dizer-se que é nesta altura que nasce a teoria da arquitetura (…) e, ao lado do projetista surge o teórico profissional." (Benevolo 2007 : 37)

Associar planeamento urbano a utopia de forma direta parece-nos redutor. No entanto, quando "princípios de arquitectura são 'iluminados' pela imaginação de formas ideais", advindos muitas vezes do campo da teoria, a questão pode tornar-se mais complexa e interessante. Pelo que nos é dado a compreender, essa relação entre princípios de arquitetura e formas ideais, (ou princípios ideais e formas de arquitetura), terá tido lugar no tempo de Hipódamo. Somos levados a crer que o *traçado hipodâmico* seria não apenas mera geometrização de traçados urbanos mas, subjacente a eles, existiria uma ideia política de cidade, alimentada pela teoria dos grandes filósofos. Sabemos que Platão "tenta durante três vezes estabelecer na Sicília, com os tiranos Díon de Siracusa e Dionísio o Novo um governo justo, tentativas que se saldam por três fracassos." (Clément / Élisabet 1997 : 300)

> [Platão] não precisava de uma visão arquitetónica mas somente de um projecto institucional. É precisamente por isso que consideramos um arquitecto de existência algo mítica, Hipódamo de Mileto, como o primeiro utopista no sentido pleno do termo. A sua reflexão passa da conceção de uma cidade geométrica ao traçado ortogonal e à

[10] Hippodamus of Miletus (fourth century BC), the (presumed) mythical architect considered by some authors to be one of the first utopianists, conceived a geometrical orthogonal city, based on the image of Plato's *Republic,* that had a strict number of inhabitants divided into three classes (priests, warriors and artisans) each of which inhabited a different part of urban space (sacred, public and private).

> oferta de uma melhor constituição social baseada na divisão da sociedade em três classes (artesãos, agricultores e guerreiros), que correspondem a uma divisão tripartida do território: sagrado, público e privado. (Borsi 1997 : 19/20)[11]

Apesar da forte relação da fundação de cidades com o pensamento utópico, e em especial com as utopias de ação, importa-nos, por agora, mostrar que "um estado de espírito é utópico quando se encontra em desacordo com o estado da realidade dentro da qual se gera" (Mannheim apud. Willard 1971 :25)

Não é por acaso que tanto Platão, com a sua *República,* como Thomas More, com a sua *Utopia*, viveram, ao tempo da escrita das suas respetivas obras, momentos de grande instabilidade social.

> A República de Platão data do período de desintegração social que se segue à guerra do Peloponeso, e parte da sua coragem e espírito cáustico resulta provavelmente das condições de desespero que Platão terá presenciado. Foi também numa época marcada pela violência e desordem que Thomas More lançou as fundações da sua comunidade imaginária: a utopia era a ponte através da qual ele procurava transpor o fosso entre a velha ordem medieval e os novos interesses e instituições do Renascimento.
> (Mumford 2007 : 20)

Consideramos que a capacidade de imaginar o *bom-lugar* está muito relacionada com uma ausência, uma insatisfação, um desejo. Estes são os três 'ingredientes' que nos colocam muitas vezes num estado simultâneo de 'não-pertença' ao lugar que nos acolhe e de desejo de construir um outro lugar melhor. Acreditamos que Thomas More e Platão seriam homens especialmente acometidos por esse sentimento. No entanto, na nossa perspetiva, criar um espaço de plenitude é humano e por isso toca-nos a todos, de maneiras diversas. Frequentemente imaginamos lugares melhores: uma sala mais

[11] [Platon] n'avait pas besoin d'une vision architecturale mais seulement d'un projet fonctionnel, c'est a dire institutionnelle. C'est pourquoi l'on considère justement un architecte à l'existence un peu mythique, Hippodamos de Milet, comme le premier utopiste au sens propre du terme. Sa réflexion passe de la conception d'une cité géométrique au tracé orthogonal à la proportion d'une meilleure constitution fondée sur la division de la société en trois classes (artisans, agriculteurs et guerriers), à laquelle correspondrait une division tripartie du territoire, sacré, public et privé.

iluminada, uma casa mais quente, uma rua mais limpa, uma praça mais ampla... São pensamentos positivos, ou desejos. Geralmente a realidade continua em desacordo com esses desejos. A imaginação é muitas vezes a única solução para superar a insatisfação porque as salas continuam escuras, as ruas sujas, as praças demasiado pequenas. 'Escapamos' fazendo viagens mentais a lugares mais felizes. Ali, tudo o que sentimos como errado no mundo tangível resulta no seu melhoramento se não mesmo no seu contrário. Pensadores e homens de ação como Platão ou Thomas More dedicaram-se a um 'aproveitamento positivo' da sua insatisfação com a realidade. A um nível acima daquele dos pequenos desejos quotidianos, ou seja, ao nível da ordem social, da governação, da organização espacial das cidades, filósofos, escritores, cineastas, políticos, arquitetos, dedicaram-se a 'desenhar' *formas e possibilidades* de um mundo mais de acordo com aquilo que consideram adequado, ou *bom*, para a humanidade. Os seus desejos ganharam a forma das letras, das imagens em movimento, de ações humanas, de edifícios e pedaços de cidade. Muitos deles fracassaram. A frustração ou o esquecimento são o resultado mais comum das utopias. Mas elas são ainda a melhor expressão da ausência, da insatisfação e do desejo. Acreditamos num trabalho de resgate do seu sentido transformador. Pelas longas estradas da Arquitetura, do Cinema e da Literatura, essa labuta torna-se, para nós, especialmente interessante.

1 . 7
PROPOSIÇÃO

Associar arquitetura e utopia não é novo. De forma directa tê-lo-ão feito Manfredo Tafuri (*Projecto e Utopia*), Nathaniel Coleman (*Utopias and Architecture*), Franco Borsi (*Architecture et Utopie*). Quando se busca uma dimensão política da arquitetura são especialmente frequentes as referências à utopia.

Talvez pelo seu carácter dúbio ou elástico num contexto erudito, pelo menos numa perspectiva histórica, a utopia dá azo a equívocos. O utopismo é uma área de saber aberta a contribuições várias e diversificadas. No entanto, para o senso comum, utopia tem geralmente uma conotação negativa. Representa quase sempre uma impossibilidade ou um sonho demasiado alheio à realidade e de concretização totalmente inviável. Assim, a utopia expressa, na maioria das vezes, pessimismo. Porém, simultaneamente, a palavra guarda uma certa esperança na medida em que é associada ao sonho.

Vista a etimologia e os meandros históricos da invenção da Utopia, que nos mostram que tanto se refere ao *bom-* como ao *não-lugar*, pressupondo um jogo algo irónico, percebemos porque é que a sua associação à arquitetura provoca estranhamento. Tendo em conta o duplo significado de utopia, uma *arquitetura utópica* tanto pode representar um paradoxo ou um pleonasmo. O primeiro caso (*arquitetura do não-lugar*) parece-nos absurdo na medida em que pressupõe a eliminação de uma parte essencial da arquitetura: a sua dimensão construtiva, baseada numa dependência relativamente aos lugares físicos que a 'recebem'. Quanto ao segundo (*arquitetura do bom-lugar*), parece-nos óbvio que, fazendo uso da sua capacidade transformativa e projetiva, baseada numa reação ao meio ou à circunstância em que acontece, a arquitetura trabalha sempre com vista ao bom-lugar. No entanto, aqui consideramos importante fazer uma nota. Este bom-lugar pode ser, foi e é, por vezes, entendido como o *lugar-perfeito.* Aqui levanta-se uma questão que consideramos importante: uma ideia de perfeição abre, na nossa perspetiva, dois caminhos: aquele que nos leva a um trabalho orientado para a modificação dos comportamentos humanos e um outro, completamente diferente, orientado para a sua qualificação. No campo da arquitetura, pelo menos, o primeiro

desses caminhos afigura-se-nos excessivamente ambicioso. No segundo caminho, o que é escolhido por arquitetos que almejam contribuir para a construção de um lugar mais perfeito é uma via que não se nos afigura impossível, antes pelo contrário. Arquitetura para qualificar, utopia para 'caminhar'. Assim importa-nos falar não de *arquitetura utópica* mas do *pensamento utópico* na arquitetura. A capacidade de imaginar uma sala, uma casa, uma rua, uma praça, uma cidade melhores, que é o mesmo que dizer, a capacidade de usar o pensamento utópico, é a responsável pelo nosso sentido crítico face aos lugares que nos são 'apresentados'. Só imaginando *formas e possibilidades* melhores podemos criticar. Apenas tendo em mente ou construindo formas e possibilidades melhores temos legitimidade, enquanto humanos e enquanto arquitetos, para actuar, para melhorar, para qualificar.

1 . 8

ARQUITETURA E UTOPIA

1.8.1

INTRODUÇÃO

O campo da utopia é vasto. O termo é aplicável a vários domínios do saber. Desde a política à economia, às artes e letras, à medicina, praticamente a tudo está associado. Em todos os domínios se pode discutir o utopismo. A Utopia dá azo a equívocos e ambiguidades amplamente discutidas pelos intelectuais. Alguns pensadores recentes encararam-na como algo de extremamente negativo para a sociedade, especialmente devido aos falhanços sociais dos governos socialistas nos países do leste europeu, na segunda metade do século XX. Aos alvores do socialismo associamos ideias generosas de transformação positiva de uma sociedade corrompida pelo capitalismo e industrialização. Quase sempre, talvez por se terem mostrado demasiado ambiciosas, ou simplesmente porque foram mal interpretadas, as utopias políticas deram origem a verdadeiras distopias, isto é, a sociedades globalmente mais iníquas do que as historicamente existentes. Pelo menos na sua matriz clássica, as utopias estão associadas a uma vontade *totalizante* de modificação ou melhoramento dos comportamentos, da organização do espaço, ou da ordem social humana. Mundos melhores do que o mundo real, micro-cosmos de perfeição é o que parecem advogar. Karl Popper (século XX) mostra-se pessimista relativamente a ideias holísticas de reforma que buscam um ideal de beleza perfeito, acabado e total. A título de exemplo, este filósofo mostra-se avesso à busca de um mundo novo e realmente belo, à ideia de uma revolução apocalíptica que deveria alterar totalmente o universo social. Além disso, identifica um problema cuja existência destaca tanto na Utopia de More como na utopia de Platão: o seu carácter esteticista. (Popper apud. Vieira 2004 : 32) Mais do que uma sociedade óptima, a obra destes autores aspirava a dar coordenadas para uma sociedade mais bela e justa. Na linha de Popper, não consideramos negativo que se aspire a uma sociedade bela mas sim que se aspire a uma estetização da sociedade. Uma sociedade e uma arquitetura

melhores são para nós aquelas que incorporam o belo e o feio, aquelas cujos aspetos formais são suplantados, aquelas que aceitam que tanto o belo como o feito pertencem à condição do real e à condição humana. Popper vem defender uma *engenharia social parcelar*, "opondo-a à dimensão excessivamente abrangente do utopismo" (Popper apud. Vieira 2004 : 32) ou seja, *mini-cirurgias* sociais com vista à melhoria da sociedade, ao invés daquelas proposições de transformação global em nome de um ideal supremo. Esta *engenharia social parcelar* reúne a vantagem de uma melhor aceitabilidade, dado o seu carácter de pequena escala, e a vantagem de, correndo mal, os danos serem menos prejudiciais.

O sociólogo Karl Mennheim, por seu lado, vê nas utopias a manifestação de uma vontade de mudança. Este sociólogo fala da utopia como "um estado de espírito (…) incompatível com a realidade em que ocorre"[12] (Mannheim apud. Coleman 2005 : 34). Ao mesmo tempo, Mannheim mostra descrença no valor holístico das utopias quando diz "Não preciso de me preocupar com o todo, o todo tomará conta de si" (Mannheim apud. Coleman 2005 : 37). Ao mesmo tempo considera o pensamento utópico como um valor essencial à condição humana.

> O desaparecimento da utopia acarreta consigo um estado estático das coisas em que o homem passa a ser não mais do que um objeto. Seriamos confrontados com o maior paradoxo imaginável. Aquele homem que alcançou o mais elevado nível existencial, uma vez sem ideais, torna-se uma banal criatura de impulsos.[13] (Mannheim apud. Sargent 2000 : 14)

Para o também sociólogo Fredrick L. Polak, utopia significa escolha, liberdade e criatividade. É um espelho reflectindo constantemente o presente, mostrando os defeitos da sociedade sua contemporânea. As utopias são inquietantes na medida em que sugerem sistematicamente que a vida que o homem leva, a sociedade em que se insere, é inadequada, incompleta, desajustada.

---

[12] a state of mind (...) [that] is incongruous with the state of reality within which it occurs

[13] The disappearance of utopia brings about a static state of affairs in which man himself becomes no more than a thing. We would be faced then with the greatest paradox imaginable, namely that man, who has achieved the highest degree of rational mastery of existence, left without any ideals, becomes a mere creature of impulses.

> Se o homem ocidental parar de pensar e sonhar com novas imagens e se encerrar no presente, ansiando por segurança e temendo o futuro, a sua civilização chegará a um fim. O homem não tem escolha além do sonho ou da morte, condenando a toda a sociedade ocidental a morrer com ele. [14] (Polak apud. Sargent 2000 : 15)

Ernest Bloch, o filósofo do utopismo mais relevante, conclui que a utopia prevalece em toda a experiência humana. Diz este autor, "Quando mais a utopia se expandir, mais vigorosamente o seu material bruto se espalha por todas as actividades humanas. Assim toda a antropologia e ciência do mundo deve contê-la"[15] (Bloch apud. Sargent 2000 : 15) . É de referir o seu conceito de "utopia concreta".

> A utopia concreta preocupa-se em entender o sonho do seu objecto de forma exata, um sonho que assenta na própria tendência histórica. Mediada processualmente, está preocupada em devolver as formas e conteúdos que já se desenvolveram no útero da sociedade presente. A utopia neste sentido não abstracto equivale a uma antecipação realista daquilo que é bom. [16] (Bloch apud. Sargent 2000 : 15)

Estas diferentes e por vezes contraditórias perspectivas sobre o utopismo são recentes, tal como o é o próprio utopismo enquanto disciplina. O pensamento sobre a utopia tem vindo, tal como as utopias em si, a evoluir. Assim, a utopia tem vindo a mudar as suas feições, consoante a circunstância em que se apresenta. O homem vive constantemente a mudança e a todo o instante tenta seguir o caminho que crê conduzi-lo a uma situação melhor do que aquela em que se encontra. A utopia corresponde a essa 'movimentação' rumo ao 'melhor'. Ao mesmo tempo, as utopias (escritas, desenhadas, filmadas), expressam tentativas de conformação desses rumos. No entanto, como nos

---

[14] If western man now stops thinking and dreaming the materials of new images of the future and attempts to shut himself up in the present, out of longing for security and for fear in the future, his civilization would come to an end. He has no choice but to dream or to die, condemning the whole of Western society to die with him.

[15] So far does utopia extend, so vigorously does this raw material spread to all human activities, so essentially must every anthropology and science of the world contain it.

[16] Concrete utopia is (...) concerned to understand the dream of its object exactly, a dream which lies in the historical trend itself. As utopia mediated with process, it is concerned to deliver the forms and contents which have already developed in the womb of the present society. Utopia in this no longer abstract sense is thus the same as realistic anticipation of what is good; (...)

diz Franco Borsi, "A utopia transforma-se, no século XX, em *distopia,* em antítese dela mesma, em anti-utopia: as características gerais das sociedades utópicas aparecem então negativamente."[17] (Borsi 1997 : 18).

As guerras e os totalitarismos fizeram do século XX ocidental um tempo de horrores. Talvez por isso, o termo utopia ganhou, contemporaneamente, uma carga de tal modo negativa que muitos dos seus adeptos actuais evitam utilizá-lo. O termo "social betterment", proposto por Michael Marien e citado por Fátima Vieira, é um exemplo de fuga ao termo original. Por outro lado, e ainda segundo esta última autora "no rasto do utopismo contemporâneo temos de tentar compreender que o utopismo [e a utopia] alterou a sua natureza, tendo visto a sua feição pragmática acentuada" (Vieira 2004 : 43). A par com o "social bettement" a utopia é vista nos nossos dias como processo (*process utopia*). "Aquilo que em tempos constituiria um paradoxo - a ideia de *utopismo pragmático* - é actualmente a nova formulação aceite e entrevista por um grande número de autores como a única saída possível para o homem do século XXI" (Vieira 2004 : 43).

1.8.2
LUGAR MELHOR – LUGAR NENHUM

Neste subcapítulo pretendemos dar uma panorâmica geral sobre utopias e a sua relação com a arquitectura ao longo dos tempos baseando-nos em grande medida no trabalho "Architecture et Utopie", do já citado autor Franco Borsi. Para eliminar equívocos, Borsi restringiu logo à partida o campo da utopia às construções intelectuais ou obras literárias e artísticas que se bateram por uma sociedade melhor, animadas pela esperança de um mundo melhor, deixando portanto de lado aquelas que implicam uma visão pessimista de um possível futuro. Simultaneamente, refere que, em matéria de arquitetura, não devemos trabalhar com a utopia no sentido pleno do termo, mas com *fragmentos utópicos*, ou seja, utopias no plural (escritas ou desenhadas), reflexo do

[17] L'utopie se transforme au XX siècle, en *distopie*, en antithèse d'elle même, en anti-utopie: les caractères généraux des sociétés utopiques apparaissent alors dans toute la négativité.

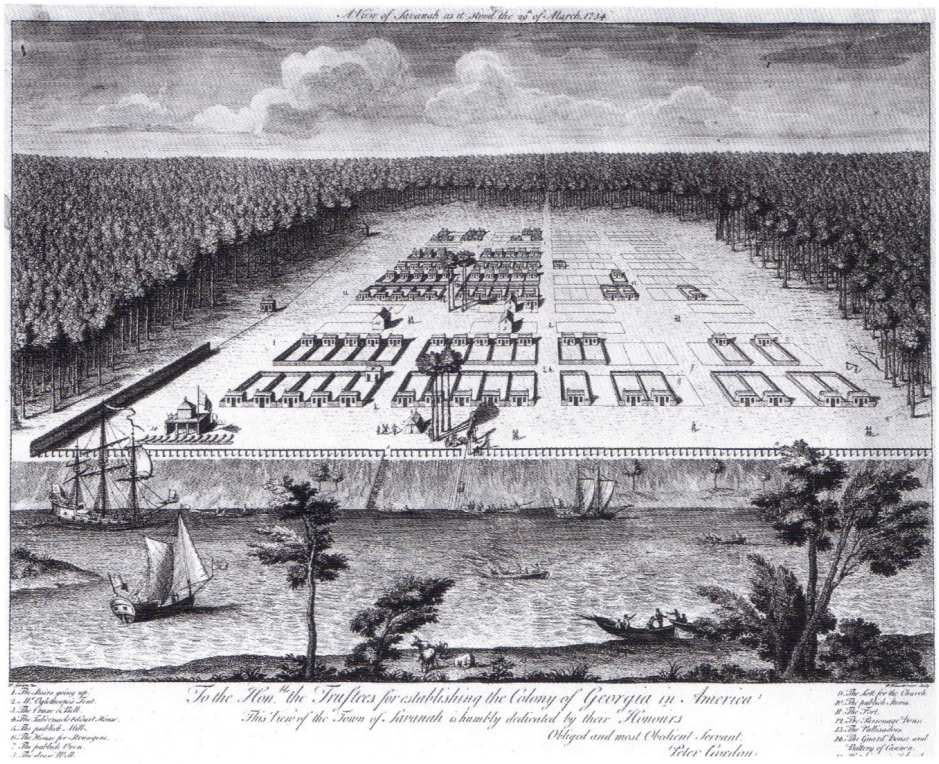


Fig. 11) Ilustração do plano de James Oglethorpe para Savannah, Geórgia.
A Utopia é associada à colonização do Novo Mundo, a uma vontade de reinício purificado da sociedade num espaço urbano desenhado de raiz. É de salientar a organização geométrica ortogonal em oposição ao estado selvagem da envolvente.



Fig. 10) Mapa da ilha de Utopia desenhado por Abraham Ortelius, 1595-96

pensamento utópico, que nos remetem para futuros possíveis (ou impossíveis passados). Associamo-las fácil e frequentemente à imaginação e à fantasia.

Diz-nos Borsi que, no que toca ao pensamento arquitectónico ou, melhor ainda, às características espaciais de um projecto utópico, utopia ou eutopia são indiferentes. Já abordámos este assunto anteriormente quando fizemos notar que a arquitectura aspira sempre ao *bom-lugar*. De facto, este campo do fazer-humano nasce de uma necessidade primordial muito concreta: o abrigo. Assim, tem necessariamente como objectivo a melhoria das condições de vida do homem. Relativamente ao espaço como elemento-alvo de utopias, diz-nos o Borsi,

> Fundamentalmente, a conceção utópica repousa sobre um modelo geométrico e distributivo susceptível de se aplicar a todo o lugar possível e, portanto, não previsto para um lugar particular. A sua localização é a de uma geografia imaginária: a ilha desconhecida, o continente distante. O espaço não se enquadra nas categorias utópicas; ele não é nem deformável nem transportável, nem multiplicável; é sim finito, concreto, divisível, 'loteável'.[18] (Borsi 1997 : 14)

Associar utopia ao espaço é, porém, legítimo. Tudo o que existe, real ou imaginado, diz respeito ao espaço. Não é por acaso que Utopia é, originalmente, uma palavra que designa, na história de Thomas More, uma ilha, ou seja, uma porção de terra e portanto uma porção de espaço. Utopos, o seu mítico rei e criador, teve como principal feito a sua separação do continente a que originalmente se ligava através de um istmo. É curioso porque a Utopia ganha, com a referência a este acto, um carácter de ensimesmamento, isolamento, centralidade. Tal como nós, Borsi associa a figura do primeiro utopista a um igualmente mítico fundador de cidades: Hipódamo de Mileto. Percebe-se então que falando de utopia continuemos a falar de espaço.

Depois de Platão e Hipódamo, a utopia aparenta desaparecer durante dois milénios até surgir novamente com a obra homónima de Thomas More. Nesse intervalo

---

[18] Fondamentalement, la conception utopique repose sur un modèle géométrique et distributif susceptible d'être appliqué en tout lieu possible et qui ne donc prévu pour aucun lieu particulier. Sa localisation est celle d'une géographie imaginaire: l'île inconnue, le continent lointain. L'espace ne rentre pas dans les catégories utopiques; il n'est ni déformable, ni transportable, ni multipliable; il est terriblement fini, concret, divisible prêt au lotissement.



Fig. 12) Ilustração de uma das versões da obra com traços utópicos *Cidade de Deus* de Santo Agostinho.
A imagem apresenta dois níveis. No nível inferior apresenta-se uma cidade muralhada em que os humanos se vestem de forma simples, contrastando com a sumptuosidade das roupagens daqueles que pertencem à cidade mais elevada. A cidade inferior mostra várias actividades humanas e apresenta-se em construção. É assim simbolizado o aperfeiçoamento da vida terrena (e da cidade terrena), com vista a um estado superior de perfeição.

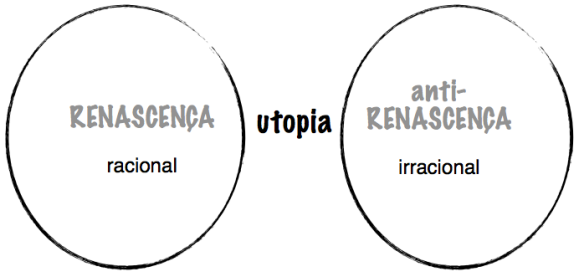
de tempo associa-se ao transcendente. A *Cidade de Deus*, de Santo Agostinho, é referida como exemplo do carácter espiritual e introspectivo do utopismo no tempo que vai de Platão a More. "A utopia interioriza-se na consciência e não tem necessidade de projectos externos ou configurações espaciais."[19] (Borsi 1997 : 20)

[19] L'utopie se intériorise dans la conscience et n'a pas besoin de projets extérieurs, de configurations spatiales.

1.8.3
UTOPIA NO SÉCULO XVI

Não será um absurdo considerar que o nascimento propriamente dito de qualquer coisa se dá aquando da invenção da palavra que a vem designar. No caso da utopia, como vimos anteriormente, o advento dá-se muito depois de Platão ou Santo Agostinho, numa época marcada pela importância concedida à proporção, à harmonia, à razão, unificadoras tanto da natureza como da obra de arte. Um tempo, também, de reconhecimento e apego aos valores da arte e da arquitectura do passado. "No Renascimento, cristalizado essencialmente sob a forma de género literário (...) o utopismo surge como expressão da descoberta humanista de que o Homem pode, com o auxílio da razão, tomar as rédeas do seu destino e conceber formas de organização social alternativas." (Castilho/Vieira 2004 : 7) O Renascimento é considerado a "idade de ouro" da utopia. Porém, Borsi questiona, "A utopia assinala uma crise da Renascença? (…) ou constitui um produto muito subtil dessa cultura, a tendência de levar ao limite (no sentido matemático) experiências ideais?" [20]

Na senda deste comentário é importante dar conta de que embora associemos renascimento a razão e racionalidade, este foi um tempo em que o irracional, ou o fantástico, teve uma forte presença na cultura (veja-se o mapa que serve de mote ao anterior subcapítulo Utopia e Realidade - pág. 48). "A racionalidade coabita com o irracional e este último, indestrutível, inevitável, explode no maneirismo, na «anti-Renascença». É neste balanço dialéctico que [no Renascimento] se situa a utopia."[21] (Borsi 1997 : 22).



[20] l'utopie signale-t-elle une crise de la Renaissance? (…) Ou constitue-t-elle un produit plus subtil de cette culture, une tendance à porter à leur limite (au sens mathématique) expériences et idéaux?

[21] La rationalité cohabite avec l'irrationnel et ce dernier, indestructible, inéluctable, explose dans la maniérisme, dans l'«anti-Renaissance». C'est dans ce balancement dialectique inquiet que se situe l'utopie.



Fig. 13) A Cidade Ideal de Pierro de la Francesca, 1480.

A cidade é geometricamente pensada e ordenada. Os edifícios têm cérceas concordantes e são colocados sobre uma plataforma artificial. Todo o chão da cidade é desenhado. Os elementos naturais - a água e o verde - apresentam-se espartilhados na ordem artificial da cidade

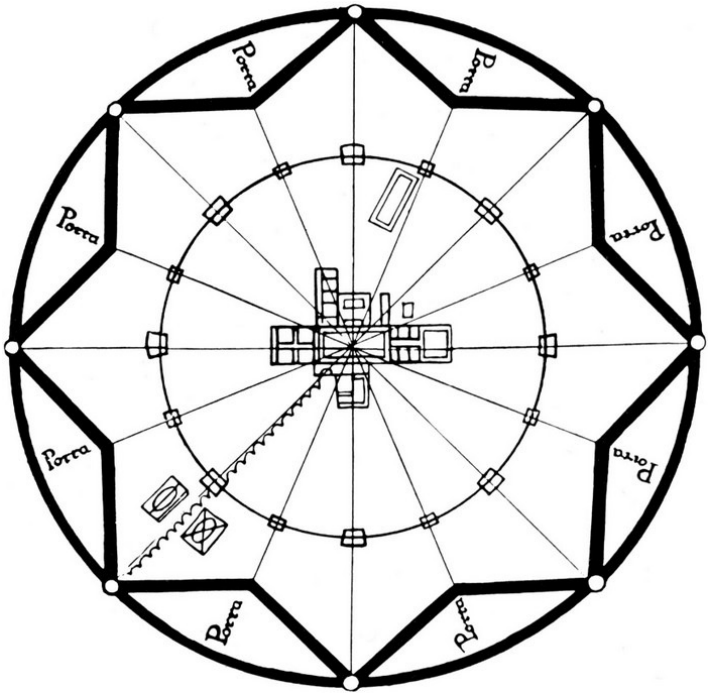


Fig 13) Sforzinda, a Cidade Ideal de Filarete, 1464.

A cidade apresenta-se, no Renascimento, como um exercício intelectual, pelo qual se busca um espaço totalmente controlado e bem delimitado. “Planos circulares de cidade são aparentemente o equivalente em termos de arquitetura ao desejo individual de ilimitada bem-aventurança: círculos (e esferas) são figuras geométricas associadas à matriz primordial e por isso a uma perfeição primeira.”[22] (Colemam, 2005 : 49)

[22] Round city plans are, apparently the architectural equivalent of individual desire for boundless bliss: circles (and spheres) are geometric figures believed to be analogous to the primordial matrix and thereby to original perfection.

Durante o Renascimento, Borsi encontra alguns traços comuns nas suas diversas utopias. Podem estar associadas à viagem e à colonização, à fundação e reformulação de cidades (tendo em conta valores como a racionalidade de traçados urbanos e higienização ilustrados, por exemplo, pelo trabalho de Alberti), às questões da governação (de que são exemplos a *Utopia* de Thomas More ou *O Príncipe*, de Nicolau Maquiavel, esta última uma espécie de anti-utopia), bem como às questões da pedagogia (é de notar o gosto do Homem do Renascimento pela escrita de tratados, pelo estudo dos lugares e ruínas da antiguidade clássica, feitos estaleiros de aprendizagem, bem como a prática de atelier como centro de produção intelectual). No renascimento, "no mundo da utopia é essencial educar os jovens desde a infância. Educar, condicionar a opinião, «formar» o pensamento" [23] (Borsi 1997 : 25). O traço que mais nos interessa, porém, é o da utopia como forma urbana fechada e concêntrica.

> A utopia é uma forma fechada, concêntrica. Haverá muito a dizer acerca da «centralidade» da Renascença. Ela organiza a visão cosmológica, teológica, antropológica, política, arquitetural e artística; encontramo-la no templo de planta central, na cúpula, na cidade radiocêntrica.[24] (Borsi 1997 : 25)

OS ESPAÇOS DA UTOPIA NO RENASCIMENTO

Queremos, neste ponto, mostrar que a cidade utópica do Renascimento revela traços semelhantes aos de uma cidade real na medida em que utiliza os mesmos elementos. Tem ruas, praças, construções. Isto é válido para os dois exemplos a que nos referiremos de seguida bem como para todas as utopias subsequentes. Amauroto, a cidade principal da ilha de *Utopia,* de Thomas More (1516) e *La città del Sole*, de Tomás Campanella (1602).

---

[23] Dans le monde de l'utopie, il est essentiel d'éduquer les jeunes dès leur première enfance. Éduquer, conditionner l'opinion, «former» la pensé."

[24] L'utopie est une *forme fermée*, mieux, *concentrique*. Il y aurait beaucoup à dire sur le rôle de la «centralité» à la Renaissance. Elle organise la vision cosmologique, théologique (…), anthropologique, politique, architecturale et artistique; on la retrouve dans le temple à plan centré, la couple, la cité radiocentrique.

> Circular e radiocêntrica, a cidade de Campanella situa-se na encosta de uma montanha porque "o desnível permite mais habitações do que se a cidade ocupasse uma superfície plana". No texto de Campanella, os sinais arquitetónicos tornam-se evidentes, como numa representação de cidade ideal. Os projectos de Bramante para São Pedro em Montorio ou a tribuna dos ofícios de Bountalenti vêm imediatamente ao espírito. Pensamos também no Cenotáfio de Newton desenhado por Boullée (que talvez conhecesse o texto de Campanella).[25] (Borsi 1997 : 30).

No que diz respeito a Amauroto, Thomas More é minucioso, descrevendo muitos pormenores relativos à arquitectura da cidade.

> As ruas estão bem lançadas, para servirem ao transporte, e contra o vento; os edifícios não são nada deselegantes e formam, ao longo da rua, uma fila comprida e contínua, em dupla frontaria de casas, que se vê bem quando estão separadas umas das outras por uma rua de vinte pés de largura. Nas traseiras das casas, a todo o comprimento da rua, há um jardim contínuo, espaçoso e fechado de todos os lados nas traseiras das ruas. Não há nenhuma casa que não tenha uma porta para a rua e um postigo para o quintal; são de dois batentes, abrem facilmente com um empurrão de mão e logo de seguida fecham-se por si próprias; deixam entrar qualquer um, por tal forma que nada há de totalmente privado.
> (More 2009 : 297/298)

Fica claro que apesar da sua predominante associação ao imaginário literário e pictórico enquanto produtos de uma construção intelectual, as utopias do Renascimento dizem respeito à realidade, querendo mostrar outras possibilidades de ordem social e espacial. Nesse sentido, apesar do seu caráter por vezes subversivo, os elementos físicos de que se fazem são os mesmos de que são feitas as cidades reais.

---

[25] Circulaire et radiocentrique, la cité de Campanella est située sur les pentes d'une montagne car «la dénivellation permet plus d'habitations que si la ville occupait une surface plane». (...) Dans le texte de Campanella, les indications architecturales deviennent précises et contraignantes, comme dans une représentation de cite idéale. Le souvenir des projets de Bramante pour San Pietro in Montorio ou de la tribune des Offices de Bountalenti vient immédiatement à l'esprit – et on pense aussi au cénotaphe de Newton imaginé par Boullée (qui connaissait peut-être d'ailleurs le texte de Campanella).

1.8.4
UTOPIA NO SÉC. XVII

"No Iluminismo o pensamento utópico é impulsionado pela fé na infinita capacidade de aperfeiçoamento do Homem e, por reflexo, das instituições que ele cria." (Castilho/Vieira 2004 : 7).

Com *New Atlantis* de Francis Bacon, em 1627, "O século XVII abre com a utopia científica e esta está longe de se alienar da realidade aparecendo com o intuito de a interrogar e estudar.[26](Borsi 1997 : 32).

Em *Chistianopolis*, de Johann Valentin Andreæ (1619), antecipam-se valores que virão a ser aplicados ao urbanismo séculos mais tarde.

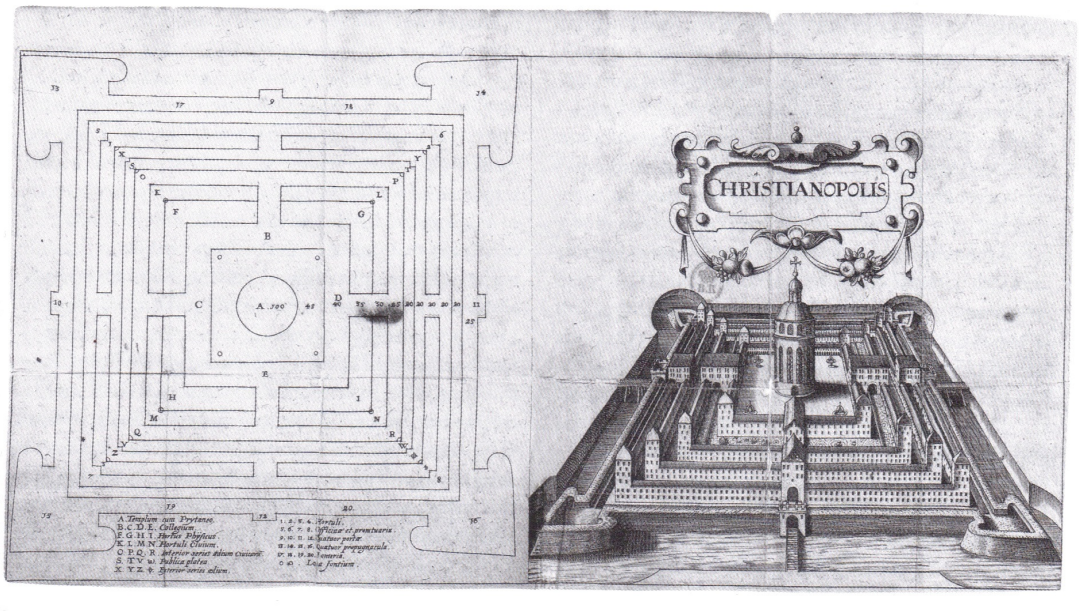


Fig. 14) Christianopolis, Johann Valentin Andreae.

Este foi um século em que se lançam as fundações da ficção científica e, ao mesmo tempo, se abriu lugar ao fantástico. Simultaneamente, a influência e caráter antecipatório das obras utópicas coevas na produção arquitectónica e urbana posterior é notável e fica atestada pelas palavras de Lewis Mumford:

---

[26] Le XVII siècle s'ouvre avec l'utopie scientifique loin de fermer les yeux sur la réalité, aiguise son regard pour le étudier.

> No planeamento dos bairros industriais de Christianópolis, estes utopistas seiscentistas anteciparam as melhores soluções encontradas na atualidade, após um século de construção desordenada. A divisão da cidade em zonas, a distinção entre indústria «leve» e «pesada», a provisão de uma zona agrícola adjacente à cidade – em tudo isto, as nossas cidades-jardim não são mais do que reproduções tardias de Christianópolis.
> (Mumford 2007 : 78).

1.8.5
UTOPIA NO SÉCULO XVIII

A edição de utopias no século XVIII é bastante prolífera. Borsi vê este século como um tempo nostálgico ou melancólico, onde foram especialmente proeminentes as utopias de evasão.

> No século XVIII, «utopia» pode significar viagem imaginária, romance politico, sonho; mas é sempre de uma visão de fuga à realidade. A utopia é um jogo; escapa assim à censura e torna-se praticamente um género e uma moda literária.[27] (Borsi 1997 : 37)

Esta tendência dá origem ao que Borsi chama de "utopismo difuso". Associa-o a uma reforma no domínio da arquitetura.

> A abordagem intelectual liberta a arquitetura do formalismo, da discussão acerca das ordens, da casuística profissional transformada em *exempla.* Trata-se de conceder à arquitetura uma dimensão ideal, de lhe atribuir conteúdos teóricos, de lhe propor modelos formais alheios à difusão dos «estilos», à repetição, à imitação servil.[28]
> (Borsi 1997 : 38)

Arquitetos como Etiénne-Louis Boullée ou Claude-Nicolas Ledoux são considerados «visionários», um termo inócuo do ponto de vista crítico, mas que

---

[27] Au XVIII siècle, «utopie» peut signifier voyage imaginaire, roman politique, songe; mais il s'agit toujours d'une vision d'une fuite hors du réel [uma fuga ao real]. L'utopie est un jeu; elle échappe ainsi à la censure et devient pratiquement un genre et un mode littéraires.

[28] L'approche intellectuelle affranchit l'architecture du formalisme, de la discussion sur les «ordres», de la casuistique professionnelle transformée en *exemple.* Il s'agit de donner à l'architecture une dimension idéale, de la charger de contenus théoriques, de proposer des modèles formels étrangers à la diffusion des «styles», à la répétition, à l'imitation servile.

pressupõe a atribuição de dimensão irracional ao seu trabalho "ou de uma iluminação um pouco louca, nada mais oposto ao seu racionalismo sistemático e agressivo. São também apelidados de «revolucionários», quando na verdade são mais produto, ou vítimas, da revolução do que seus precursores ou representantes." [29] (Borsi 1997 : 39)

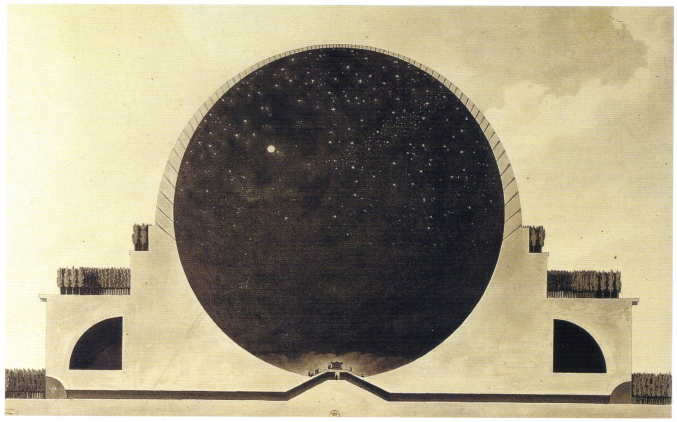


Fig. 15) Etienne-Louis Boullée, New Cenotaph, secção, 1785

1.8.6
UTOPIA NO SÉCULO XIX

"Em Oitocentos, o utopismo informa uma visão otimista da sociedade do futuro, resultado do aperfeiçoamento tecnológico e da grande difusão da ideologia socialista/ comunista." (Castilho/Vieira 2004 : 7). No entanto, o século XIX é culturalmente marcado por uma série de temas que excluem a utopia.

> O século da história, do realismo, dos Estados nacionais e do positivismo – quatro grandes temas que excluem a utopia. Nas artes essa tendência toma a forma do romance histórico, da pintura histórica, do historicismo arquitectural. Não há lugar para a fantasia utópica (...).[30] (Borsi 1997 : 43)

---

[29] On les qualifie aussi parfois de *visionnaires* – ce qui ne veut pas dire grand-chose d'un point de vue critique dans la mesure où, ou d'illumination un peu folle, rien n'est plus n'est plus opposé à leur rationalisme, systématique et agressif.

[30] Le siècle de l'histoire, du réalisme, de États nationaux et du positivisme - quatre grands thèmes qui excluent l'utopie. Dans les arts, cette tendance prend la forme du roman historique, de la peinture historique, de l'*historismes* architectural. Il n'y a pas de place pour la fantaisie utopique (…).

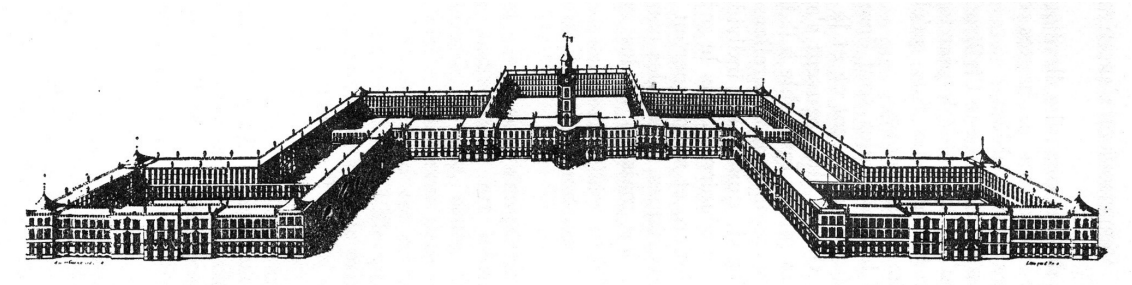


Fig. 15) Falanstério de Charles Fourier

Abrigaria uma comunidade fechada integrando todas as actividades humanas dentro de um mesmo teto.
Uma comunidade viveria ali e trabalharia para o bem comum.

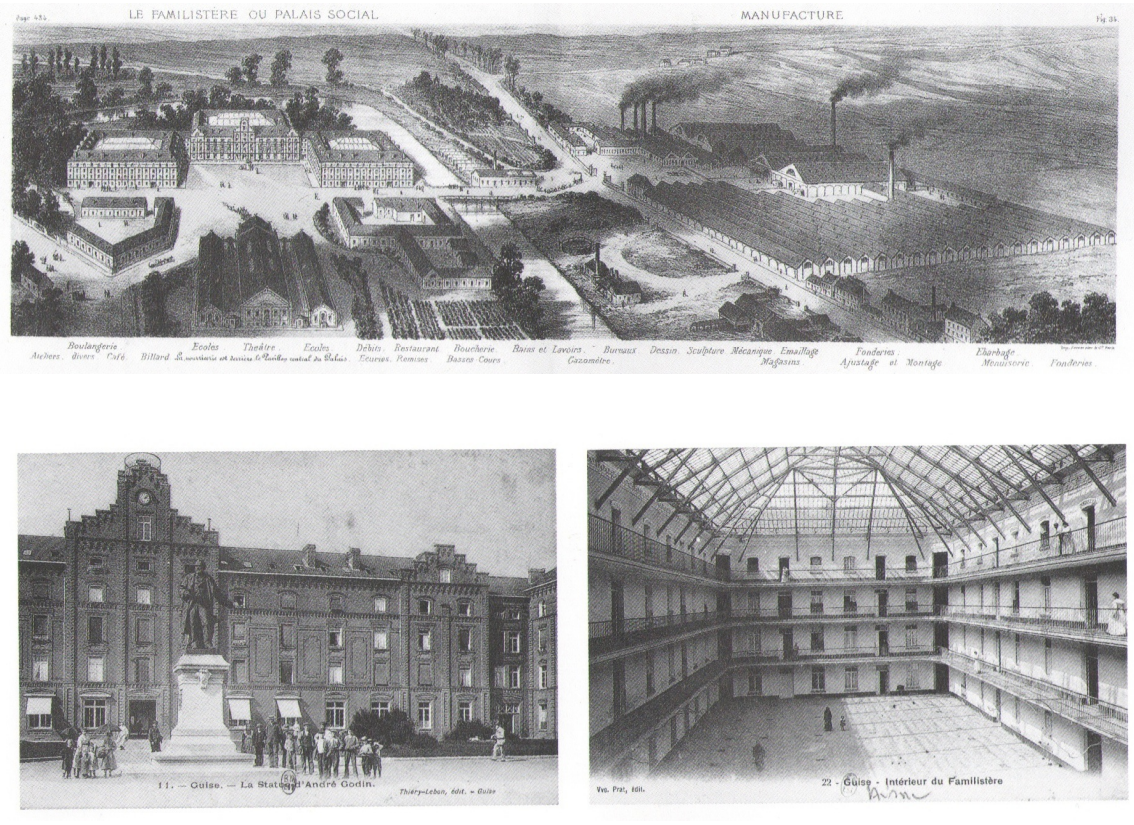


Fig. 16) Familistério de Jean-Baptiste André Godin

Mostra amplos espaços comuns e embora o aspeto faça, à primeira vista, lembrar uma prisão, há que ter em conta que dadas as péssimas condições de habitabilidade do operariado da época, o trabalho de Godin apresenta uma proposta vanguardista, a nível humano, de comunidade virada para a produção industrial.

Mesmo assim, a utopia renasce sob uma nova forma, decorrente das circunstâncias económicas e sociais deste século, "uma utopia que se dedica a denunciar os desequilíbrios sociais, a injustiça, a diferença abissal de classes". Borsi chama-lhe 'utopia da igualdade'. Nesta categoria inscrevem-se os romances utópicos de Edward Bellamy *Looking Backward* e *Equallity*.

> A era industrial, a concentração urbana, a formação do proletariado, o capitalismo selvagem, tornam-se assim o terreno onde eclode uma nova esperança: a utopia da *igualdade,* com o seu lado industrial.[31] (Borsi 1997 : 43)

Tempo de ação, mais do que de evasão, pertencem ao século XIX tentativas de implementação de modelos utópicos de sociedade orientadas para a produção industrial e para uma mais justa e harmoniosa regulação das relações de trabalho: a *National Equitable Labour Exchange* de Robert Owen, os *Falanstérios* de Charles Fourier ou os *Familestérios* de Jean-Baptiste André Godin.

O processo de industrialização, com o decorrente aumento exponencial de população operária, particularmente em Londres ou Paris, espoletou mudanças dramáticas na sociedade. Ao mesmo tempo, esteve na origem de problemas urbanos e ambientais sem precedentes nas sociedades em que decorreu esse processo. Acompanha-o uma longa vaga utópica. Os sonhos de John Ruskin e William Morris encontram a sua concretização mais palpável pela mão de Hebenezer Howard. Este inglês inicia, em 1898 – com o livro *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform* - a forte tradição inglesa de planeamento urbano.

Outros exemplos além destes poderiam ser aqui referidos já que o campo das influências da utopia na história da arquitetura é imenso, e quanto mais nos aproximamos da atualidade maior é o número de casos referenciáveis. Porém, nesta dissertação, somos obrigados a focar-nos naqueles que consideramos mais importantes.

---

[31] L'âge industriel, la concentration urbaine, la formation du prolétariat, le capitalisme sauvage deviennent ainsi le terrain où éclot la nouvelle plante porteuse d'espérance: l'utopie de l'*égalité*, avec ses côtes celle de l'*industrie.*

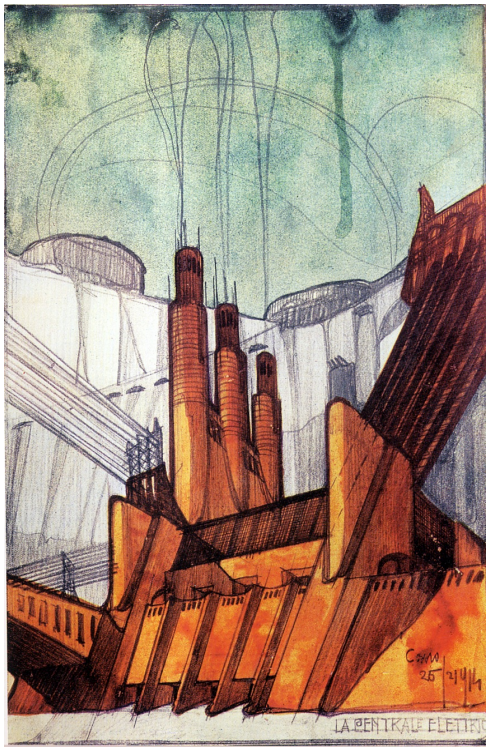


Fig.16) *Central Hidroeléctrica* - um dos mais cérebres desenhos de António Sant'Elia, 1914

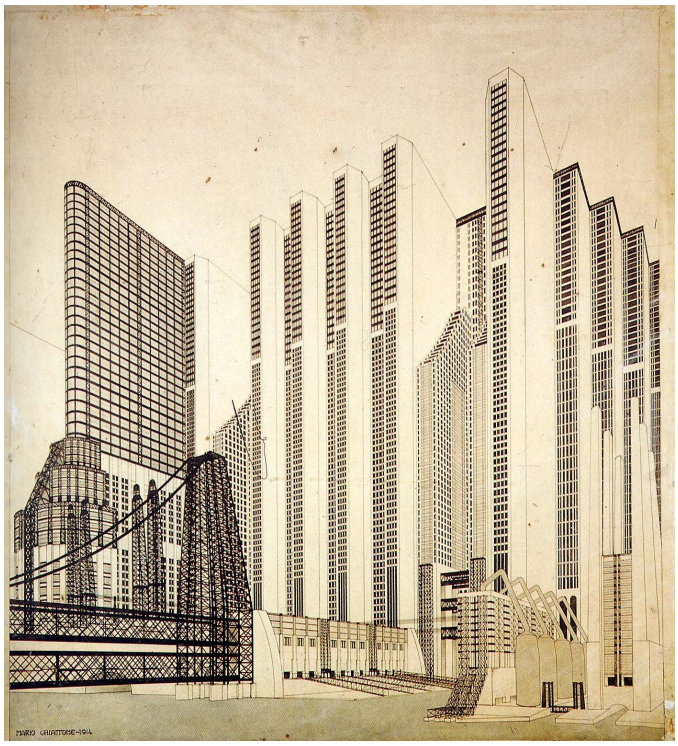


Fig. 17) *Construções para uma Metrópole Moderna,* Mário Chiattone, 1914



Fig. 18) *Alpine Architecture*, Bruno Taut, 1919

1.8.7
UTOPIA - E DISTOPIA - NO SÉCULO XX

Borsi indica-nos que a vaga utópica deste século se inicia em Itália com o manifesto futurista de Marinetti. Este texto vem pôr em causa a importância do passado na cultura - ideia advogada por Ruskin. Paralelamente, os desenhos de Sant'Elia e Chiattone apresentam-se como uma confirmação do valor do progresso tecnológico para a arquitetura. "O século começa com o futurismo, com as arquiteturas de Sant'Elia e de Chiattone, com a negação do passado e da cultura de Ruskin conduzida por Marinetti"[32] (Borsi 1997 : 48)

Na Alemanha, a arquitetura de vidro de Paul Scheerbart ou a Alpine Architektur de Bruno Taut, de alguma forma relacionadas, são exemplos de utopias especialmente orientadas para uma renovação arquitetónica ou uma renovação da sociedade pela arquitetura.

> Bruno Taut foi uma figura central no movimento expressionista na arquitetura que emergiu na Alemanha no fim da primeira Guerra Mundial. No seu trabalho [Alpine Architecture], Taut dá rédea solta aos seus sonhos de brilhantes catedrais de vidro dispostas em picos montanhosos. Acreditou que tal empresa monumental absorveria energias humanas revertendo a natural propensão do homem para a agressão e assim abrindo caminho a um estado de irmandade universal.[33] (Eaton 2000 : 299)

Ao mesmo tempo, também na Alemanha, escrevia-se no manifesto da Bauhaus:

> Formemos uma nova aliança de artesãos, desprovida das arrogantes divisões de classe que insolentemente ergueram um muro separando artistas e artesãos. Desejemos vislumbrar e criar em conjunto uma nova aliança, a aliança do futuro, que abarcará o todo numa forma única – arquitetura, escultura e pintura, que surgirá das mãos de um milhão

---

[32] Le siècle commence avec le *futurisme,* avec les architectures de Sant'elia et de Chiattone, avec la négation broyant du passé et de la culture de Ruskin menée par Marinetti.

[33] Bruno Taut was a leading figure in the expressionist movement in architecture that emerged in Germany at the end of World War I. In his portfolio, he gives free rein to his dreams of brilliant glass cathedrals clinging to mountain peaks. He believed that participating in so monumental range would absorb human energies and reverse man's prosperity for aggression by leading him to universal brotherhood.

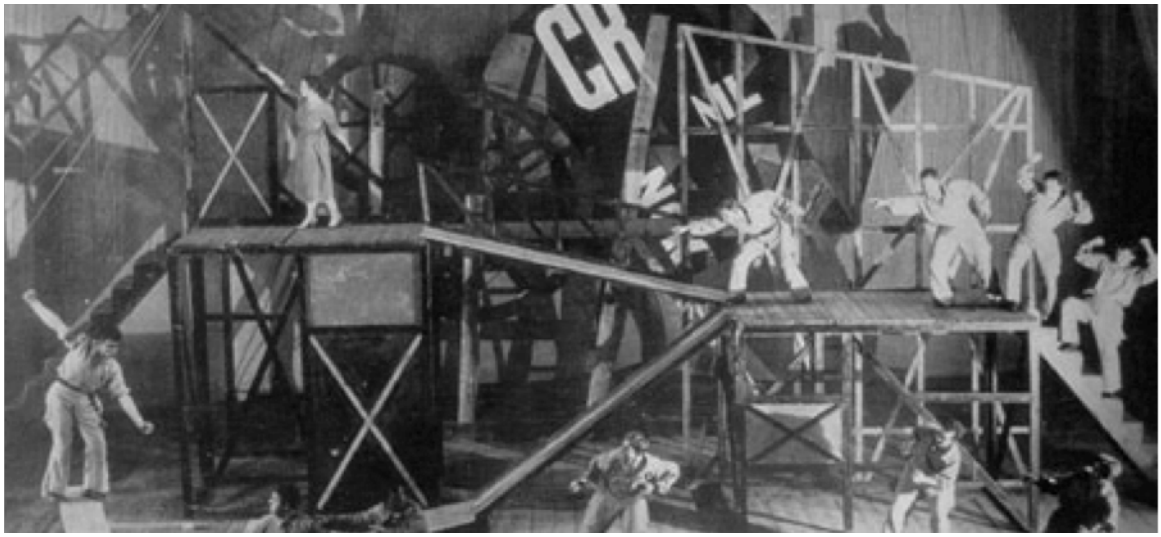


Fig. 19) Peça de teatro de Meyerhold com um cenário vanguardista.



Fig. 20) El Lissitzky, *Victory over the Sun*
Exemplar de uma série de estudos
para figurinos de uma peça de teatro.

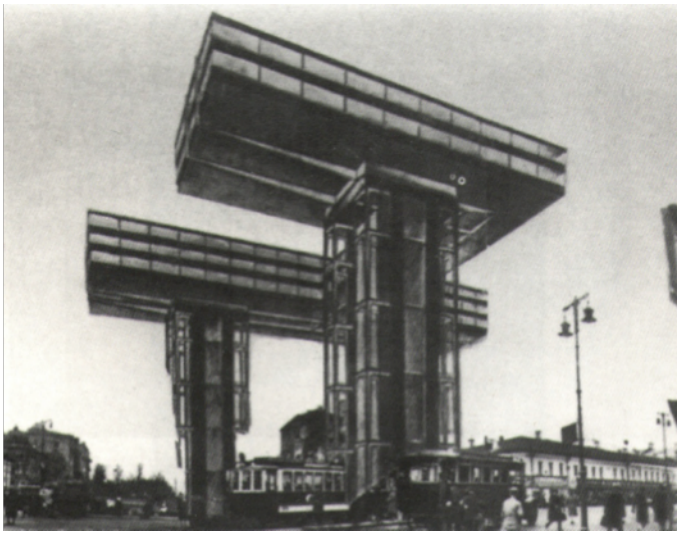


Fig 21) El Lissitzky, Projeto Estribanubes, 1923-1925. Um dos primeiros exemplos da divisão urbana pela verticalidade.

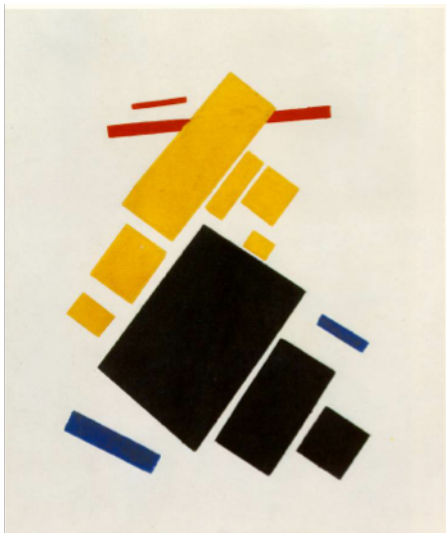


Fig. 22) Kasimir Malevitch, *Composição Suprematista: Aeroplano que Voa*, 1914-15



Fig. 23) Kasimir Malevitch, *Arquitetura Suprematista*, fotomontagem, 1923

de artesãos como símbolo de uma nova fé.[34] (Eaton 2000 : 301)

Na Rússia abriu-se espaço a uma experimentação utópica importante, animada pelo geral otimismo baseado numa forte crença no progresso e na possibilidade de um futuro radioso segundo uma ordem ditada pelo pulsar da máquina.

> Uma nova era na história da humanidade tinha começado e tudo o que impedira o desenvolvimento da nova vida tinha sido varrido pela impetuosa onda da Revolução. Os arquitetos foram confrontados com a tarefa, no que diz respeito ao domínio da arquitetura, de marchar de acordo com os construtores da vida nova (…) por via da reflexão realista e da organização de novos processos de vida. [35] (Eaton 2000 : 303)

A apologia da máquina, da industrialização e do trabalho em série, com o advento do Taylorismo (adoptado por Lenine), são marcas inovadoras na Rússia destes tempos. Os escritos de Aleksei Gastev ou Yevgeny Zamyatin, o teatro de Meyerhold com os cenários construtivistas de Liubov Popova e Aleksandr Vesnin, o trabalho de El Lissitzky ou Kazimir Maleivch são exemplos de experiências culturais em que o gosto pelo movimento da máquina, os gestos biomecânicos e a antecipação de espaços urbanos altamente mecanizados expressam o ideário da época.

O início do século XX foi marcado por um grande entusiasmo nas possibilidades materiais abertas pela industrialização. No entanto, este 'século veloz' foi também sacudido pela guerra e pela repressão. Em 1932, Estaline condena e reprime a expressão artística livre, declarando o Realismo Socialista Soviético como o único estilo artístico. Em 1933, Hitler ordena o encerramento da Bauhaus e Mussolini mostra preferência por um monumental revivalismo romano. Ao mesmo tempo, o incansável Le Corbusier

---

[34] Let us form a new guild of craftsmen, without those arrogant class divisions which have insolently erected a wall separating artists from craftsmen. Let us desire, envisage and create together a new guild, the guild of the future, which will everything in a single form - architecture and sculpture and painting, which will rise aloft from the hands of a million craftsmen as the crystal symbol of a new faith to come.
Manifesto Bauhaus: Program des Staatliche Bauhauses in Weimar (1919) (in Eaton 2000 : 301)

[35] A new era in the history of mankind had begun, and everything that impeded the development of the new life had been swept away by the impetuous wave of the Revolution. Architects were confronted with the task, as it is applied to the realm of architecture, of marching in step with the builders of new life (...) through the realistic reflection and organization of the new living processes.
Aleksandr A. and Viktor A. Vessin, "Tvorcheskie otchety" ["Creative accounts"], in Arquitectura SSSR, n.º 4 (1935) (in Eaton 2000 : 303)

tenta persuadir os regimes autoritários dos seus ideais, dedicando, inclusivamente, o seu livro *La Ville Radieuse* "À Autoridade". Hitler, por seu turno, é atraído por Alber Speer e pelo seu urbanismo megalómano. Neste contexto de repressão e guerra, o otimismo europeu, fugindo dos horrores da guerra e da falta de liberdade dos regimes totalitários, muda-se progressivamente para os Estados Unidos, onde um infinito campo de possibilidades parece abrir-se. Nova Iorque e cidades semelhantes, com o seu urbanismo pontuado por arranha-céus, tornam-se o símbolo do triunfo do desenvolvimento tecnológico, bem como a expressão da vitalidade e vitória do capitalismo. Um pouco ao revés deste 'elogio do progresso' na grande metrópole, Frank Lloyd Wright refugia-se no seu Taliesin e desenvolve a sua teoria para uma cidade onde a tecnologia se articulava com a natureza. *Broadacre City* é apresentada no livro *The Disapearing City*, da autoria de Wright, em 1932. Em sintonia com a tradição americana, a *Broadacre City* enfatiza a independência do indivíduo e almeja tornar-se uma 'megalópolis industrial'. Propõe, no entanto, uma rutura no modelo capitalista, na medida em que sugere a criação de quintas de propriedade partilhada. Influenciada pelo modelo de gestão democrática proposto por Henry George e Thomas Jefferson, "Broadacre City é (...) o campo tornado vivo como uma grande cidade"[36] (Eaton 2000 : 312)

Em jeito de síntese, podemos dizer que os "ismos" abundantes nos primeiros anos do século XX configuram uma teia de diferentes visões relativamente às artes, à arquitetura e ao urbanismo, animados por uma vaga utópica de pendor otimista. Na maioria, uma rutura com o passado e o gosto pelos avanços da tecnologia são denominadores comuns, um facto que pode considerar-se compensatoriamente decorrente do efeito destruidor e traumático das duas grandes guerras. Depois da segunda guerra mundial a maioria destes "ismos" sucumbe a favor daquele que se assume como o mais pragmaticamente eficaz, forte e necessário, o Funcionalismo. Pedra de toque do Estilo Internacional, o Funcionalismo representa a obsessão dos arquitetos daquela época pela eficiência e pela produção industrial. As utopias, como não poderia deixar de ser, acompanharam-no servem-lhe de alimento. A cidade modernista, por exemplo, é produto dos desenvolvimentos teóricos e práticos que se

[36] Broadacre City is everywhere or nowhere. It is the country come alive as a great city.

prepararam na Bauhaus e tem como especiais antecedentes o trabalho de Hebenezer Howard, e a sua Cidade-Jardim, e de Ludwig Hilberseimer, e a sua Hochhausstadt. O nome e personalidade de Le Corbusier confundem-se com o carácter da cidade modernista. No entanto, como diz Franco Borsi "Le Corbusier não aparece na tradição da utopia. Preciso como um relógio suíço, desinteressa-se pela dor ou pela felicidade, pelas marcas do tempo, pelas estruturas sociais, pelas questões políticas[37] (Borsi 1997 : 52). Ainda assim, por entre as suas múltiplas influências, é de notar o trabalho de Tony Garnier, *Une Cité Industrielle*, de 1917, que, por sua vez, havia sido influenciado por Charles Fourier e, por exemplo, por obras como *News From Nowhere,* de William Morris e *Looking Backward*, de Edward Bellamy, sobre as quais nos debruçaremos adiante.

Nas primeiras décadas do século XX, a obsessão pela eficiência e a rígida organização de inspiração industrial deixaram pouco espaço para ideias que divergissem desta tendência, as quais, se alguma expressão tiveram mesmo assim, não foi suficientemente relevante para competir com os argumentos da Carta de Atenas. Em determinado momento, a rigidez do funcionalismo veio a ser questionada, como parte de um extenso processo de revolta contra o excessivo domínio da sua autoridade programática. Projetos de reação ao funcionalismo, quer ao nível do edifício, quer ao nível do espaço urbano, caraterizam-se genericamente pelo uso de uma estrutura rígida que dá resposta às necessidades infra-estruturais, deixando em aberto diversas possibilidades de organização do espaço com vista a uma maior personalização. Muitas destas experiências visavam apenas, mesmo que somente num plano teórico ou crítico, desembaraçarem-se dos modelos espartilhados em que o funcionalismo havia colocado a arquitetura, promovendo a escolha individual, flexibilidade e nomadismo, acreditando nos benefícios da tecnologia e do progresso e encorajando o "throw away lifestile", similar ao sugerido na famosa colagem de Richard Hamilton *Just what is that makes today's homes so diferent, so appealing*; que se revelou mais tarde ecologicamente inaceitável. A maioria destes projectos, diz-nos Ruth Eator, "apresentaram uma crítica

[37] Le Corbusier n'apparient pas à la tradition de l'utopie. Précis comme une horloge suisse, il se désintéresse de la douleur ou du bonheur, des marques du temps, des structures sociales, des enjeux politiques.

ao funcionalismo num tom positivamente utópico propondo alternativas; de facto, exemplos de projectos que se pautam por um anti-utopismo são extremamente raros no campo arquitetónico (onde a realização tridimensional é o grande objetivo)"[38] (Eaton 2000 : 314)

A propósito do carácter imaterial destas propostas arquitetónicas, diz-nos Franco Bori, especificamente sobre o grupo de arquitectos inglês, dos anos 60, Archigram,

> Mais do que uma proposição utópica, trata-se de uma matriz integral, de uma negação da realidade e da exequibilidade consideradas como contrários incompatíveis. Trata-se de uma forma de conjugar segundo um modo hipotético – e este é o elemento-novidade – formulas urbanísticas com a intensidade e a eloquência das imagens.[39] (Borsi 1997 : 54)

Em suma, a tendência figurativa e hipotética desta corrente pós-funcionalista e afins exibe um caráter positivo na medida em que se processou de modo crítico, se não alternativo, levando a que determinadas práticas arquitetónicas passassem a ser problematizadas. Isto não significa, porém, que estas críticas ou alternativas tenham tido como fim a realização daquilo que advogavam. O valor da concretização é por vezes renegado como condição necessária para a busca de algo melhor.

Depois destas experiências, os arquitetos parecem abandonar o papel de agentes da transformação por via das utopias. A própria utopia literária havia começado, em paralelo com o optimismo do progresso e da renovação, a omitir as visões esperançosas e confiantes para se refugiar no niilismo, na negação, expressando-se por via da distopia.

> A utopia é desactivada. Utiliza uma arma secreta do pensamento: a negação, o niilismo. Os arquitectos não são mais que os «lápis de desenho» e os trilhos da utopia são travestidos de distopia, pela utopia da negatividade.[40] (Borsi 1997 : 54)

---

[38] ...presented their critique to Functionalism in a positive utopian manner by proposing alternatives; indeed, examples of projects that take an anti-utopian stance are extremely rare in the architectural field (where three-dimensional realization is the ultimate aim).

[39] Plus q'une proposition utopique, il s'agit d'un choix entier, d'un refus de la réalité et de la réalisabilité considérées comme contraires inacceptables, d'une façon de conjuguer sur le mode hypothétique – et c'est là l'élément de nouveauté – des formules urbanistiques avec l'intensité et l'éloquence des figures.

[40] l'utopie s'est débranchée. Elle utilisé l'arme secrète de la pensée: la négation, le nihilisme, le sabordage. Alors que les architectes ne sont que des «crayons», les sentiers de l'utopie se nouent ailleurs, dans la isotopie, dans l'utopie de la négativité.

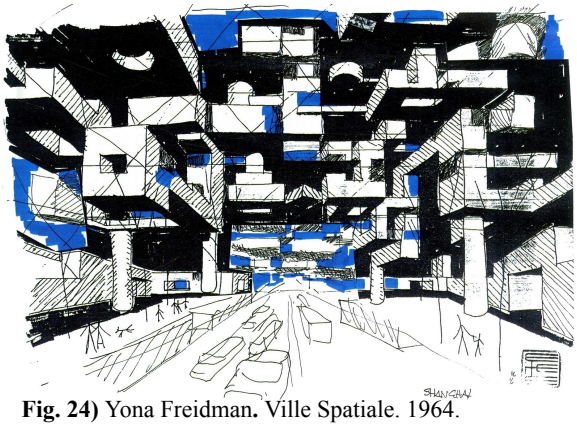


Fig. 24) Yona Freidman**.** Ville Spatiale. 1964.

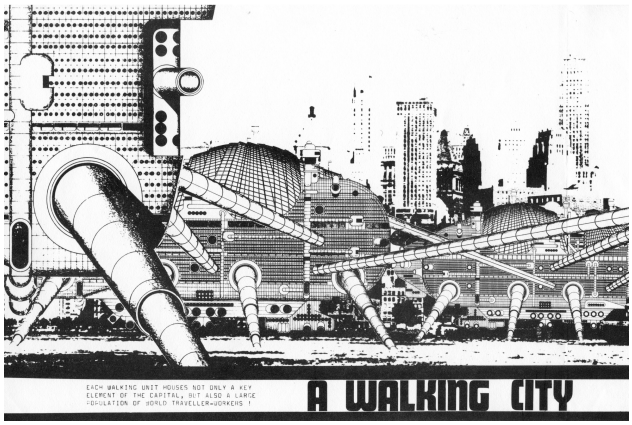


Fig. 25) Archigram**.** Walking City. 1964.

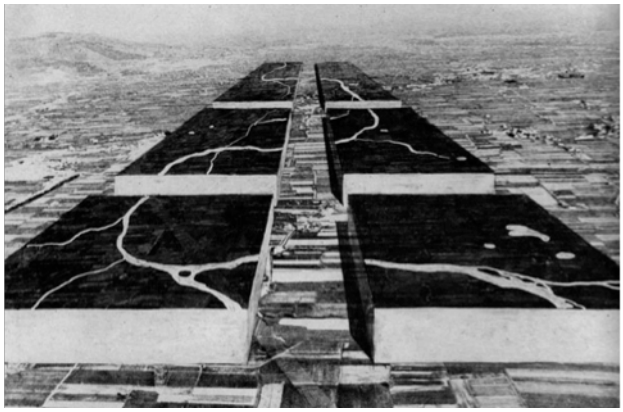


Fig. 26) Archizoom. No-Stop City. 1969.

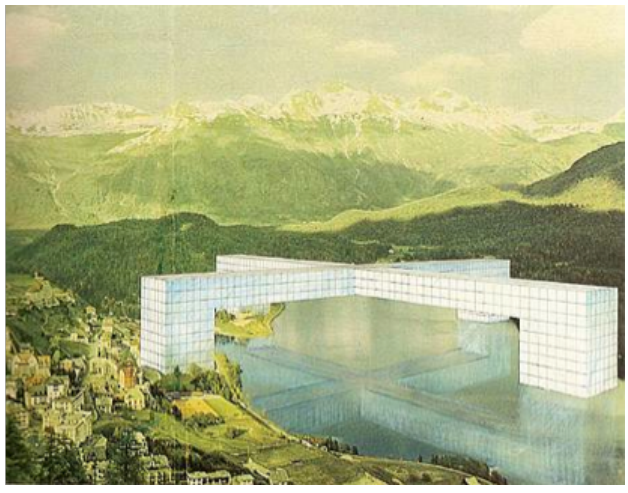


Fig. 26) Superstudio. Continuous Monument. 1969.

Autores como os ingleses George Orwell e Aldous Huxley, ou o já referido russo Yevgeny Zamyatin, escreveram narrativas decisivas veiculando esta tendência para o pessimismo subversivo da utopia. Mostram uma certa ansiedade relativamente à mecanização e tecnologia, recorrendo a ferramentas literárias do campo do fantástico. Os horrores do século XX, associados aos falhanços sociais do totalitarismo, vieram perturbar e manchar a face radiosa da utopia. Mas,

> Estaremos certos ao recuar perante a utopia? A sua capacidade para favorecer o melhoramento do mundo real por via da criação de imagens apelativas e alternativas permanece tão vital e importante como sempre. Não deveríamos então exigir que a utopia, cuja capacidade para se adaptar foi historicamente provada, mudasse um pouco ou então que mudasse a nossa atitude relativamente a ela, abandonando a sua ambição universalizante, na aceitação do facto de que um modelo único não se pode adaptar à enorme quantidade de condições de que se faz o mundo?[41] (Eaton 2000 : 314)

No sentido da orientação da utopia para uma 'transformação parcelar' da realidade, rejeitando a 'ambição universalizante' que nos sugere Ruth Eaton, Fátima Vieira diz-nos a propósito da *Utopia* de Thomas More, que devemos encarar este texto (e, acrescentamos nós: todas as utopias) não como a alternativa à sociedade vigente, mas como "um apelo para uma intervenção social atenta por parte do leitor, desafiando-o a encontrar soluções criativas para os problemas." (Vieira 2004 : 35)

Na senda desta mesma autora, vemos a utopia como algo que articula pequenas possibilidades orientadas para a clarificação do fazer humano. Na nossa perspectiva, a utopia contribui para a construção de um imaginário dotado de esperança. Particularmente no campo da arquitetura, esse imaginário pode funcionar como orientação ou inspiração com vista à construção de cidades - ou pedaços de cidade - melhores. Diz-nos Nathaniel Coleman, "A Utopia pode ser a força vital de um

[41] But are we right to recoil before utopia? Its ability to provoke improvement upon the real world by portraying appealing pictures of alternatives remains as vitally important and necessary as ever. Should we not instead demand that utopia, whose capacity to adapt has been proven in the past, change a little or that we modify our attitude thereto, abandoning its universal ambition in acceptance of the fact that one model cannot suit the myriad of conditions that make up the world?

imaginário social, bem como o motor da invenção de uma arquitectura exemplar.”.[42] (Coleman 2005: 56).

[42] Utopia may be the life force of a social imagination as well as the engine for inventing an exemplary architecture

1.8.8
UTOPIA HOJE

As utopias mostram-se nos nossos dias difíceis de destacar porque, por um lado, como já referimos, se encontram travestidas em outras designações, influenciadas por um negativismo subversivo herdado da tendência distópica do século XX, ou simplesmente porque a proximidade temporal não nos permite identificá-las com clareza. Existe, porém, uma noção, por mais débil que seja, dos problemas que o mundo atravessa. Muitos desses problemas foram já esboçados com antecedência por utopistas antigos, que, atentos à realidade sua contemporânea, conseguiram criar imagens espantosamente atuais dos problemas do mundo e da sociedade. Imagens que ainda hoje nos parecem aplicáveis e que reconhecemos como sendo muito semelhantes à nossa realidade.

No plano arquitetónico e urbano, Franco Borsi faz uma série de considerações que julgamos serem pertinentes e importantes, chamando a atenção para o 'monstro da quantidade', expressão que, em nosso entender, alude à presente cultura do excesso, especialmente no campo informação.

> A reflexão arquitetural e urbanística dispersa-se passando por um processo de divisão do seu campo disciplinar. Assim, recorre à geografia, à economia, à futurologia, à sociologia, à estatística, para afrontar ou exorcizar o monstro da quantidade.[43] (Borsi 1997 : 53)

O olhar contemporâneo sobre o planeta, a sociedade e o espaço parece concitar a preocupação geral. Para tal, terá talvez contribuído o discurso pessimista e negativo dos anti-utópicos ou a contribuição crítica da visão utópica de William Morris, entre outros, reveladora de preocupações ambientalistas e da importância da conservação do património arquitetónico. A atitude cirúrgica de aplicação de mudanças, como sugere Popper, mais do que a vontade de abarcar todos os domínios do real aplicando-lhes transformações com vista à realização de uma utopia de carácter absoluto, parece demonstrar as suas proeminentes virtualidades práticas. No campo disciplinar da

---

[43] La réflexion architecturale et urbanistique s'éparpille; elle subit un processus de division cellulaire par champ disciplinaire et doit recourir à la géographie, l'économie, la futurologie, la sociologie, la statistique, pour affronter ou exorciser le monstre de la multitude.

arquitetura e do urbanismo, a redescoberta do valor dos pequenos centros urbanos (como reação à impessoalidade e ahistoricidade da arquitetura modernista), a defesa do ambiente (como reação ao desmesurado incentivo ao uso do automóvel e meios de produção de energia poluentes), bem como os valores associados à ecologia, estão na ordem do dia. A indústria parece ter como horizonte uma dimensão mais humana, na medida em que esforços são levados a cabo no sentido de combater as más condições de trabalho e a baixa remuneração, bem como o impacto ambiental das suas actividades. O interesse na conservação do património, seja ele material ou imaterial, aparece também como ponto nodal da atitude contemporânea face à realidade urbana.

Esta é uma perspetiva otimista e positiva de alguns 'sentimentos' do nosso tempo, depois das agressões (nomeadamente ambientais) pelas quais fomos responsáveis enquanto espoletadores de um enorme progresso material (feito a qualquer custo). É assim, e em tom algo irónico, que Franco Borsi termina o seu pequeno livro *Architecture et Utopie* inquirindo: "A utopia de hoje – ou melhor, a de amanhã – será porventura aquela da «restauração» planetária?" [44] (Borsi 1997 : 55)

A história das utopias leva-nos a encará-las, pelo menos até ao século XX, como microcosmos de ordem fisicamente limitados e de alguma forma apartados do grosso da sociedade. O desejo de aperfeiçoamento deve manter-se mas com outros moldes. Na perspectiva de Fátima Vieira, "embora devamos continuar a desejar, temos de abandonar a identificação tendencial da utopia com a ordem, contrapondo-se ao caos que, nessa perspectiva, constituiria o real social" (Vieira 2004, 41).

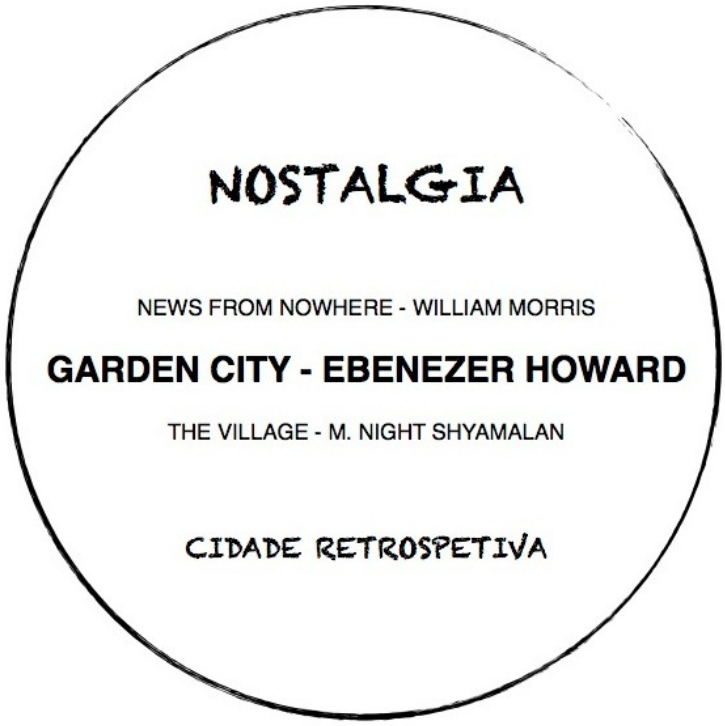
[44] L'utopie d'aujourd'hui – ou plutôt celle de demain – serait-elle par hasard celle de la «restauration» planétaire?

2

Formas e Possibilidades

usando a literatura e o cinema


AÇÃO
LOOKING BACKWARD - EDWARD BELLAMY
CITÉ INDUSTRIELLE - TONY GARNIER
METROPOLIS - FRITZ LANG
CIDADE PROSPETIVA


NOSTALGIA
NEWS FROM NOWHERE - WILLIAM MORRIS
GARDEN CITY - EBENEZER HOWARD
THE VILLAGE - M. NIGHT SHYAMALAN
CIDADE RETROSPETIVA

Para introduzir as constelações Nostalgia e Ação é importante enquadrá-las no ideal socialista a que pertencem as suas concretizações. O socialismo[45], e particularmente o comunismo[46], são as formas tomadas pela utopia no mundo moderno e estão associadas à 'tradição' iniciada por Thomas More na sua *Utopia*. Não é por acaso que a inexistência de propriedade privada e a posse comunitária de bens são os atributos mais distintivos do programa utópico reconhecido como tal nos finais do século XIX e particularmente nas duas obras literárias cujo estudo apresentaremos de seguida: *News from Nowhere* de William Morris e *Looking Backward* de Edward Bellamy.

O socialismo oitocentista baseia-se, segundo Gregory Clayes[47], em dois elementos históricos essenciais: o aumento da pobreza e da fome e o falhanço da revolução democrática como maneira de fomentar a estabilidade política. Animado e preconizado pelo sonho democrático setecentista, inaugurado com a *Revolução Francesa,* o socialismo surge no século XIX como o sonho político de resposta aos problemas potenciados pela industrialização e urbanização. A desilusão com a indústria e com o capitalismo, bem como o nostálgico gosto pela vida no campo são traços comuns aos ideais de William Morris e Hebenezer Howard. Simultaneamente, Edward Bellamy e Tony Garnier mostram uma crença forte na industrialização como caminho para a felicidade geral, animados, também eles, por ideias socialistas.

---

[45] **Socialismo** Conceção política e económica que, animada por um ideal de justiça e de fraternidade tende a subordinar o indivíduo à sociedade, a qual, submetida a uma organização funcional, terá como finalidade o triunfo do bem geral sobre o interesse individual. O socialismo opõe-se simultaneamente ao individualismo e ao liberalismo económico (capitalismo) pela sua recusa da propriedade privada dos meios de produção e da livre concorrência, enquanto que a socialização visa o pôr em comum os meios de produção e a repartição igualitária dos bens de consumo.

[46] **Comunismo** De um modo geral, o termo comunismo designa qualquer organização politica, económica e social que tem como fundamento a propriedade colectiva dos bens ou dos meios de produção. A expressão *comunismo utópico* designa o conjunto de teorias que, de Platão a More, Morelly ou Babeuf, afirmam a necessidade de pôr em comum recursos e bens, por vezes os próprios indivíduos (mulheres ou crianças) para construir uma sociedade justa. A conotação ligeiramente pejorativa da expressão deve-se à influência do pensamento marxista, cuja via para o comunismo pretende, pela sua parte ser "científica".

Dicionário de Filosofia, G Durozoi, A. Russel, Porto Editora, Porto, 2000
versão original: Dictionnaire de Philosophie, Editions Nathan, 1ª edição, Paris, 1987

[47] Para mais informação consultar artigo de Gregory Clayes em *Utopia The Search for the Ideal Society in the Western World* - ver bibliografia.

2.1
AÇÃO

«A ação é a disposição de meios em ordem a um fim, [...] operação e trabalho. Consiste em introduzir mudanças no mundo exterior de maneira que a totalidade das mudanças operativas seja equivalente [...] ao fim realizado»

Jean-Paul Satre

2.1.1
LOOKING BACKWARD

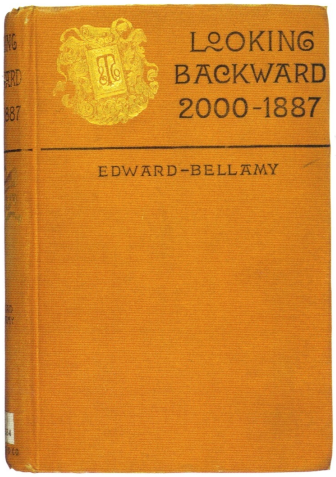


Fig. 1) Edição de 1888 de *Looking Backward.*

Em 1888, ano da publicação de *Looking Backward*, Edward Bellamy, seu autor, é possuidor de uma formação intelectual diversificada. Havia estudado jornalismo e direito nos Estados Unidos e na Alemanha. Aqui, durante cerca de um ano, desenvolveu um contacto muito intenso com as doutrinas e ação política do socialismo leste-europeu. Interessou-se especialmente pelas questões relacionadas com o sofrimento humano e tomou iniciativas com vista à possibilidade de participar em reformas sociais. De regresso à América, trabalha muito tempo como jornalista e, por fim, dedica-se exclusivamente à literatura.

Na cidade onde nasceu, Chicope Falls, no estado americano de Masashussets, as

lutas sociais eram constantes, marcando a sua infância e juventude. Moinhos e fábricas alinhavam-se nos cursos de água locais e famílias imigrantes, incluindo crianças, trabalhavam doze a catorze horas diárias na indústria. Cidade importante no panorama da América industrial, Chicope Falls era palco de todo o tipo de problemas que associados à industrialização: cortiços sobrelotados, peste, rixas e consequente instabilidade social. Segundo Cecelia Tichi, um jornal da época refere inclusivamente a existência de famílias vivendo em buracos nas margens do rio (Tichi 1896 : 10).

Looking Backward conta a história de Julian West, um jovem habitante de Boston de 1887 que adormece durante mais de cem anos e acorda para uma realidade completamente diferente da que conhecera na vida real. Prestes a casar com uma bela jovem por quem está apaixonado, os problemas mais graves do seu tempo - como a fome, o desemprego e a pobreza - não o afetam diretamente. Mesmo assim, dá-nos conta, na primeira pessoa, de greves e duras revoltas por parte da classe trabalhadora. Estas justificavam-se na medida em que a ordem capitalista parecia não dar espaço às insatisfações dos mais desfavorecidos. West, narrador da história, que está entre aqueles a quem o dinheiro não escasseia, usufrui de todas as condições para trilhar um fácil caminho rumo à felicidade.

O grande problema da Boston do século XIX é simples e é apresentado de forma muito clara. Segundo a ordem sócio-económica vigente, uma elite endinheirada vive confortavelmente, mas, para que tal ocorra, um número muito grande de pessoas têm necessariamente de lidar com a penúria. Baixas remunerações, habitações exíguas, sem esgotos, luz natural, água ou arejamento conveniente são, entre outros, problemas graves com que o operariado se tem de confrontar. Atento a tudo isto, West é afetado pelas greves pois vê atrasar-se a construção de uma casa em que projeta consumar a sua felicidade futura. Além do mais, é sensível à desgraça alheia, e por isso é invadido por um estado de espírito pessimista. A opinião partilhada por intelectuais atentos àquela realidade política e social era de que a humanidade vivia ciclicamente tempos de barbárie, desgraça social e caos moral. Preocupados, reconheciam aquelas caraterísticas como sinais negativos da sociedade em que viviam.

É imerso em pensamentos destes que West resolve repousar na cave de sua casa.

Ali não escuta os ruídos de uma sociedade desesperada e pode esquecer a desorganização urbana de Boston, o seu ruído fabril, a sua atmosfera pesada de fumos poluentes, o seu povo infeliz, as injustiças e desigualdades do capitalismo. Sem que dê por isso, passam-se, silenciosamente, 113 anos. Quando acorda está confuso, porque a cidade que tem perante os seus olhos é muito diferente da que abandonou quando adormecera. Inesperadamente, em largas ruas alinham-se árvores frondosas e bonitos edifícios dispostos segundo ritmos descontinuados. Em cada quarteirão, grandes praças ostentam belas estátuas e fontes de água cristalina. Majestosos edifícios públicos pontuam a malha urbana coerentemente organizada. Para West, tudo se dera como que por magia. Aos seus olhos, o caos a que civilização antiga aparentava estar condenada dissipara-se para dar lugar a uma nova ordem.

Acolhido por uma família que habita o espaço correspondente à sua antiga casa, West surpreende-se a cada momento com o estado que a sociedade ascendera durante o seu sono. Dr. Leete, dono da porção de espaço que em tempos lhe pertencera e onde vivera, explica-lhe, em longas conversas, que o mundo se transformara gradualmente à custa de revoltas sociais e desenvolvimentos tecnológicos e espirituais, evoluindo da velha ordem capitalista para um estado utópico-socialista. Se a fome, a miséria e o individualismo imperavam na Boston antiga, agora, pelo contrário, a abundância e igualdade, bem como a organização e cooperação humanas eram a realidade e o sustentáculo de vidas felizes. Todos, sem excepção, se sentiam moralmente obrigados a contribuir com o seu trabalho para que o bem comum imperasse sobre os mesquinhos desejos individualistas. O trabalho era racionalmente dividido e organizado por uma administração estatal altamente centralizada, e cada um cumpria escrupulosamente as funções que lhe estavam atribuídas. O conceito de exército industrial havia sido aplicado à vida humana. Curiosamente, isso fizera dos homens seres mais felizes, pois o resultado dessa forma de organização do trabalho conduzira à abundância. Cada indivíduo era agora economicamente independente, incluindo as crianças. Quanto às mulheres, tinham exatamente os mesmos direitos e deveres que os homens, beneficiando ainda de uma especial tolerância no tempo em que a natureza as chamava às funções da maternidade. O dinheiro não existia e todos recebiam, periodicamente, o direito de aceder a uma quantidade igualitária daquilo que era produzido em conjunto,

sob a forma de crédito. As questões legais eram tratadas por uma elite de juristas anciãos muito experientes e não havia a necessidade de se recorrer a advogados. Aqueles que desrespeitassem a ordem mecânica do trabalho ou de algum modo se desviassem da normal conduta instituída eram considerados doentes e nunca criminosos. Por conseguinte eram hospitalizados já que os dispositivos de punição, como as prisões, haviam sido erradicados.

Na Boston do século XXI, a vida doméstica passara a ser recatada e simples. Era vivida em casas pequenas e modestas. Pelo contrário, a vida pública definia-se por ser sumptuosa. Naquilo que era público o homem colocava todas as suas energias - tanto na construção dos espaços como na manutenção de uma conduta social que lhe permitia desfrutar dos mesmos sem prejuízo de outrem. As referências à arquitetura são escassas talvez porque Bellamy não possuísse uma formação académica, experiência profissional ou especial sensibilidade que o fizessem dar atenção à construção do espaço. Assim, as referências aos lugares que acolhem os diálogos e a interação das personagens na história são relegadas para segundo plano e alvo apenas de breves apontamentos. Além de uma muito breve descrição do aspeto físico da cidade, Bellamy mostra dar uma ligeira atenção ao espaço quando descreve o modo como se processam as refeições. Aí aproveita para, metaforicamente, explicar a realidade social, económica e política da sociedade do futuro, cujo funcionamento se mostra particularmente interessado em aprofundar. Ocorrendo em edifícios públicos, as refeições têm lugar em salas específicas rotativamente ocupadas pelas diferentes famílias. O caminho que vai do espaço doméstico a este lugar público é resguardado da chuva pois faz-se através de corredores públicos cobertos. Um dos personagens explica a West que no passado cada qual era impelido a abrigar-se da chuva individualmente e obrigado ao uso de um guarda-chuva pessoal, mas no século XXI a evolução e o progresso haviam permitido que um enorme e protetor guarda-chuva comunitário estivesse permanentemente colocado sobre os seres humanos.

A organização do trabalho descrita na utopia de Bellamy, permite-nos inferir como a sua ordem estrita a aproxima de uma verdadeira distopia. No entanto, uma leitura atenta ao contexto temporal da escrita desta obra permite-nos compreender a intenção utópica da mensagem do texto, mais do que apontar possíveis interpretações negativas relacionadas com a maneira como é representada a sua elaboração. Bellamy concede

importância à condição humana na sua valência mais básica: a da sua existência vital e social. O homem merece viver melhor, simplesmente porque existe, e merece desfrutar de condições de igualdade porque nada o deve distinguir do seu vizinho.

> "... by what title does the individual claim a particular share? What is the basis of allotment?" [diz West]
> "His title", replied Doctor Leete, "is His humanity. The basis of His claim is the fact that he is a man." (Bellamy 1888 : 87)

Podemos concluir em concordância com a filosofia deste estado igualitário que esta Boston do ano 2000 seria urbanisticamente planeada de modo a permitir a disposição racional de um tipo de habitação igualitária e de espaços e edifícios públicos pujantes e vistosos. Num estado social abundante, em que aquilo que é público é de todos e de cada um, visando um modo de vida mais justo e feliz, a construção teria, obrigatoriamente, de ser feita com base no valor da igualdade. Já que todos participavam com o mesmo sentido de igualdade no esforço pelo bem estar da nação, a todos estava destinada uma mesma quantidade e qualidade de espaço.

Bellamy afirmou que não escreveu *Looking Backward* como um plano de ação política, mas antes como uma fantasia literária acerca de uma possível realização da felicidade social. O livro influenciou uma enorme quantidade de leitores. Posteriormente à sua edição assistiu-se à formação de clubes nacionalistas inspirados na sua mensagem. O próprio Bellamy veio a participar ativamente no movimento a que *Looking Backward* deu origem, particularmente após 1891, quando fundou a revista *The New Nation* e começou a promover acções junto dos *Nationalist Clubs.* Na ficção, Bellamy encontrou uma forma de realizar o seu objetivo de promover uma mudança social passível de resolver os problemas humanos. A obra em causa mostra colocar-se para além da mera ficção escapista, uma vez que aborda (de modo utópico) e propõe soluções (por mais sombrias e irrealistas que possam ser consideradas) para problemas muito sérios da sociedade. Para a arquitetura, o trabalho de Bellamy tem valor na medida em que é exemplificativo de uma atitude progressista face à realidade social e espacial. Esta atitude contribui, como indica Françoise Choay, para o aparecimento de um tipo de urbanismo designado por *urbanismo progressista*, de que Tony Garnier é precursor (Choay 2000 : 8).

2.1.2

TONY GARNIER E A CITÉ INDUSTRIELLE

O estudo que se apresenta seguidamente é fundamentalmente baseado no trabalho de Dora Wiebenson: *Tony Garnier The Cité Industrielle*[48]. Utilizámos neste capítulo a figura de Tony Garnier para demonstrar como a utopia, que aqui associámos sobretudo a um projecto orientado para a ação, tem afinidades com a obra deste autor, em particular nas suas relações com a indústria, ocupando um papel preponderante na produção arquitetónica e urbanística do século XX e com repercussões posteriores.

•

Dez anos após Bellamy publicar nos Estados Unidos o seu romance *Looking Backward* (1888)*,* Tony Garnier está a finalizar o seu curso de arquitetura na Escola de Belas Artes parisiense. Em 1898, considera pela primeira vez conceber e desenhar uma cidade imaginária. Pouco tempo depois, ganha o *Prix de Rome*, concurso de âmbito académico que lhe permite um estágio na Academia Francesa na Vila Médici, em Roma. Aí começa a desenvolver as suas ideias em matéria de planeamento urbano e, em 1901, envia para a Escola de Belas Artes em Paris um primeiro estudo para a sua *Cité Industrielle.*

O trabalho apresenta-se como um projecto para a conformação espacial de uma comunidade que Françoise Choay calcula ser de cerca de 35000 habitantes (Choay 2000 : 164). No entanto, o projeto foi desenhado tendo em consideração a necessidade de expansão e o aumento populacional. Seria auto-suficiente e teria a indústria metalúrgica como principal atividade económica. Funcionalmente zonificada, desenvolve-se segundo uma malha reticular.

---

[48] Wiebenson, Dora (195?) *Tony Garnier the Cite Industrielle*. London: Studio Vista.

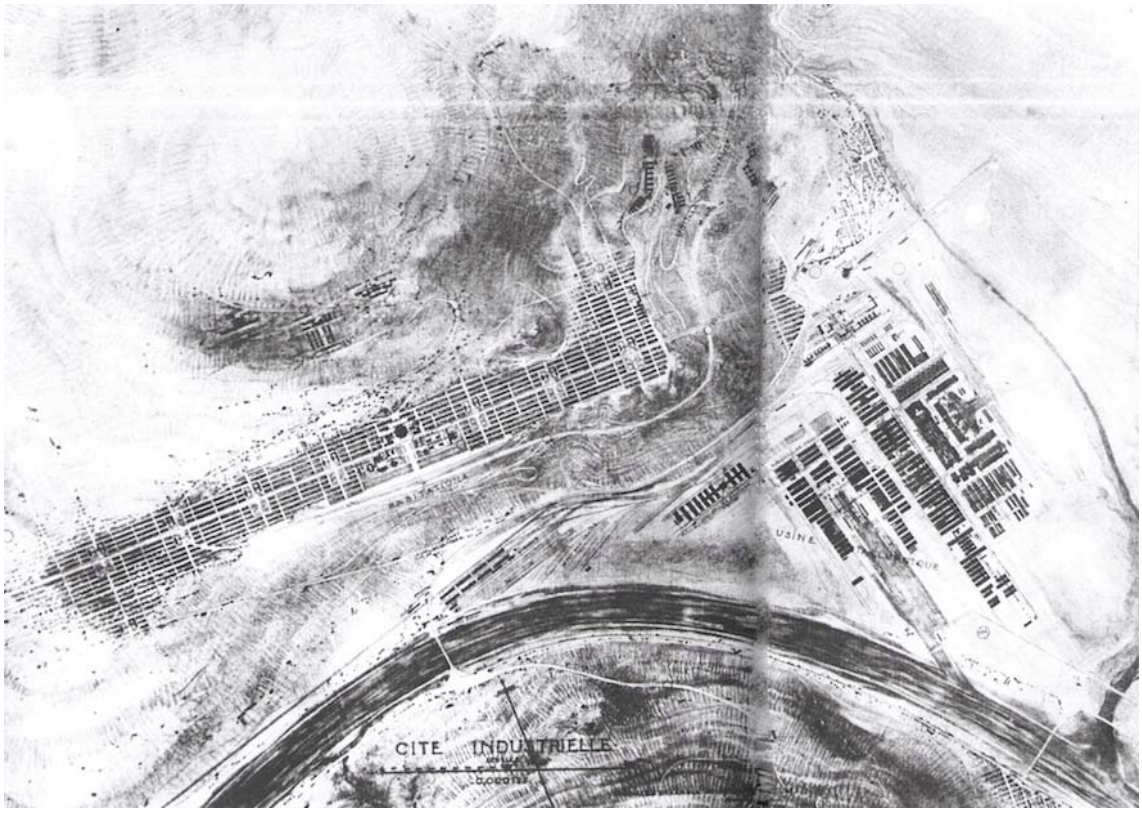


Fig.2) Planta da *Cite Industrielle*, versão de 1909

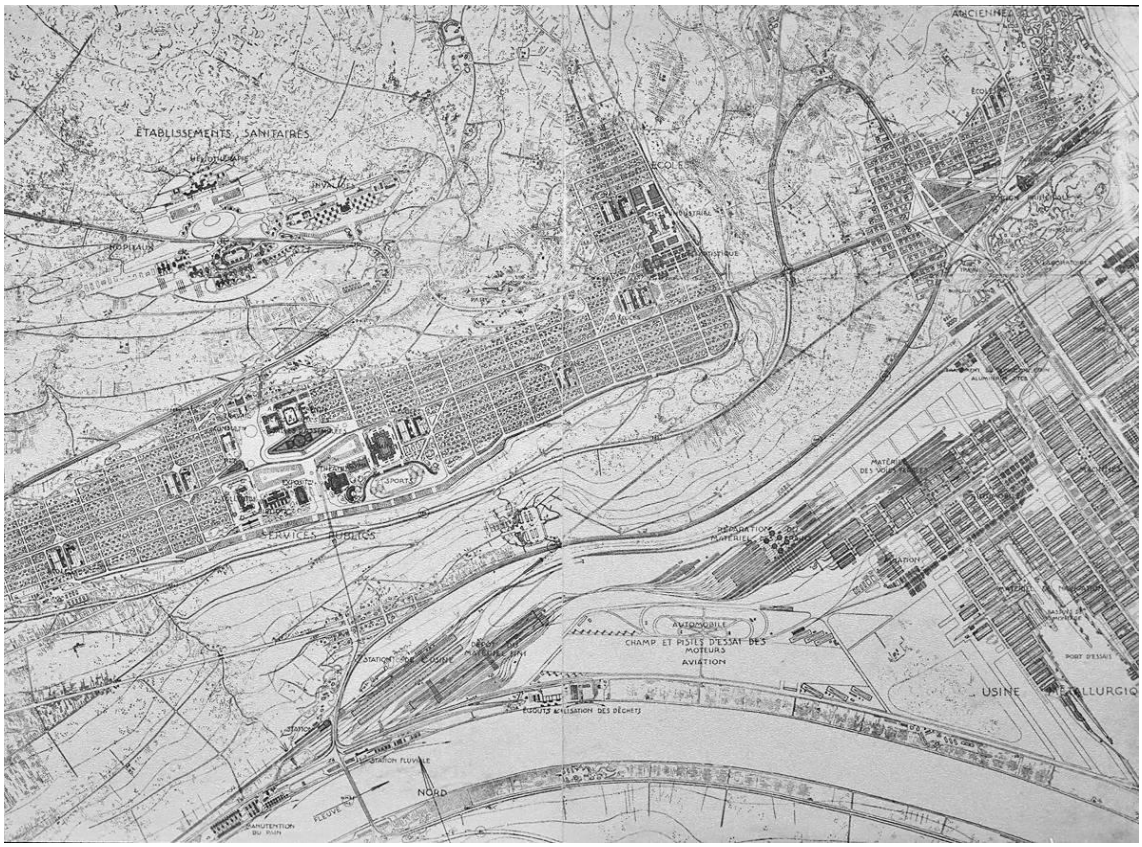


Fig.3) Planta da *Cite Industrielle*, versão de 1917

Pelo seu caráter pouco convencional, e porque a sua linguagem arquitetónica não estava totalmente na linha do estilo académico Francês, o trabalho foi recusado. Em alternativa, e segundo indicações da academia, Garnier trabalhou num projeto de reconstrução da antiga cidade de Tusculum. No entanto, insistindo na sua *Cité Industrielle,* apresentou-a como trabalho suplementar em 1904. Desenvolveu esse projeto durante vários anos, até que, em 1917, publicou um duplo volume intitulado *Une Cité Industrielle,* que veio a tornar-se decisivo na história do urbanismo. Esta *Cité*, apesar de imaginária, tinha como objeto de trabalho um terreno real que serviu de base ao projeto. A sua escolha respondeu a critérios muitos concretos. Entre eles estão a proximidade de minas de extração de matérias-primas, bem como a presença de cursos de água (com os quais se poderia gerar energia e estabelecer a comunicação com cidades vizinhas). Este foi um trabalho que Granier desenvolveu em paralelo com a sua prática profissional no âmbito geral da arquitectura, pelo que, com o decorrer dos anos e o acumular de experiências, a sua cidade imaginária foi sofrendo alterações. Do projeto original de 1904 pouco se sabe, já que a maioria dos desenhos, diz-nos Dora Wiebenson, datam de 1917, tendo sido publicados no referido duplo-volume. Sabe-se, no entanto, que o projeto sofreu alterações e foi retificado tendo em conta a densificação habitacional. De acordo com as necessidades habitacionais do século XX, Granier promoveu a substituição da casa individual com jardim por modelos economicamente mais vantajosos de habitação coletiva. Apesar dessas alterações, elas não refletem mudanças significativas na filosofia da cidade industrial baseada nos ideais socialistas patentes nas utopias literárias suas contemporâneas.



Fig.4) *Cite Industrielle,* quarteirão de habitação.

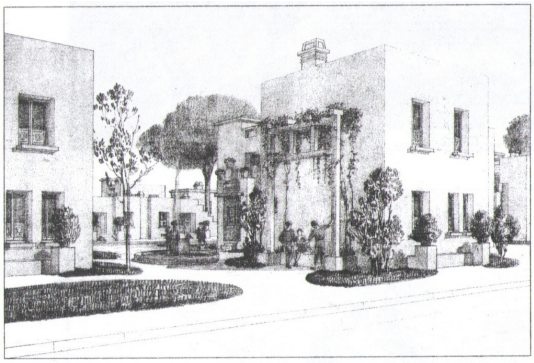


Fig.5) *Cite Industrielle,* quarteirão de habitação.

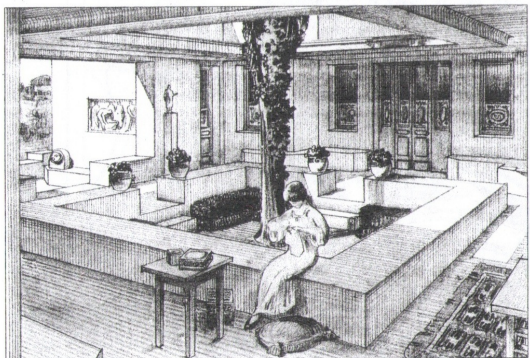


Fig.6) *Cite Industrielle,* pátio interior de edifício habitacional.

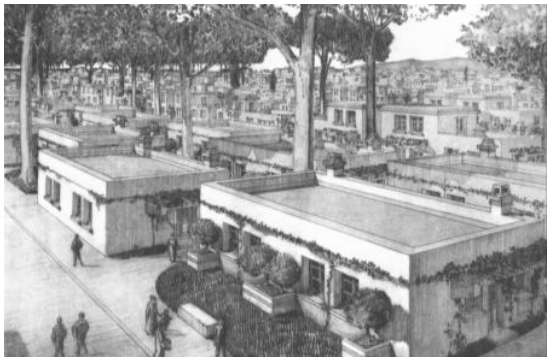


Fig.7) *Cite Industrielle,* quarteirões de habitação.

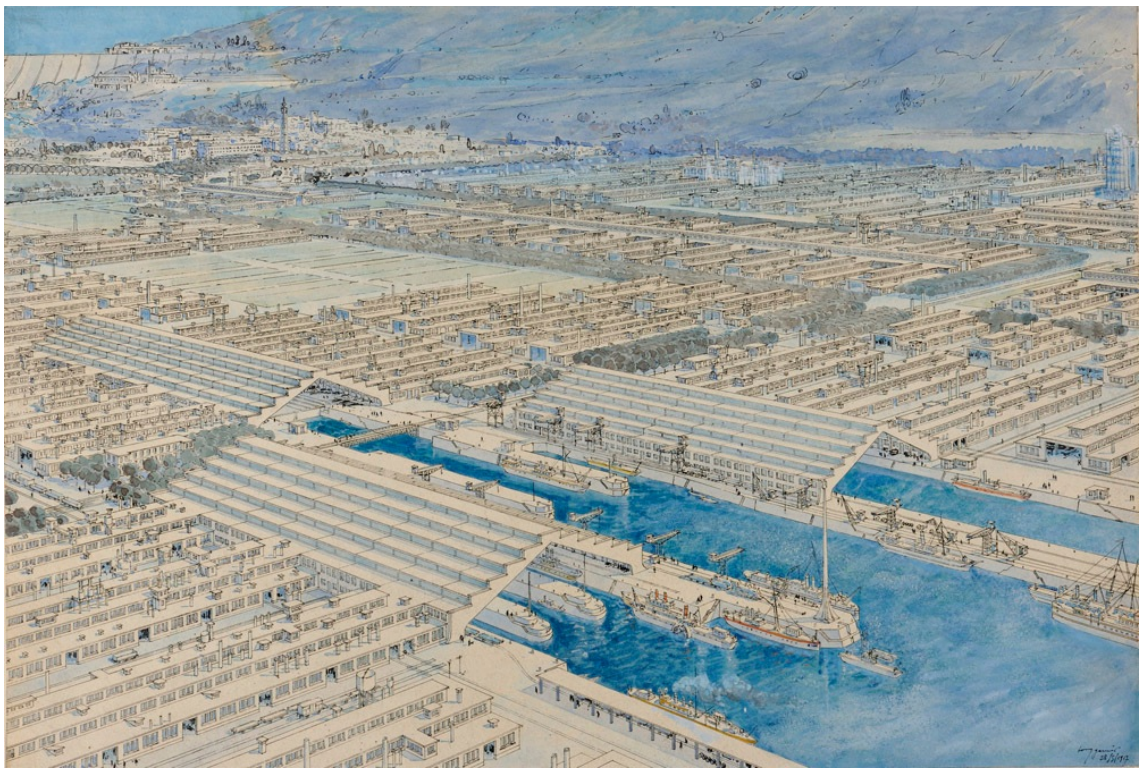


Fig.8) Tony Garnier**,** *Cité Industrielle*, 1917. Porto de rio e zona industrial.

INFLUÊNCIAS

O caráter da cidade natal de Garnier teve influência decisiva neste seu trabalho. Lyon foi crescendo e ganhando importância à medida que o jovem arquiteto amadurecia as suas ideias noutros contextos urbanos. A presença na sua cidade-natal foi permanente nos primeiros anos de vida e esporádica durante a formação como arquiteto. Esta influência verifica-se quer ao nível do desenho urbano - que segue a organização geométrica da tradição haussemaniana - quer no recurso à indústria metalúrgica - muito forte em Lyon - e ao sistema energético hidroeléctrico, que aquela cidade avaliava como uma possibilidade a ser explorada ao tempo em que Garnier escolhia para a *Cité* o melhor enquadramento geográfico para a sua edificação.

O projeto para a *Cité* é suportado pelos progressos técnicos do século XIX, a que Garnier estava atento. Ao mesmo tempo, a evolução da ciência e o desenvolvimentos dos estudos sociais, ambos importantíssimos quando se trata de imaginar uma melhor cidade para o futuro, eram parte integrante dos interesses teóricos de Garnier. Assim, além da incorporação de novas tecnologias e técnicas construtivas, o estudo para a *Cité* tem em conta o pensamento urbanístico proeminente na Europa. Além disso, Garnier concebeu a separação funcional da cidade. Na *Cité Industrielle* existia um planeamento zonificado por função (habitação, indústria, zona velha) e era tomada em linha de conta a necessidade da sua expansão. Seria deixado espaço livre na envolvente de cada zona com vista ao seu crescimento. A forma alongada este-oeste dada à malha urbana relacionava-se com preocupações relativas à insolação dos edifícios, objeto de elevada consideração científica à época. Por seu lado, a densidade habitacional foi cuidadosamente regulada, não apenas por questões estéticas, mas especialmente pela importância atribuída à salubridade dos espaços públicos e domésticos.

A filosofia urbana de Garnier era similar à de Patrick Gueddes[49], especialmente na ênfase dada à descentralização, podendo-se daí depreender uma possível influência. A *Cité* estaria integrada numa federação de cidades interdependentes cujas formas de ocupação da paisagem envolvente se relacionariam profundamente com a indústria[50]. As teorias de Garnier foram também devedoras da importância conferida à relação orgânica entre cidade e campo, na linha da influência exercida por Albert Shaw (1857-1947) e pelos irmãos Elysée Reclus (1830-1905), e mostram estar em linha com as ideias que Hebenezer Howard (1850-1928) desenvolveu para a sua Cidade-Jardim. A semelhança da proposta de Garnier com a Cidade-Jardim de Howard ocorre segundo dois aspetos essenciais: por um lado, a emancipação do homem contra as más condições de trabalho, e por outro a ideia de que todos os homens são iguais e aptos para a cooperação (ideias de cariz socialista). Uma diferença a assinalar é a de que a Cidade-Jardim, diferentemente da Cidade Industrial, foi desenhada para um número populacional limitado. Dora Wiebenson distingue-as da seguinte forma: "O projecto de Garnier aparenta ser mais prático do ponto de vista técnico enquanto que o de Howard é sociologicamente mais sofisticado."[51] (Wiebenson 195? : 17)

A *Cité Industrielle* articula princípios regionalistas com ideias socialistas. A iniciativa individual ou privada seria desencorajada, a propriedade comum e as convivências quotidianas seriam asseguradas pelo estado: "tudo o que se relacione com

---

[49] Patrick Gueddes (1854-1932) foi um biólogo escocês, é especialmente reconhecido pela sua contribuição para a sociologia e planeamento urbano. Empreendeu um certo número de pesquisas numa série de cidades na Europa (Edimburgo), na Palestina e na índia. Introduziu conceitos urbanísticos que se tornaram clássicos como o de 'conurbação' e eras paleotéctina e neotécnica. Foi o fundador do Collège des Écossais em Montpellier, França.

[50] A ideia de descentralização que Garnier bebe de Gueddes está associada a uma operação politica de planeamento que tinha lugar em França ao tempo do desenho da Cité. O Movimento Regionalista pautava-se pela preservação de características locais, descentralização governamental, construção de universidades e museus regionais e conservação de monumentos históricos.

[51] Garnier's Project seems more technically practical, and Howard's more economically and sociologically sophisticated.

a distribuição de água, pão, leite e produtos farmacêuticos, bem como o reaproveitamento de lixos será de responsabilidade pública." [52] (Wiebenson 195? : 107).

Influências de ideais utópico-socialistas projetam-se na *Cité Industrielle*. As teorias sociais de Jean-Jaques Rousseau (1712-1778) ou de Charles Fourier (1772-1837), bem como a especial contribuição da obra *Travail* de Émile Zola (1840-1902), justificam a crença numa supressão do capitalismo a favor de uma nova sociedade orientada pelo ideário do socialismo, cujas reformas sociais eram tidas como podendo ser alcançadas gradualmente por via da educação e culto do intelecto rumo a um futuro estado ideal. Tal como Fourier, William Morris e tanto outros socialistas, Garnier acreditava na bondade como a principal característica humana. Estava em sintonia com o pensamento utópico seu contemporâneo, dando ênfase à necessidade de se promover o equilíbrio entre a saúde física e mental e apontando para uma vida coletiva o mais próxima possível do meio natural. "A inclusão, feita por Garnier, de uma vasta área pública para desportos e espetáculos está relacionada com a filosofia utópica dos finais do século XVIII, orientada para uma antiguidade 'natural' e pagã (…)"[53] (Wiebenson 195? : 19).

---

[52] everything related to the distribution of water, bread, milk, and medical supplies, as well as the reutilization of refuse, will be given to the public domain.

[53] Garnier's inclusion of a large public area for sports and spectacles in the Cité retaltes to early utopian philosophy in the late eighteeth century, which was orientated toward a more "natural" pagan antiquity (…)



Fig.9) Tony Garnier, Cité Industrielle, 1917.
Vista, orientada para nascente, da *Cité Industrielle*. É de notar a enorme barragem à esquerda que produziria energia para que a cidade se auto-sustentasse.

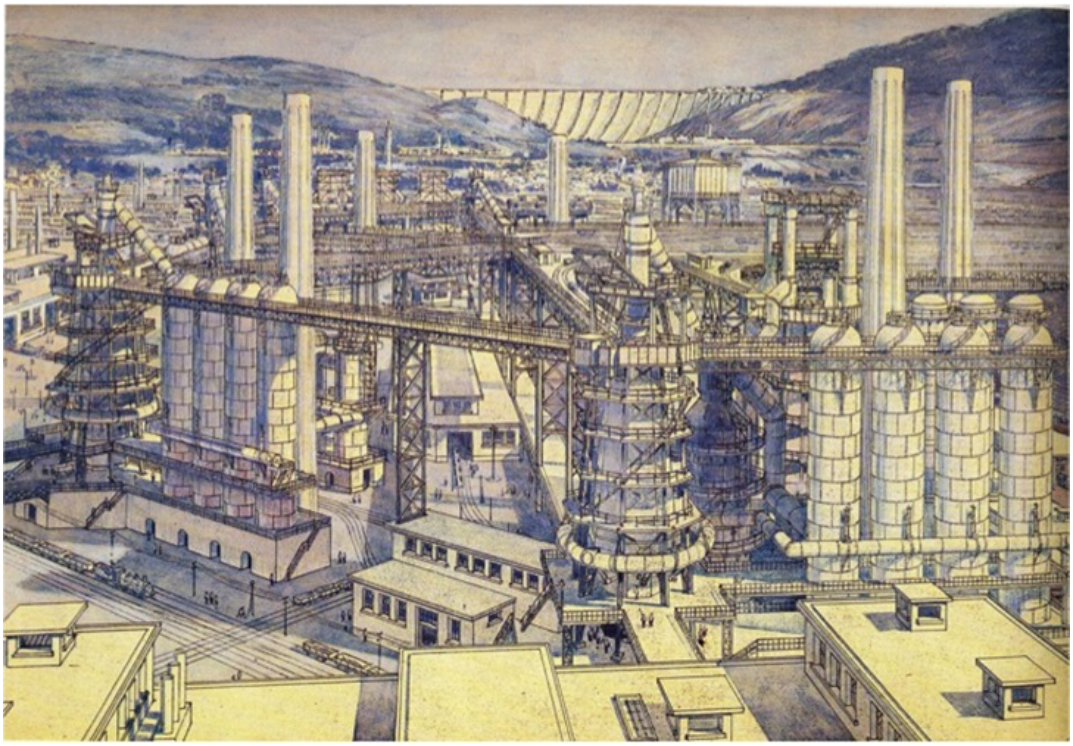


Fig.10) Tony Garnier, Cité Industrielle, 1917.
A existência deste desenho mostra a importância a importância concedida à produção industrial.

TECNOLOGIA

O recurso imaginário e real a novos materiais e tecnologias esteve muito associado às invenções arquitetónicas das utopias, bem como à prática arquitetónica do século XIX. Por exemplo, André Godin (1817-1888) desenhou um minucioso sistema de ventilação para o seu Familistério. Também Garnier se interessou profundamente pelas novas tecnologias. Como não dispunha de grandes recursos financeiros para suportar os seus estudos, terá trabalhado numa firma ligada à construção, onde teve contacto com os mais recentes materiais e técnicas construtivas. Viu-as como uma mais-valia para as cidades do futuro. Introduziu no seu projeto inovações técnicas ao nível dos transportes e valorizou a produção industrial de automóveis (indústria proeminente em Lyon), bem como de aviões. Ao nível construtivo, especificou, por exemplo, que as paredes interiores dos edifícios seriam macias e de cantos arredondados e determinou o uso do recém-inventado betão-armado, bem como o uso de energia elétrica. O betão armado, diga-se a propósito, foi muitas vezes considerado pelos utópicos como o material do futuro.

> Garnier estaria interessado em aspetos construtivos utópicos em betão armado a despeito do seu lado técnico. Isto porque embora no seu projeto a contrução fosse, supostamente, toda ela realizada em betão armado, na publicação de *Une Cité Industrielle* não se encontram dados técnicos acerca do uso desse material, exceto algumas placas de fotografia mostrando a construção em betão sem legendas explicativas.[54] (Wiebenson 195? : 28)

Com o uso deste novo material, associado que está à simplificação das técnicas construtivas, Garnier descora propositadamente os aspetos decorativos. A existirem, indica que deveriam ser aplicados subsidiariamente à estrutura e não serem dela parte integrante. Embora defina o betão armado como o material construtivo principal a ser utilizado na *Cité*, Garnier não descura o recurso a estruturas metálicas em alguns edifícios, como por exemplo nos edifícios industriais cujo desenho denota a influência da

[54] That he was interested in the utopian rather than the practical aspects of concrete seems evident since in spite of the fact that his entire project was constructed of this material, his publication of the Cité contains no technical data on concrete, except of several plates of photographs showing concrete construction with no explanatory titles.



Fig.11) *Le grand hall des Abattoirs* desenhado para a exposição internacional de Lyon, em 1914. Hoje em dia chamado *Hale Tony Garnier*. São de notar as semelhanças deste edifício com os edifícios industriais propostos para a Cité na fig. 6. Garnier ia desenvolvendo a sua cidade ideal à medida que trabalhava em projetos reais.

construção metálica da *Galerie des Machines* apresentada na Exposição Internacional de 1889 em Paris.

Por sua vez, o uso de eletricidade figurava largamente nas utopias nos anos correspondentes ao desenvolvimento desta tecnologia. Na exposição Internacional de 1900 em Paris, a relativamente recente descoberta da eletricidade foi muito destacada. Símbolo de progresso e elemento facilitador das condições gerais de vida, veio iluminar os escuros aglomerados urbanos edificados com a revolução industrial. Dada a sua propensão para fascinar, não deixou Garnier indiferente. Assim, fê-lo determinar a sua presença na *Cité*.

Além do betão armado e a luz elétrica, Garnier propôs o uso da água como geradora de energia, uma inovação que havia tido como primeira concretização satisfatória uma fábrica em Génova, em 1895.

ENTRE DUAS TENDÊNCIAS

Na viragem do século, duas tendências principais no urbanismo tornam-se proeminentes. Por um lado, a rigorosa aplicação de formas geométricas, simetria e longas avenidas retas, terminando em bonitos cenários, devedoras ainda da tradição iniciada por Haussman no replaneamento de Paris; por outro, o planeamento informal sugerido por Camillo Sitte[55] (1843-1903) no seu livro *City Building According to Artistic Principles.* Apesar da primeira ser mais visível quando se olha a planta geometricamente concebia da *Cité*, tanto uma como outra estão patentes no trabalho de Garnier. A influência do planeamento reticular haussmaninano dá-se por via do contacto direto deste arquiteto com a realidade urbana parisiense, bem como pela sua vivência na cidade de Lyon, remodelada entre 1853 e 1864 à imagem do que Haussman havia feito em Paris. Quando comparados, o plano da *Cité Industrielle* é de uma maior simplicidade. No entanto, as suas caraterísticas são similares: longas ruas e retilíneas, pontos, eixos e simetrias bilaterais. A influência do planeamento informal dá-se de forma indireta e é menos assinalável. Segundo Dora Wiebenson, Garnier não terá lido o livro de Sitte antes de desenhar a *Cité Industrielle*, uma vez que a tradução francesa só foi publicada em 1902. No entanto, os escritos deste austríaco representam uma tendência geral no planeamento europeu desta época. Tal como Sitte, Garnier estava preocupado em tornar a cidade mais natural através do seu enquadramento paisagístico.

> Embora nas ruas de trânsito motorizado da *Cité,* Garnier tenha adotado o sistema académico a que Sitte se opunha, tal como ele, Garnier estava preocupado em tornar a cidade mais natural por via do seu enquadramento paisagístico. Ademais, no desenho das informais ruas pedestres da cidade, Garnier alcançou um efeito similar aos padrões irregulares de Sitte. [56] (Wiebenson 195? : 32)

---

[55] Arquitecto vienense que segundo Françoise Choay (Choay 2000 : 205) inspirou uma geração de urbanistas germânicos e exerceu uma influência decisiva na realização das cidades-jardim inglesas e no urbanismo culturalista anglo-saxão.

[56] Although for the vehicular routes of the Cité Garnier adopted the academic system to which Sitte was opposed, like Sitte he was concerned with making the city more natural by means of the beautifull setting in which it was to be placed. And in his layout of the informal pedestrian routes of the Cité, Garnier achieved an effect similar to that of Sitte's irregular street patterns.

O gosto pela antiguidade, que está patente no classicismo depurado da linguagem arquitetónica dos edifícios da *Cité,* denota um certo pendor nostálgico. A presença dos elementos naturais associados à ideia de jardim patentes nas imagens que Garnier produziu levam Peter Hall a considerar a *Cité Industrielle* uma congénere francesa da Cidade-Jardim (Hall 1990 : 113).

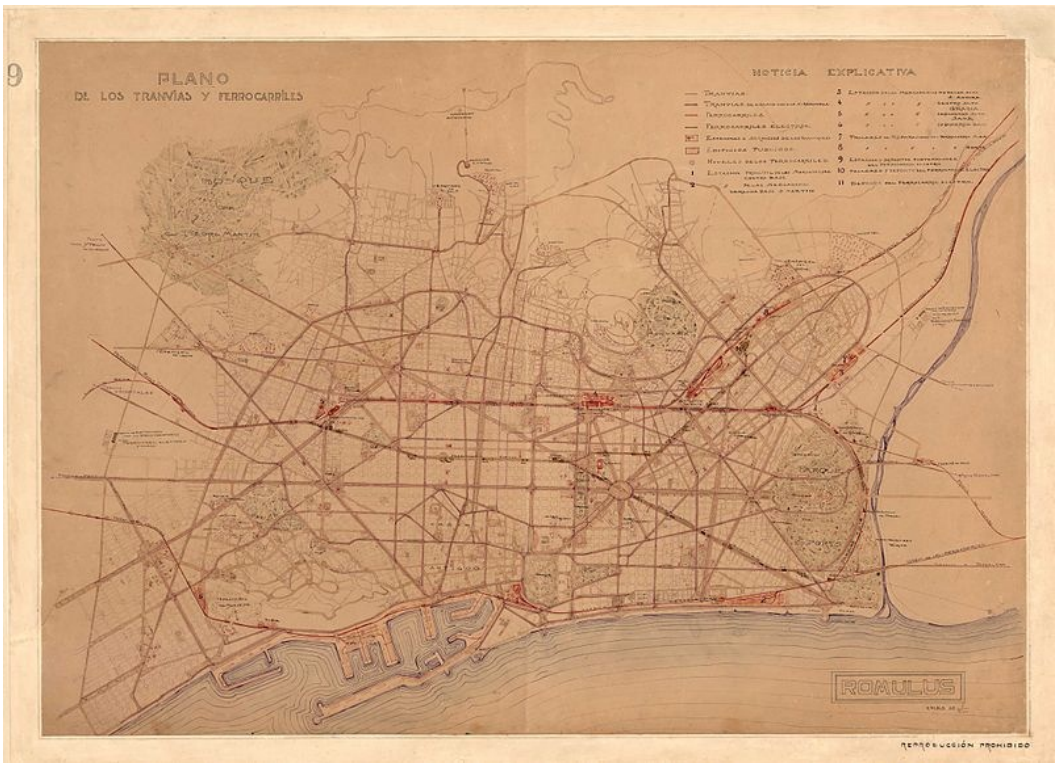


Fig.12) Plano Jausseley para a cidade de Barcelona



Fig.13) Cidade de Kvarnholmen, na Suécia.

CONTRIBUIÇÃO DA CITÉ INDUSTRIELLE

A Cidade Industrial aborda uma série de questões que vieram a constituir-se como temas essenciais no planeamento urbano moderno. São eles a separação de funções, a circulação e a ênfase dada à indústria. No entanto, apesar de serem sugeridas algumas influências diretas exercidas pela *Cité Industrielle* no planeamento urbano europeu, decorrentes do trabalho de divulgação levado a cabo por Garnier (como por exemplo o projecto de Jaussely[57] para Barcelona ou a cidade sueca de Kvarnholmen), a *Cité* permaneceu praticamente ignorada até vir a ser reconhecida e discutida por Le Corbusier, que a acolheu como uma importante fonte de inspiração. Apesar disso, o trabalho destes dois arquitetos, como defende Dora Wiebenson, é bem distinto. A forte relação do caráter da *Cité Industrielle* de Garnier com as utopias socialistas levaram-no não propriamente a fazer da cidade uma grande máquina, mas a pretender emancipar os habitantes da cidade por recurso ao uso da máquina. "A conceção corbusiana da cidade transformada numa máquina difere totalmente do desejo de Garnier em emancipar os seus habitantes por via da máquina"[58] (Wiebenson 195? : 99). Foi provavelmente o reconhecimento de Le Corbusier que levou a *Cité Industrielle* a ser considerada pela literatura da especialidade e pelos críticos. Assim, pelo seu vanguardismo quanto ao uso de novas tecnologias e ao desenho urbano muito informado sobre as necessidades humanas do seu tempo, Garnier foi considerado um pioneiro na arquitetura e planeamento urbano modernos. Mesmo assim, o mais importante na sua contribuição para o urbanismo é a maneira como separou e inter-relacionou as várias funções da cidade.

---

[57] O Plano Jaussely foi um projecto de 1903 de adaptação do planeamento urbanístico de Barcelona (o plano Cerdá) com o objectivo de adaptar a sua trama aos traçados originais das vilas que rodeavam a cidade de Barcelona.

[58] Le Corbusier's conception of the city being transformed into a technical machine differs totally from Garnier's desire to emancipate the inhabitants of the city by means of the machine.



Fig. 14) Enrich Kettelhut, 1927. Desenho para o início de Metrópolis.



Fig. 15) Enrich Kettelhut, 1927. Desenho para bairro operário de Metrópolis.

2.1.3

METRÓPOLIS

O homem debate-se com a máquina, criação sua.
A máquina torna-se um monstro mais forte que o homem.
A vida em Metrópolis representa-se segundo diferentes níveis.

•

Tudo começa com a imagem de uma arquitetura ascendente. Um edifício piramidal, composto de vários volumes justapostos, aparece no meio da desordenada Metrópolis. Feixes de luz iluminam-no parcialmente, fazendo a sua fachada parecer um gigantesco e reluzente cristal. De súbito, este edifício-pirâmide dá lugar a uma engrenagem mecânica. Tubos metálicos, válvulas e rodas dentadas intersetam-se nervosamente, num gracioso gesticular maquinal.

Será que a arquitetura dará lugar à máquina?

Numa cidade futurista, as diferenças sociais são questionadas. A sociedade está divida em dois grupos: os ricos, que vivem à superfície, e os pobres, no submundo, privados da animação da cidade e da luz do sol. Entre estes dois mundos desenvolve-se uma história de amor. O jovem Freder é filho de Joh Fredersen, um magnata para quem o simples pulsar da maquinaria de Metrópolis lhe aumenta exponencialmente a fortuna. Maria é uma espécie de profetiza que, nas profundezas da cidade, apela à paz, apaziguando a dor de existir dos pobres operários. Ao mesmo tempo, Rotwang, um louco inventor, trabalha arduamente num humano-máquina.

É nos Jardins Eternos, lugar nostálgico, mandado construir pelos magnatas como Joh Fredersen para deleite dos seus filhos mimados, que Freder conhece Maria. No intuito de a reencontrar após uma prometedora troca de olhares, toma conhecimento da vida miserável que levam os operários de Metrópolis e empenha-se em mudar a sua soturna realidade. Para tal, intercede, sem sucesso, junto de seu pai.

Enquanto Freder tenta trocar de vida com um dos operários “seus irmãos” e





Figs. 15 e 16) No *Clube dos Filhos*, na Metrópolis dos ricos, a vida é pautada pela prática desportiva e os prazeres do amor são cultivados em belos jardins. O jardim aparece aqui com todo o seu simbolismo: um lugar idílico, de comunhão com a natureza e de pausa no frenesim urbano. O problema é que serve apenas a uma minoria.





Figs. 17 e 18) No nível inferior de Metrópolis ficam os bairros dos operários. Ali a vida caracteriza-se por uma triste monotonia. O homem é reduzido a uma maquinal criatura de trabalho que mal vê a luz do dia.



Fig. 19) Maria é uma espécie de apaziguadora dos corações nervosos dos operários. É ela que vem a permitir que os dois mundos (o dos pobres e o dos ricos) se cruzem.



Fig. 20) A Máquina de Metrópolis pulsa graças ao esforço sobre-humano dos operários.

experimenta o duro trabalho a que se submetem, Joh Fredersen procura o Rotwang, o inventor, porque nos bolsos de trabalhadores vitimados pela dureza do trabalho industrial, haviam sido encontrados estranhos mapas desenhados: possível sinal de revolta organizada. Rotwang, apesar de uma antiga rivalidade, ajuda o seu amigo e não tarda a dar ao humano-máquina as feições de Maria. Isto porque, pondo-a às ordens de Joh, esta Maria-máquina provocaria a revolta, usando da sua influência sobre o povo. Revolta que o magnata poderia usar como desculpa para o uso da força contra os operários. Tal plano obriga Rotwang a raptar Maria.

O estratagema parece resultar. Maria-máquina substitui a verdadeira Maria e espalha o desejo de insurreição por entre os pobres. Ao mesmo tempo, leva os ricos a um êxtase decadente por via de sensuais atuações em clubes noturnos. Outrora angelical figura, debatendo-se pelo apaziguamento dos corações nervosos de homens cansados, Maria é vista agora como a encarnação de todos os pecados. Perante tal quadro, o desespero de Freder é febril: desconhecendo o embuste, o jovem desilude-se profundamente com aquela imagem de Maria e cai doente. Enquanto isso, os operários revoltosos decidem acabar com a grande máquina de Metrópolis, sem calcularem o desastroso resultado de tal ato impulsivo: o submundo, onde se encontram os seus filhos, é inundado por torrentes de água jorrando do chão e das paredes dos edifícios.

Por entre uma sucessão rápida de acontecimentos, Maria vê-se livre de Rotwang e Freder recupera do seu mal. Correm ambos de imediato para as catacumbas de Metrópolis. Freder conclui que uma falsa Maria é quem lidera agora os operários. Tenta por isso desmascarar o humano-máquina. Por seu lado, a verdadeira Maria procura-o por entre os compartimentos confusos da cidade dos operários. Uma vez juntos, conseguem salvar as crianças enquanto a cidade dos operários sucumbe.

"Quem vos mandou destruir as máquinas sem as quais tendem a morrer seus idiotas?" diz Groz, um fiel e responsável operário que tentara impedir o ato coletivo de destruição. Com o dito de Groz, o operariado ganha subitamente a consciência do mal que poderá ter causado aos seus filhos e grita de desespero perante a possibilidade do seu afogamento. As culpas são rapidamente colocadas sobre Maria e o desejo de revolução é imediatamente substituído pelo de vingança. Inicia-se uma perseguição que vai levar os desesperados trabalhadores de Metrópolis a encontrar Maria-máquina num

dos clubes onde dança para ricos homens babados. A folia é o estado de espírito da irreconhecível Maria e fogueira o seu destino.

Enquanto isso, a verdadeira Maria é também perseguida pois continua a ser confundida com Maria-máquina, desta feita por Rotwang, que deseja recuperar a sua criação. Salva-a Freder, heroicamente, após se debater, corpo a corpo, com o louco inventor no telhado de uma antiga catedral. Em direção à porta dessa mesma catedral Groz, fiel representante dos operários, conduz a multidão de trabalhadores ao encontro com o seu senhor. Curiosamente, a imagem que tem a multidão de operários enquanto conjunto, é a de um triângulo ascendente, tal como o grande edifício que dá início ao filme. Aquilo a que o operariado se eleva é à concórdia com o seu senhor, pois à porta da catedral estão Maria, Freder e Joh Fredersen. O fim é simbólico. Groz representa as mãos, a força que dá motivo à ação, Fredersen é o cérebro, aquele que ordena, e Freder é quem medeia a comunicação entre ambos. "O mediador entre o cérebro e as mãos tem de ser o coração".





Fig. 20 e 21) As cenas finais de Metrópolis acontecem simbolicamente numa catedral antiga. Fica no ar a possibilidade de o mundo caminhar para um estado mais justo, por via de uma harmonia entre o cérebro e as mãos. Tal ato simbólico conduzirá Metrópolis à igualdade?

2.1.4
CONCLUSÃO

As máquinas de Metrópolis não produzem nada. O trabalho dos operários é absurdo. Os gestos repetitivos dos seus corpos cansados apenas servem para manter vivo um torpor ilusório e vazio. O movimento repete-se em si mesmo, não produz. Ainda assim garante simultaneamente as vidas miseráveis dos operários e o fausto dos que vivem à superfície. Alheados, o cérebro e as mãos trabalham sem comunicarem. No filme tudo é simbólico. Aquela máquina nada produz porque apenas serve o propósito da mensagem final. Não se faz uma crítica, mas antes se cria uma fantasista. Metrópolis é quase uma fábula.

Na utopia de Bellamy acontece o contrário. Não se trata de uma história orientando-se irremediavelmente para uma moral, mas uma tentativa de expressar uma possibilidade. A crítica é feroz e possui o condão da denúncia: o século XIX responde pela voz de Julian West a um tempo que põe a nu o ridículo das suas injustiças. O risco de que a solução para os problemas identificados se torne ridícula é consciente. Como acreditar num mundo de abundância que vá além das páginas de um livro? Bellamy defende-se, indicando que está, também ele, apenas a escrever uma fantasia.

Tony Garnier propõe o seu projeto de cidade imaginária acreditando na possibilidade de um futuro promissor para a humanidade. Não seria este o caso se ele tivesse desistido quando a Escola de Belas Artes de Paris o rejeitou. Se o tivesse feito teríamos ficado sem conhecer uma possível concretização das ideias advogadas pelos pré-urbanistas[59], de que Françoise Choay nos dá conta, e talvez mesmo Le Corbusier não tivesse logrado alcançar o nível de especialização no seu pensamento urbanístico sobre as funções das zonas da cidade.

No tempo da estreia de *Metrópolis*, em 1927, a máquina tinha ainda a pujança da novidade. Após o seu eclodir, no final do século XIX - associada à prática industrial - no

---

[59] Segundo Françoise Choay, o pré-urbanismo diz respeito às primeiras respostas teóricas aos problemas das cidades advindos da industrialização. Precede, na sua perspectiva, o urbanismo. Tem como principais pensadores Owen, Carlyle, Ruskin, Morris, Fourier, Cabet, Proudhon, Marx e Engels. Estes dedicaram-se ao problema da cidade sem deixar de lado a estrutura e o significado das relações sociais. Estabeleceram assim as bases do urbanismo. Este nasce da revolução industrial e pauta-se por uma atitude reflexiva e critica de pretensão científica face à cidade. Para mais desenvolvimentos consultar *O Urbanismo* de Françoise Choay, editora Perspectiva.

século XX a máquina chegava a um público cada vez mais vasto porque se tornara progressivamente mais acessível. Em 1923, a casa é considerada uma máquina de habitar (Corbusier 2006: 170). No entanto é muito anterior a reflexão estética sobre este pulsar mecânico. Bellamy, em *Looking Backward*, publicado em 1888, deixava já bem nítidas as suas expectativas, esperanças ou fantasias, relativamente às vantagens de um futuro em estreita sintonia com a produção industrial. Por sua vez, Tony Garnier, um pouco mais tarde, como é razoável quando se passa da utopia literária à arquitetura, viu na produção industrial um caminho auspicioso para a sua cidade imaginária. Tanto um como outro inscrevem-se nos quadros de pensamento da ideologia socialista. Garnier, em especial, não se dedica somente a fantasias escritas mas projeta as suas ideias no espaço. O otimismo característico do final do século XIX, anterior às desilusões provocadas pelas duas grandes guerras do século XX, é comum aos dois.

Inscrever estes autores num mesmo grupo pode ser ousado. Não sabemos com certeza se Garnier terá conhecido a utopia de Bellamy apesar da já citada autora Ruth Eaton afirmar que sim. Certo é que tanto um como outro não encontraram inspiração no filme de Fritz Lang. No entanto, queremos fazer notar que as três obras têm um denominador comum: a máquina e, aliada a ela, o progresso humano. Em Bellamy, o mesmo expressa-se sob um grande otimismo na organização mecânica do trabalho e, por conseguinte, do espaço equitativamente distribuído. Em Garnier, os valores da industrialização são aliados à ideia de cidade como um jardim. Em Metrópolis a cidade é um lugar de desigualdade, super-povoado e confuso. Nota-se um pessimismo esperançoso na possibilidade da criação de um mundo de geral felicidade.

2.2

NOSTALGIA

Nostalgia pode ser caraterizada como um sentimento de vazio, doce ou amargo, que recai sobre um acontecimento, uma emoção ou um lugar do passado, ao qual não se tem outro acesso se não por via da memória. Neste sentido, relacionada com o domínio das ideias, da imaginação, do imaterial, a nostalgia pode ser considerada como uma afeção escapista, ou seja, uma via de fuga ao real, uma espécie de refúgio psicológico que busca no passado uma compensação para as agruras do tempo presente. Com esta descrição poderíamos facilmente pensar na nostalgia como algo que pouco ou nada de útil pode trazer à realidade, pelo menos em termos práticos, representando ela apenas uma mera forma de alienação. Se, no entanto, se considerarmos este sintoma como inscrito no domínio do pensamento utópico, associado, portanto, a uma ideia de espaço, talvez o seu quadro de entendimento e o seu comum significado concetual, mude consideravelmente.

2.2.1
NEWS FROM NOWHERE


THIS IS THE PICTURE OF THE OLD HOUSE BY THE THAMES TO WHICH THE PEOPLE OF THIS STORY WENT. HEREAFTER FOLLOWS THE BOOK IT SELF WHICH IS CALLED NEWS FROM NOWHERE OR AN EPOCH OF REST & IS WRITTEN BY WILLIAM MORRIS.

NEWS FROM NOWHERE OR AN EPOCH OF REST.

CHAPTER I. DISCUSSION AND BED.

Fig1) William Morris, *News From Nowhere*, edição ilustrada de 1892

Em 1890, ano da publicação do romance utópico *News From Nowhere*, William Morris, seu autor, é um destacado nome da vida cultural e artística do seu tempo,

historicamente designado por era vitoriana. Nascido em 1834, em Londres, viveu a maior parte da sua infância em Woofers Hall, uma aldeia nos arredores da cidade. Foi educado por uma família próspera e culturalmente ativa tendo tido a oportunidade de receber uma refinada educação intelectual. Frequentou a Universidade de Oxford e interessou-se muito cedo pela literatura e pelos movimentos artísticos e culturais seus contemporâneos. O Pré-Rafaelismo, por exemplo, foi um movimento ao qual esteve intimamente ligado. Multifacetado e intensamente empenhado nos seus interesses, esteve associado a iniciativas relacionadas com a escrita, a pintura, a arquitetura e com aquilo que hoje em dia designamos por design. Formado na filosofia política socialista e encabeçando o movimento *Arts and Crafts*, Morris travou uma dura batalha contra a era em que vivia. Advogou, juntamente com outros autores do seu tempo, uma "abordagem mais simples e ética ao design e à manufactura" (Fiell 2005 : 62). Nesse âmbito, fundou a sociedade *Morris, Marchall & Faulkner & Co.,* que se dedicou fundamentalmente à decoração de igrejas, à pintura de vitrais e murais, ao mobiliário, aos trabalhos com metal, vidro e tecidos, ao papel de parede, às jóias. O seu gosto pelo passado, especialmente pelos valores e estética medievais, para o que terá contribuído em larga medida a sua infância vivida num ambiente arquitetónico que mantinha as caraterísticas estéticas daquela época, levam a que seja frequentemente associado a um certo conservadorismo, e que seja interpretado como alguém que buscou no passado um meio alternativo face ao inevitável emergir da modernidade. No entanto, Isabel Donas Botto, na introdução à compilação de textos de Morris *Artes Menores e outros ensaios*, chama a atenção para a importância e pertinência deste autor em assuntos que estão na base do florescimento do movimento ecológico e ambientalista na segunda metade do século XX, bem como para o valor da preservação arquitetónica e a denúncia precoce daquilo que, a partir desse mesmo século, se vem a designar por *sociedade de consumo.*

•

News From Nowhere é narrado na primeira pessoa por William Guest e consiste numa aventura deste personagem do século XIX, numa Londres do século XX. Durante o passeio que faz, Guest vai interagindo com diversos personagens. Aquele com quem

conversa mais tempo, e com o qual debate assuntos mais sérios, é um ancião que, além de uma grande experiência de vida, tem conhecimentos acerca do tempo a que Guest pertence. É o velho Hammond.

A história começa com Guest mergulhando num pesado sono. Olhando a cidade, só a reconhece graças ao rio Tamisa, às suas pontes e graças à posição de alguns edifícios antigos. Mesmo assim tudo lhe parece estranho. As águas do rio, tal como as paredes dos edifícios, mostram-se admiravelmente limpas e as pessoas invulgarmente simpáticas e calmas. Tudo se mostra bem diferente da Londres apressada, confusa, barulhenta e poluída do tempo real em que havia adormecido. Ao longo da narrativa, Guest vai mostrar-se impressionado e intrigado com tudo aquilo em que a sua cidade se tornou.

Nesta Londres do futuro, a densidade populacional é baixa e a natureza, agora abundante por entre os edifícios, apresenta-se resplandecente, bem cuidada e cheia de força. A cidade é descrita como um enorme jardim onde aparenta ser fácil viver. O velho Hammond explica a Guest que o estado espacial, político e comportamental da sociedade que se apresenta aos seus olhos sucedeu a um tempo de violentas lutas, que puseram termo à velha ordem e que originaram uma redistribuição da população urbana pelo território campestre. A cidade invadira os campos e com isso as diferenças entre ambos foram esbatidas. Londres é agora "um aglomerado de aldeias, entrelaçadas com grandes bosques e prados onde, no Verão, as crianças passeiam, acampam e se entretêm com as tarefas simples da vida rural" (Mumford 2007 : 151). As casas têm jardins bem cuidados onde os seus habitantes cultivam flores. São de uma construção despretensiosa e discreta nas suas formas, contrastando com os edifícios institucionais que, muito ornamentados e de estilo exuberante, buscam inspiração no gótico do norte da Europa e no bizantino. Quanto aos antigos e gigantescos edifícios fabris, foram desativados e são agora lugares de encontro para trabalho artesanal colaborativo. Aparentemente, os edifícios dispõem-se de forma orgânica e sem regras rígidas de composição urbana.

A uma arquitetura livremente dissimulada pelo jardim em que a cidade se transformou corresponde uma conduta humana sem regras impostas por uma autoridade. As crianças, por exemplo, explica o velho Hammond, buscam o conhecimento quando sentem necessidade de o fazer, seguindo as suas naturais

inclinações ao invés de serem colocadas em escolas que lhes educam a forma de pensar e de agir. Por outro lado, para espanto de Guest, o governo não se carateriza pelo sistema representacional de outrora. O parlamento não existe, e o seu antigo edifício apresenta-se convertido num armazém. "The whole people is our parliament" (Morris 1986 : 246). Mesmo assim a democracia continua a imperar. Hammond indica que em assuntos em que a população apresenta opiniões divergentes prevalece a vontade da maioria. Porém "as únicas questões que interessam à (...) comunidade são, por exemplo, decidir se é preciso lavrar mais um campo, erguer mais uma ponte ou construir mais uma câmara (...)" (Mumford 2007 : 153). Estes assuntos são resolvidos nas juntas locais (a que Morris dá o nome de *comunne*, *ward* ou *parish* - conceitos que designam uma divisão administrativa do espaço). Além do mais, a Londres do futuro não tem prisões. Esses lugares seriam vergonhosos e, ao mesmo tempo, expressão de uma sociedade doente, na medida em que se considerava que a culpa dos que mereciam ser presos não residia apenas neles enquanto indivíduos, mas na sociedade que permitira que se tornassem vítimas de tal destino.

Em *News From Nowhere*, William Morris pinta uma Londres retrospetiva e por isso ela é eminentemente rural. Esse quadro dá-nos uma perspectiva da vida que se carateriza por uma simplificação das relações humanas baseada numa crença absoluta na bondade do homem e num horizonte composto pelo melhoramento da sua conduta. Apresenta-nos a possibilidade de um desenvolvimento espontâneo do indivíduo e da cidade. Uma consciência sem regras rígidas mas bem enraizada no fazer-humano parece guiar os saudáveis habitantes do futuro na sua pacífica e desinteressada maneira de estar no mundo. Não há interesse no dinheiro porque não existe motivo para que os serviços tenham uma retribuição monetária. Os cidadãos trocam favores sem esperar retorno. Valoriza-se mais a ação e menos o seu resultado. A Londres do futuro pauta-se pela calma e pela harmonia da cooperação. Um tal comportamento só poderia dar-se num espaço igualmente idílico. Como se Guest não tivesse já notado, Hammond indica que a cidade "is now a garden, where nothing is wasted and nothing is spoilt, with the necessary dwellings, sheds, and workshops scattered up and down the country, all trim and neat and pretty" (Morris 1986 : 245).

News From Nowhere é uma assumida resposta a *Looking Backward* de Edward Bellamy. Morris mostra-se "sensibilizado, por um lado, pelo grande sucesso de um romance socialista, mas perturbado, por outro lado, com o que considera a sua falta de valores humanos" (Botto 2003 : 187). Sendo igualmente um socialista, é fundamentalmente na questão do trabalho que as duas perspetivas divergem. Além disso, Morris revela no seu romance, ao contrário de Bellamy, uma grande sensibilidade ao espaço e às questões arquitetónicas. A sua perspectiva utópica vem colmatar ou colocar em cheque aquilo que considera ser uma falha vital na visão de Bellamy*:* este encara o trabalho como um fardo e assim o caminho para a felicidade humana é baseado na redução ao mínimo da actividade laboral, por via da sua estrita organização e distribuição. Morris acredita antes na "redução do sofrimento do trabalho a um mínimo que deixará de ser sofrimento" (Morris 2003 : 194). Na perspectiva de Morris, é a forma como o homem encara o trabalho que condiciona a sua felicidade. Esta só é possível pelo cultivar do gosto em executa-lo, que decorre necessariamente do prazer da criação. Por isso, tanto na Londres utópica que inventou como na sua atividade profissional, Morris incentivou os ofícios de produção artesanal como alternativa ao desmotivante trabalho mecanizado.

Porém, o que mais importa à presente reflexão não é a questão do trabalho mas a ideia desenvolvida por Morris sobre uma possibilidade de disseminação da volumetria da cidade sobre o espaço livre que a envolve. Ou seja, a possibilidade de as pessoas, em grande quantidade, ganharem interesse na vida em espaços para além da grande metrópole, migrarem para fora dela e aí construírem as suas casas e infra-estruturas e equipamentos públicos necessários. Esta é uma ideia advogada não só por Morris, mas por diversos outros pensadores que o antecederam e lhe sucederam. A velocidade a que as cidades cresceram em população bem como a irreversibilidade da sua capacidade de atração tem contrariado a possibilidade de a utopia de Morris se concretizar. No entanto, são de salientar as afinidades do seu pensamento com as ideias que inspiraram a cidade-jardim.

2.2.2
HEBENEZER HOWARD E A CIDADE-JARDIM

A cidade é para a maioria das pessoas sinónimo de oportunidade. Tal ocorre porque a densidade populacional favorece a criação de atividades económicas e culturais que proporcionam ao homem desejos e sonhos. Baseiam-se na ideia de uma vida mais feliz e próspera: um emprego melhor, uma vida social mais activa, melhor educação para os filhos, melhores serviços de saúde e uma atividade cultural mais energética. A afluência humana à cidade é deste modo inevitável. Devido ao carácter atrativo das grandes cidades, a migração dá-se, normalmente, a partir das pequenas cidades, vilas ou aldeias. Teoricamente, onde há melhores condições de vida, as crianças crescem, tornando-se adultos saudáveis e ativos, constituem famílias, procuram trabalhos, compram casas, formam empresas, frequentam cafés, teatros, hospitais, escolas, universidades.

A realidade social na Inglaterra do século XIX leva-nos a conter as expectativas do que consideramos hoje em dia atrativo numa cidade. Naquela época, as atividades relacionadas com o trabalho fabril prevaleciam como o principal foco de atração. Elas permitiam ao operariado a obtenção de algum dinheiro para sustentar a família (normalmente demasiado grande e alojada nos pequenos compartimentos insalubres dos *slums*). Pouco mais a 'doente' cidade industrial podia oferecer à maioria das pessoas que chegavam dos campos. Mesmo assim, a afluência ao meio urbano continuou a ocorrer de forma excessiva. Tal não se deu em simultâneo com um crescimento físico organizado, mas segundo uma lógica especulativa baseada no lucro e na máxima rentabilização da produção. Perante a opressão da classe operária, levanta-se, em 1848, a voz de Marx e Engels. Os ideais socialistas e comunistas difundem-se, ao mesmo tempo que alguns magnatas, proprietários das fábricas, decidem edificar pequenas comunidades muito reguladas e orientadas para o alto rendimento. Em simultâneo, pensadores e reformistas sociais olhavam a cidade industrial como um câncro que, para o bem da humanidade, devia ser tratado.

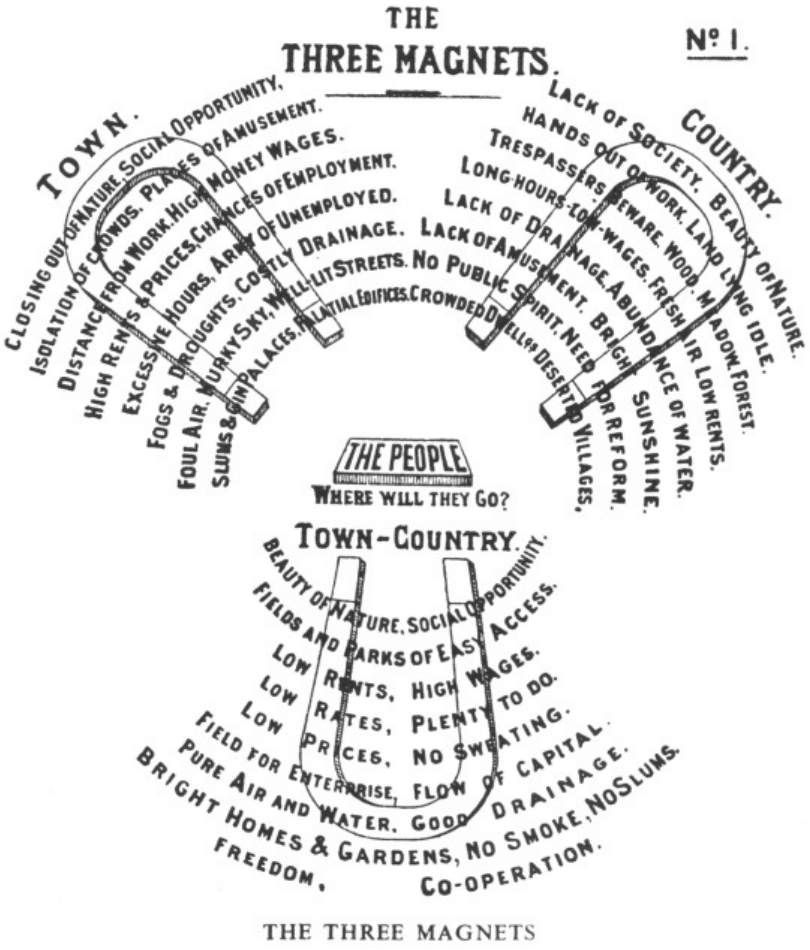
Em 1965, Françoise Choay em *L'Urbanisme: Utopies et Réalités: Une Antologie*,

refere que Hebenezer Howard responderia com o seu projeto social a uma questão que ainda hoje é pertinente: "Como deter a maré de migração da população para as grandes cidades e devolver essa população à terra?"

Em 1898, Hebenezer Howard publica *Tomorrow! A Peaceful Path to Real Reform.* A reforma não foi totalmente alcançada, mas o caminho fez-se apesar da normal infinidade de percalços que vão do sonho à realidade. O livro é republicado em 1902 sob o nome *Garden Cities of Tomorrow,* e o conjunto de iniciativas que dele decorrem testemunham que a Cidade Jardim se afirma como muito mais do que um conceito profundamente trabalhado pelo seu autor. De facto, a sua formulação vem originar um importantíssimo movimento social associado ao planeamento urbano. Além disso, dá origem a duas cidades e inspira formas de planeamento urbano que, para o bem ou para o mal, se difundiram pelo mundo ocidental. Nesse sentido, as suas ideias sobre um urbanismo com claras preocupações sociais e marcadas por uma certa nostalgia pela harmonia do mundo rural marcaram decisivamente a história da conceção da cidade do século XX.

•

Ebenezer Howard nasce em Londres em 1850. Depois de emigrar para os Estados Unidos aos 21 anos, onde vive em Chicago e fracassa como agricultor, retorna a Inglaterra em 1876, dedicando o tempo que lhe sobra do trabalho como estenógrafo a desenvolver ideias. Interessado nas questões sociais, integra grupos de discussão acerca da pobreza e, pouco a pouco, vai reunindo o material intelectual que servirá de fundamento ao seu projeto. Este consiste numa proposta de organização sócio-espacial baseada na conciliação das vantagens da vida no campo com as da vida na cidade, excluindo tudo o que de negativo comportava a industrialização. A sua teoria é explicada no seu famoso diagrama do três ímans.



THE THREE MAGNETS

Fig. 2) Hebenezer Howard, diagrama dos três ímans, 1898.

De raízes ideológicas associadas ao Radicalismo Britânico[60] e à corrente anarquista do seu tempo, Howard acreditava na possibilidade de as suas cidades virem a ser auto-governadas e habitadas por cidadãos cooperativos e altruístas. A ordem espacial que propunha tinha portanto objetivos sociais. Desejava abrir caminho a um futuro governado pelo sentido de irmandade. O estado deplorável das grandes cidades industriais, como Londres, era para ele a melhor demonstração da sua inadequação à desejável prosperidade futura da humanidade. A par com o *Back to the Land Movement,*

[60] Os Radicalistas acreditavam que a Inglaterra Vitoriana não era o melhor dos mundos possíveis, que a vida económica da nação era inumana, ineficiente e imoral, na medida em que era pautada pela corrupção. Eram da opinião que o poder político, apesar da aparência democrática, estava injustamente concentrado nas mãos de uma minoria não representativa da vontade do povo. Temiam que essa concentração do poder arruinasse a nação e viam na democracia sem farsas e na cooperação o melhor remédio para alcançar esta realidade.

a transformação social, segundo Howard, dar-se-ia por via da ‘drenagem’ do excesso de população das grandes cidades para o território antigamente utilizado para a agricultura e então desocupado. A criação de condições atrativas nas cidades-jardim e a conceção de um esquema de conjunto aberto a um crescimento urbano organizado fariam com que o território fosse ocupado de forma racional e, por conseguinte, socialmente melhor distribuído.

Segundo o plano de Howard, o ser humano encontraria na Cidade-Jardim uma plenitude perdida ou nunca alcançada. Trinta e duas mil pessoas viveriam vidas felizes em 6000 acres de terra (cerca de 2428 hectares), dos quais apenas 1000 acres seriam urbanizados, já que nos restantes 5000 seriam ocupados por um ‘cinturão verde’ – o pulmão da cidade onde se desenvolveriam quintas produzindo bens essenciais. Esta ideia mostra como Howard soube valorizar o papel fundamental da natureza na vida humana e no desenho urbano. A cidade-jardim, conceito unitário, não foi desenhada para crescer além dos limites impostos pelo cinturão e pelo número populacional pré-definido. Assim, definida por esses parâmetros, a proposta mostra a utilidade da construção de um sistema organizado de cidades associadas. Todas estariam ligadas por uma rede de transporte ferroviário rápido. As *Social Cities*, de seu nome, espalhar-se-iam, permitindo, à escala humana, uma vida sadia. Ao nível da ordem territorial e demográfica dariam origem a um vantajoso equilíbrio distributivo.

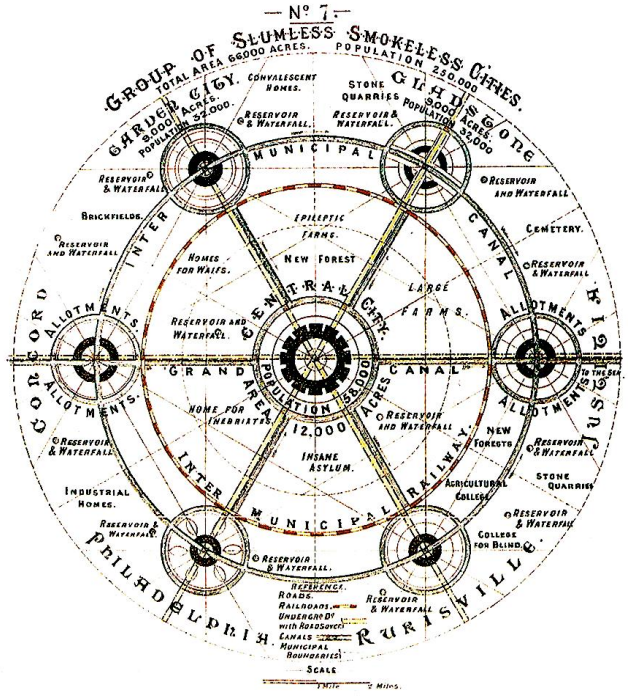


Fig. 3) Hebenezer Howard, esquema mostrando um sistema de cidades-jardim, a Social City, 1898.

As ideias de Howard têm pouco de original, na medida em que são inspiradas em utopias do passado e teorias antigas. Mas o perspicaz inventor foi capaz de as organizar e de lhes conceder praticabilidade. O conceito da cidade-jardim, expressa-se no diagrama por ele elaborado. O esquema centralizado é tradicional na história das utopias e a sua aparência circular reconduz-nos às cidades-ideais bem delimitadas do Renascimento, isto se abstrairmos que o desenho em causa não é mais do que um esquema concetual para futura adaptação a contextos topográficos reais.

Os fundamentos teóricos da cidade-jardim vão beber a diversas outras fontes. Aparte a influência dos magnatas George Cadbury e W. H. Lever, que vieram a financiar as iniciativas da *Garden City Association*[61], mas de cujos modelos urbano-industriais Howard não adotou nem o paternalismo, nem o controlo social, contam-se dívidas intelectuais a Herbert Spencer, de quem retira a ideia de nacionalização territorial, e a Thomas Spence, que lhe inspira a estratégia de retorno financeiro do excedente das rendas a favor da comunidade residente. O famoso cinturão verde está presente em textos de reflexão sobre urbanismo social de Ledoux, Pemberton, Buckingham ou Kropotkin. Todos eles, como Howard, conceberam projetos de cidade para uma população limitada.

Uma influência marcante em Howard é a de Edward Bellamy, através da já referida obra *Looking Backward*. Howard, inclusive, tomou parte na formação da *English Nationalization of Labor Society*, congénere americana *Nationalization Party*, ambas as associações criadas na senda das ideias de Bellamy para uma nova ordem social baseada na retribuição equitativa do trabalho e na produção industrial. Howard mostrou-se sensível a estas questões, rejeitando, porém, a extrema subordinação do indivíduo ao grupo e a super-centralização do poder, que considerou serem de cariz autoritário.

Consciente das questões práticas para a implementação do seu plano e determinado a não ficar apenas pelas palavras e ideias, o grande teorizador da cidade-jardim escreveu não apenas para sonhadores escapistas, mas especialmente para homens de negócios vitorianos que queriam ter a garantia de que o seu dinheiro teria retorno.

---

[61] Durante o longo processo de concretização do plano para a Cidade Jardim / Social Cities várias foram as organizações e empresas criadas. A *Garden City Association* foi uma empresa sem fins lucrativos nascida logo após a edição de livro de Howard para dar continuidade e divulgar as suas ideias.

Boa parte do seu trabalho consiste em cálculos económico-financeiros para viabilizar o seu projecto. A par disso, Howard mostrou-se muito menos interessado nas questões físicas do que nos procedimentos burocrático-legais e nos processos sociais. Se as questões espaciais tiverem grande enfoque na sua obra, isso fica a dever-se à sua crença na possibilidade de melhoria da sociedade por via de uma ocupação adequada e racional do espaço.

> Ele fez da organização espacial da sociedade o seu objectivo fundamental, porque acreditava profundamente que um novo ambiente urbano abriria possibilidades para a reconciliação da liberdade com uma ordem, que nem Bellamy nem Spencer podiam imaginar.[62] (Fishman 1988 : 51)

Howard concebe e agrega um novo princípio aos direitos humanos: o direito ao espaço. "Uma das primeiras e essenciais necessidades da sociedade e do indivíduo é que cada homem, cada mulher, cada criança tenha acesso a espaço para viver, para se mover, para se desenvolver".[63] (Fishman 1988 : 45).

O sistema de propriedade que propunha é a pedra de toque para a ordem social que tinha em mente. Baseia-se numa particular e progressiva derrogação da propriedade privada dos grandes magnatas capitalistas. Ciente das injustiças advindas da pertença da maioria das terras britânicas aos grandes e ricos proprietários sem escrúpulos com voz no parlamento e interesses financeiros pouco legítimos, Howard propõe o sistema de taxação fixa de 5% - famosa nos círculos reformistas e ativistas britânicos - pela qual os investidores da cidade-jardim reaveriam o seu dinheiro em parcelas sempre iguais e advindas das rendas pagas pelos interessados em viver longe da poluição, do barulho e da miséria das grandes cidades.[64] Os lucros subiriam à medida que as novas cidades

---

[62] He made the spatial organization of society his fundamental demand because he believed that a new environment would open possibilities for the reconciliation of freedom and order that neither Bellamy nor Spencer could imagine.

[63] One of the first essential needs of society and of the individual is that every man, every woman, every child should have ample space to live, to move, to develop.

[64] Robert Fishman caracteriza o sistema económico proposto por Howard como filantrópico e especulativo. Filantrópico na medida em que depende de investidores que aceitem, à partida, receber um valor fixo dos lucros esperados, e especulativo na medida em que se baseia num aumento de valores em função da quantidade de residentes que vão sendo atraídos.

fossem sendo ocupadas. Simultaneamente, um fundo comunitário seria criado com vista à acumulação de excedente monetário. Os investidores receberiam paulatinamente aquilo que fora acordado até serem completamente eliminados do processo (por via da aquisição dos seus títulos pela comunidade). A cidade seria, por fim, pertença única e exclusiva dos que nela habitassem e totalmente independente da avidez dos grandes proprietários. "[A Cidade Jardim] irá, por um processo puramente natural, fazer com que se torne gradualmente impossível que qualquer classe de proprietários possa jamais existir. (…) [A propriedade privada] morrerá de forma natural, embora lentamente." [65](Fishman 1988 : 51)".

2.2.3
RAYMOND UNWIN

O trabalho de Raymond Uniwin permite reavaliar uma série de questões relacionadas com os fracassos dos grandes blocos residenciais, a edificação em altura e os grandes e inúteis vazios dos seus interstícios. A sua reflexão incide sobre os bairros residenciais no que toca às questões da densidade e dos custos. Estes aspetos abrem caminho a temas como os modelos e forma de parcelamento, os perfis e largura das ruas, os centros e lugares coletivos, os espaços entre os edifícios, "a importância horizontal das cérceas e dos muros e a importância vertical das cornijas e cérceas" (Solá-Morales 1984 : 7).

A abordagem sistemática ao urbanismo, sintetizado em regras de desenho urbano, tem um resultado comparável, segundo Solà-Morales, aos tratados tipológicos do século XIX ou aos alçados de estilo nos manuais renascentistas e neoclássicos (Solà-Morales 1984 : 7).

[65] [The Garden City] will, by a purely natural process, make it gradually impossible for any landlord class to exist at all. (...) [Private holding] will die a natural but not too sudden death.

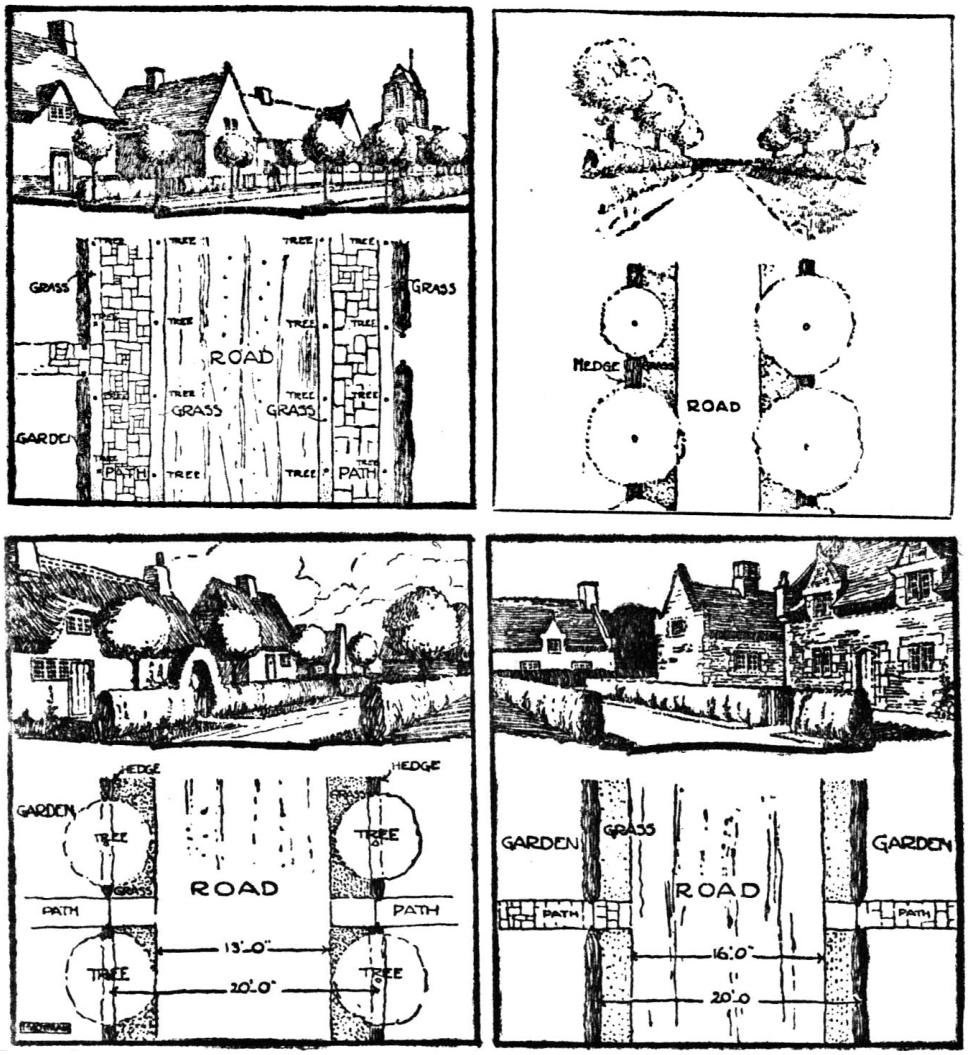


Fig. 4) Raymond Unwin, estudos para perfil de ruas de Letchworth.

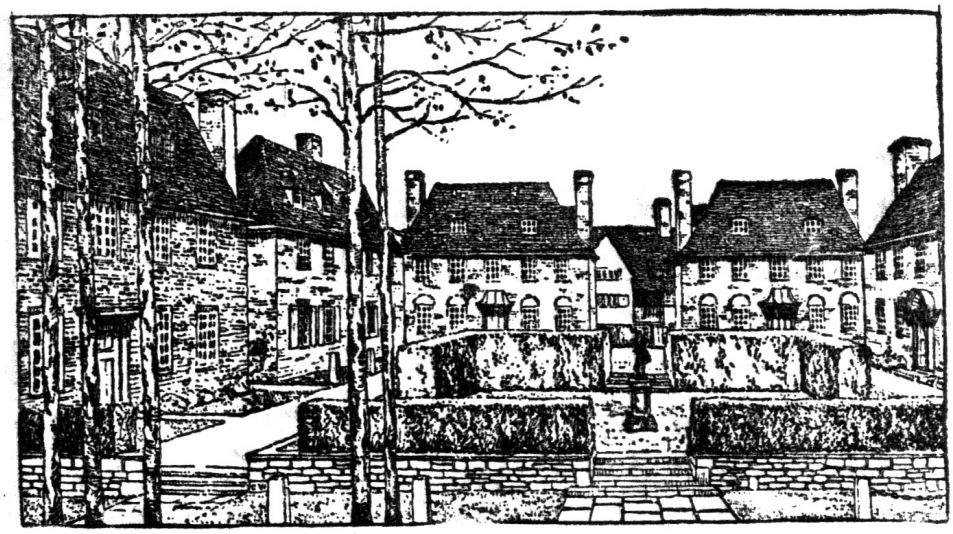


Fig. 5) Raymond Unwin. Ilustração dos "quadrangles of houses": quarteirões de habitação em que, por via da organização espacial, se fomentaria o espírito comunitário. As lavandarias, por exemplo, seriam comuns às diferentes habitações.

Unwin adverte para a tensão entre "formalismo" homogeneizante, apoiado na legislação, e o "informalismo", apoiado no lugar, notável pelo contraste e pela diferença. Insiste numa síntese das duas atitudes defendendo um urbanismo sem dogmas e apoiado nas necessidades reais.

Pai do urbanismo britânico, o seu papel está associado a uma vontade em desenhar e em dar forma ordenada ao crescimento espontâneo das cidades, à irregularidade da habitação e ao improviso construtivo. A sua devoção a William Morris e ao *Arts and Crafts* fazem com que frequentemente seja associado a uma postura medievalista e conservadora. Solà-Moráles, porém, nota que a sua ordenação parcelar exibe uma rutura com o urbanismo tradicional inglês, de crescimento tendencialmente aleatório.

Os seus esquemas residenciais, com Barry Parker, são a expressão da tentativa de submeter a regras formais os espaços tradicionais associados ao desenvolvimento parcelar *by law*, num contexto onde a formação, ao contrário do commumente praticado na Europa, visava precisamente dar variedade, hierarquia e relação a um inofensivo, mecânico e infinitamente brando modo de desenhar habitação. (Solà-Morales 1984 : 8)

Em conjunto com Barry Parker, Unwin lança as bases de um urbanismo que parte do particular para o geral, evolui do empírico para o geométrico. A sua abordagem faz-se por aproximação temática à cidade e a partir da residência. Do bairro de extensão suburbana ascende a um entendimento global da cidade, metrópole e território regional.

2.2.4
LETCHWORTH

O Movimento Cidade-Jardim tem repercussão ou conhece congéneres um pouco por todo o mundo ocidental. A *Cidade Linear* (1882), do espanhol Arturo Soria y Mata, a *Cité Indistrielle,* de Tony Garnier, ou o trabalho do alemão Theodor Fritsch são mais ou menos contemporâneos. Influências mútuas são, embora possíveis, difíceis de provar. No entanto, é importante enfatizar que Howard, mais do que inspirar um desenvolvimento urbanístico equilibrado por via do planeamento, desejava criar condições físicas para uma mudança social. Assim, contrariando a sua matriz ideológica



Fig. 6) Vista Aérea da Cidade-Jardim de Letchworth.



Fig. 7) Rua comercial da Cidade-Jardim de Letchworth.

podemos considerar que não há cidades-jardim na original acepção do termo nas obras de Letchworth ou Welwyn. Apesar disso, os subúrbios-jardim, espalhados um pouco por toda a Europa e Américas são, em parte, herdeiros do movimento iniciado por Howard. A necessidade de construção massificada de habitação e o insucesso de modelos socio-económicos alternativos ao capitalismo reduziram a cidade-jardim, enquanto conceito, a uma imagem sem densidade ideológica. Importa reter, porém, que o movimento encabeçado por Howard criou bases para um planeamento urbano responsável e ecologicamente sustentável no Reino-Unido. Com isso, lançou ideias que, por mais que hoje se revelem distantes relativamente à sua conformação original, extravasaram fronteiras territoriais e temporais.

Os esquemas diagramáticos de organização espacial e os rigorosos cálculos financeiros, bem como a filosofia política cooperativa de Howard encontraram na firma *Unwin-Parker Architecture,* dirigida por Raymond Unwin e Barry Parker, um aliado à medida do desafio da sua concretização. Antes disso contam-se dificuldades diversas, maioritariamente relacionadas com questões económicas e burocráticas associadas ao financiamento, à escolha e aquisição de terrenos para implantação da cidade de Letchworth, a primeira cidade-jardim a ser construída. Esses foram também tempos de discussão e invenção de soluções arquitetónicas para o modelo de Howard. Raymond Unwin marca presença, propondo o sistema organizacional baseado nos "quadrangles of houses".

> Em 1901, antes da decisão da construção da Cidade-Jardim ter sido tomada, Unwin propôs que as habitações na nova cidade se organizassem com vista à cooperação entre os seus habitantes. O seu plano propôs quarteirões de casas em que três dos seus lados seriam destinados a apartamentos privados e no lado restante ficaria uma sala de refeições comum, sala recreativa e berçário. Mantimentos e carvão seriam adquiridos em conjunto e os residentes partilhariam os custos de empregadas domésticas e cozinheiras. Este quarteirão seria a unidade básica da Cidade-Jardim, dando-lhe um harmonia e unidade

que seriam impossíveis se o território fosse loteado para um uso individualista.[66] (Fishman 1988 : 70, 71)

Por falta de recursos financeiros o sistema não foi adotado. No entanto, Parker e Unwin puderam desenhar os blocos habitacionais de baixa densidade na linha dos seus ideais. A formação de base de Unwin era a engenharia. Parker inicia-se profissionalmente na decoração de interiores. Tanto um como outro cresceram arquitetonicamente sob a profunda influência de William Morris. Nesse sentido, acreditavam que a criatividade provinha de um entendimento imaginativo do passado, para o qual a Idade Média proporcionava as necessárias referências. Consideravam assim que os edifícios antigos eram o resultado da materialidade da envolvente, que a aldeia era a cristalização orgânica da pequena comunidade e que o arquiteto e urbanista eram guardiões da vida social e estética e agentes ativos no prolongamento e enaltecimento dos valores da comunidade para futuras gerações. (Hall 1990 : 97)

Unwin e Parker simpatizaram com os objectivos de Howard, mas não adotaram a rigidez geométrica e a simetria dos seus esquemas de planeamento. De acordo com as suas influências e modo de fazer, deram à cidade-jardim traços de inspiração medieval no confronto com as condições geográficas do terreno. "Howard expressou uma arquitetura da cooperação por via de uma simetria mecânica enquanto que Parker e Unwin procuraram antes aquilo a que chamaram 'unidade orgânica'."[67] (Fishman 1988 : 68). Seguiram Howard no que diz respeito à separação vincada entre a cidade e o campo que a envolve: foram destinados 1200 acres para a cidade propriamente dita e 2800 acres para o cinturão verde. O centro da cidade é a parte que se mostra mais de acordo com o que Howard havia definido. Mesmo assim, o 'Cristal Palace', edifício que no esquema-base estava destinado ao comércio, foi substituído por uma rua curva de lojas.

---

[66] In 1901, even before the decision to build a Garden City had been taken, Unwind proposed that the houses in the new city be organized cooperatively. His plan provided for "quadrangles" of homes in which three sides would be devoted to private apartments and the fourth to a common dining room, recreation room, and nursery. Food and coal would be purchased jointly, and the residents would share the cost of hiring cooks and maids. The quadrangle would become the basic unit of Garden City architecture, giving the city a "greater harmony and unity of effect" than would be possible where the land was carved into separate plots.

[67] Where Howard had expressed the architecture of cooperation in the mechanical symmetry of his original plan, Parker and Unwind sought instead what they called 'organic unity'.

Nos edifícios em que à época usualmente se utilizava um vocabulário alusivo aos grandes palácios dos ricos, Parker e Unwin utilizaram um desenho tradicionalista popular caracterizado por formas simples e pelo uso honesto de materiais locais. Com isso quiseram expressar a unidade de uma comunidade cooperativa pautada pela igualdade.

Letchworth demorou a ser ocupada e foi inicialmente habitada por uma classe-média considerada excêntrica. Eram indivíduos ligados às artes, ao vegetarianismo e à teosofia. No entanto, a cidade vem mais tarde a acolher a classe operária, o que veio a conferir maior sentido ao projeto. Mostrou assim que os desenhos de Unwin e Parker, guiados pelo ideal howardiano, davam uma concretização razoável ao movimento Cidade-Jardim. O seu desenho provou ser pragmático e democrático, respondendo satisfatoriamente a uma série de necessidades dos seus habitantes.

Apesar de tudo, Robert Fishman, autor do livro *Urban Utopias in the Twentieth Century,* aponta uma grande deficiência: os preços das habitações. Isto porque apenas os trabalhadores qualificados teriam condições financeiras para as adquirirem. A bicicleta foi a solução prática para este problema. Dada a pequena escala da cidade, os trabalhadores usaram este meio de transporte para se deslocarem para outras cidades, além do cinturão, onde a habitação tinha preços à medida dos seus rendimentos. Mesmo assim, em 1910, Letchworth era uma realidade e mostrava bem as limitações de uma longa luta por um lugar melhor e mais justo. A sua concretização conformava um campo experimental passível de inspirar outras iniciativas que desejassem melhorar aquilo que urbanisticamente fora conseguido. O aprendizado adquirido com a experiência de Letchworth vem posteriormente dar origem a Welwyn e toma parte ativa na conformação de uma tradição de planeamento e fundação de cidades que ganha escala nacional com o *New Towns Act* - programa exemplar de construção de cidades implementado em Inglaterra posteriormente à segunda guerra mundial.

2.2.5
THE VILLAGE

Uma pacata vila tem lugar no interior de um floresta. É governada por uma elite de anciãos que a fundaram no intuito de afastar os seus filhos da violência das grandes cidades. Ali vida dá-se de acordo com uma ordem natural anterior à invenção das máquinas por oposição ao frenesim urbano. As gerações mais jovens não têm conhecimento acerca do mundo exterior e vivem de forma descontraída, embora a sua calma quotidiana seja constantemente abalada pela ameaça de assustadoras criaturas que, aos seus olhos, habitam a medonha floresta envolvente. Ninguém imagina que elas não passam de uma invenção dos anciãos para que a vila se preserve isolada.

O problema que está na origem da narrativa fílmica é uma tentativa de assassinato. Noah Percy, um homem mentalmente desequilibrado ataca Lucius Hunt, um outro habitante da comunidade, por ciúme. Lucius é invulgarmente corajoso pois antes do crime foi o único de entre a sua geração que desejou e ousou ir além dos limites normativos da comunidade. Para correr tal risco tinha um forte motivo: queria encontrar medicamentos que permitissem a Noah ter uma vida normal. Ivy Walker é a mulher por quem se apaixona. É cega e tem uma sensibilidade muito especial. Quando o seu casamento com Lucius é anunciado, Noah, que também nutria por ela uma paixão, ataca Lucius deixando-o gravemente ferido. Quem passa a necessitar de assistência do exterior é quem dantes desejava quebrar os limites da vila. Perante esta situação Edward Walker, um dos principais membros do conselho de anciãos, resolve quebrar o pacto de silêncio dos anciãos e revelar o segredo à sua filha Ivy, enviando-a em busca de ajuda. Ivy dedica-se à missão e consegue a muito custo alcançar o mundo exterior. Essa perigosa jornada fará provavelmente chegar ao fim o antigo pacto bem como a vida pacata e segura dos habitantes da vila, fazendo com que verdades sejam reveladas e a vida possa continuar sob uma nova perspectiva.

Uma comunidade em que se quis preservar a inocência não conseguiu afinal erradicar o crime de que desejava afastar-se. Edward Walker assume a responsabilidade de ter possivelmente dado fim àquela utopia. Fala apaixonadamente de inocência num dos diálogos do filme dizendo que o último propósito daquele lugar é precisamente a preservação da inocência. Se não tivesse enviado Ivy, num rasgo de paixão, não haveria



Fig. 8) Na Vila há um sentimento de comunidade parecido com o que Unwin desejou implementar através da sua ideia para os "quadranglres". Tal ocorre devido ao número muito reduzido de habitantes.



Fig. 9) As habitações e edifícios públicos dispõem-se livremente pelos terrenos e envolve-os o temido cinturão verde feito de uma floresta habitada por perigosas e medonhas criaturas.



Fig. 10) A estabilidade da Vila é sensível e conseguida apenas com recurso ao medo. Conforma-se assim uma visão distópica da ideia de comunidade.

maneira de aquele ideal de vida continuar. “We can move towards hope. It’s what’s beautiful about this place.” diz um dos anciãos conformado com a atitude de Edward. “The world moves for love. It kneels before it it awe.”

2.2.6
CONCLUSÃO

O filme mostra uma espécie de distopia do anti-urbano e levanta a questão do isolamento. A relação da história com a Cidade-Jardim é ténue mas baseia-se precisamente num possível de sentimento de isolamento advindo da ideia de fazer rodear a cidade de um cinturão verde. Pensando numa cidade real temos de nos abstrair da visão distópica apresentada no filme. Howard e Uniwin quiseram precisamente o contrário de uma utopia mantida através do medo. A floresta que rodeia a vila é a origem do seu possível fim, ao passo que o cinturão verde da cidade que Howard imaginou é aquilo que lhe permite o auto-sustento. De facto, não podemos sequer pensar em Letchworth como uma utopia porque a cidade veio mesmo a ser construída. Por outro lado, não se alcançou a reforma social que Howard desejou e muito menos se alcançou, por via da reformulação espacial, o estado de irmandade e convivência harmoniosa espontânea de comunidades livremente espalhadas pelo ajardinado território urbano sobre o qual Morris escreve. A Cidade-Jardim é hoje em dia uma cidade como outra qualquer, apenas mais ordenada e contida na sua densidade e com uma relação estreita com os elementos naturais que também a constituem além dos edifícios. A utopia de Howard fica como exemplo histórico de mais uma tentativa de alterar o rumo capitalista da sociedade. Como herança, deixou bem vincada uma forte vontade em organizar o espaço civicamente e de forma justa, estabelecendo uma ‘escola’ de planeamento urbano para futuros projetos.

2.3

CONSIDERAÇÕES FINAIS

AÇÃO, NOSTALGIA e RAZÃO

A divisão estabelecida entre as constelações Ação e Nostalgia é puramente teórica e serviu apenas para estruturar a análise. Na realidade, se considerarmos os resultado dos projectos utópico-urbanísticos que serviram de tema a cada uma das constelações - a Cidade Jardim e a Cidade Industrial - percebemos que são semelhantes nas suas premissas. Ambas se inscrevem num ideal socialista e se orientam, em última instância, para uma mudança na sociedade com vista à criação de um estado mais justo e mais igualitário. De facto, numa perspectiva prática, a Cidade-Jardim conheceu uma concretização efetiva enquanto a Cidade Industrial, importante pela ideia de divisão funcional da cidade e pela valorização da indústria, funcionou apenas como referência teórica para arquitetos e urbanistas posteriores e, pelo menos na sua totalidade, não saiu do papel. Ao mesmo tempo, o trabalho de Garnier não representa uma rutura com a linguagem arquitetónica do passado e valoriza também a presença da natureza, como fica atestado pelos desenhos que produziu. Assim, por estas constatações, poderíamos ao revés inscrever a *Cité Industrielle* na constelação Nostalgia e a Cidade-Jardim na constelação Ação. No entanto, associamos ação a progresso e urbanidade, e nostalgia a um desenvolvimento inspirado por uma certa evocação do passado bucólico e àquilo que alguns autores apelidam de anti-urbanismo. Olhando as plantas das cidades de Letchworth e da *Cité* percebemos claramente porque é que a uma associamos um pendor retrospetivo e outra um pendor prospetivo.



Fig. 11) Vista aérea de Letchworth



Fig. 12) Planta da Cité Industrielle

A questão prende-se sobretudo com a densidade e com a forma como o território é ocupado. Um problema tanto da visão utópica de Morris como da de Bellamy e Garnier prende-se com a quantidade. Estes autores não previram a explosão demográfica que continuaria a acompanhar o desenvolvimento da humanidade. Howard foi mais realista, mas a sua proposta falhou quanto às suas previsões sobre a mudança que esperava e desejava dos comportamentos humanos e assim não foi também totalmente alcançada. O *monstro da quantidade* aliado ao desregulado capitalismo continua a provocar um crescimento frequentemente incontrolado e desmesurado das cidades. Parece-nos que reverter o processo de concentração populacional das cidades está muito para além das possibilidades da arquitetura. A *Cidade Prospetiva* é aquela que visa trabalhar com a densidade e é exemplificada na proposta de Tony Garnier, desenhada para crescer. Por via de Ebenezer Howard, através do trabalho de Parker e Unwin, demonstrámos a possibilidade da *Cidade Retrospetiva*, baseada numa proposta de redistribuição (igualmente racional) mas mais 'espalhada' da construção como caminho a prosseguir no futuro. Por outro lado, vemos em Letchwoth um exemplo de uma maneira orgânica de fazer urbanismo, enquanto que, no caso na *Cité Industrielle,*

associamos a geometria retilínea do desenho e organização dos seus quarteirões à precisão mecânica da indústria e portanto ao progressão material.

Importa realçar no limiar deste trabalho a importância da Razão enquanto condição do pensamento utópico passível de gerar uma melhor condição social e espacial. De facto, é sempre com base na racionalidade que nascem propostas utópicas de reformulação ou melhoramento da sociedade e do espaço, particularmente aquelas que apresentámos. A razão corresponde ao "conjunto de faculdades espirituais que permitem ao homem conhecer a verdade e orientar-se livremente no mundo e na vida"[68]. Thomas More deixou bem clara na sua utopia a ideia de que deve ser a razão a orientar a ideia do *bom-lugar*. Curiosamente, associa-a a uma condição humana em estreita relação com o mundo natural, algo que tanto os protagonistas da constelação Nostalgia como os da constelação Ação estavam conscientes, tendo como ideário a fusão do natural com o construído, com vista a um estado urbano e humano equilibrado.

> Thomas More, que havia de dar testemunho com fidelidade à sua igreja, oferece-nos na sua *Utopia* um dos documentos mais notáveis do Humanismo cívico moderno, numa comunidade de homens que encontraram, só pela via da razão e da natureza, a realização de um ideal de vida feliz na sua cidade. (Martins 2009 : 63)

•

> É verdade que eles [os habitantes de Utopia] definem a virtude como sendo viver segundo a natureza, que o mesmo é dizer que para isso nós fomos ordenados por Deus. Ora, deixa-se conduzir pela natureza todo aquele que no desejar ou no repudiar as coisas obedece à razão. (More 2009 : 331)

[68] Segundo a definição patente em *Logos - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Editora Verbo.

3

Desenlace

3.1

UTOPIA E FANTASIA

Em jeito de epílogo, julgamos ser importante referir a problematização decorrente do confronto dos termos "Utopia" e "Fantasia", os quais, especialmente no cinema utópico e nas suas cidades, por vezes se cruzam.

É pacífico que existe uma afinidade entre Utopia e Fantasia. A fantasia pode ser um catalisador da utopia, na medida em que cria imagens provindas do mundo dos sonhos. No entanto, é errado considerar que são termos sinónimos. Não podemos substituir "topos" e "utopos" respectivamente por "real" e "fantástico" sem que a ideia perca sentido.

Pela etimologia da palavra fantasia, o que salta à vista é o seu significado original de "ato de mostrar" ou "aparição de coisas extraordinárias". A fantasia está pois diretamente relacionada com o campo inventivo da imagem, as passo que a Utopia, servindo-se muitas vezes de imagens, tem subjacente uma intenção ideológica transformadora.

Como a utopia de evasão, a Fantasia serve a alienação, o deleite, o escape assumido da realidade, um tempo de pausa na dor de existir, sem outro objetivo que não seja o seu apaziguamento momentâneo, o incitar da imaginação, fazendo-nos viajar no interior de nós mesmos. A Utopia tem raiz nesses propósitos mas visa intenções políticas, quer ser reformadora, quer intervir, orienta-se para o futuro. Não cria uma realidade paralela mas visa criar um rumo, uma meta, por mais inalcançável que ela se apresente.

No cinema, e particularmente o tipo cinema tematicamente adequado a este trabalho, foi mais fácil identificar filmes que nasceram de uma visão fantástica e não implicaram ou trataram propriamente uma visão utópica ou distópica. Os filmes escolhidos levantam a questão da esperança como catalisadora da mudança, da continuidade material e humana.

3.3
ARQUITETURA E FICÇÃO

Acreditamos que ficção escrita ou cinematográfica podem ser ferramentas preciosas quando se trata de inventar o espaço em que vivemos. O cinema e a literatura têm uma forte ralação com a cidade, com a cultura urbana, e por conseguinte com a arquitetura. Apresentam-se segundo dispositivos que nos permitem olhar-nos e pensar-nos. A literatura e o cinema, especialmente na sua dimensão utópica, constituem uma (im)possível cristalização do real e como tal refletem, obrigatoriamente, a relação do homem com o espaço que o envolve, por mais simbólico ou abstrato que esse espaço se mostre. Nessa perspectiva, a arquitetura aparece sempre, pelo menos enquanto matéria de fundo, no cinema e na literatura. Tal como na vida, ela enquadra e suporta as histórias das suas personagens. O que é afinal a cidade se não um imenso conjunto de ficções?

3.2
AÇÃO E NOSTALGIA

Ação e Nostalgia operam como matéria de trabalho na construção de um mundo melhor, significando que nos devemos orientar para o futuro, trabalhando com a história e dando atenção ao contexto daquilo que se deseja aperfeiçoar. Muito pouco pode nascer do alheamento do mundo real, e a maioria das utopias, ao longo dos tempos, peca por isso mesmo: pela sua situação de 'ilha' de ordem ou de suposta prosperidade rodeada de caos. No entanto, ironicamente, é desse caos que pode nascer a esperança de um mundo mais de acordo com as virtuosas vontades humanas de harmonia comunitária. É nesse mundo de cidades confusas e difíceis que nos é possível imaginar e criar algo de melhor. A tentativa de implementação de ideias utópicas parece condenada a falhar sempre. Mas tal ocorre de cada vez que o homem força a sua concretização. De falha em falha, conduzida pelo seu caraterístico utopismo, na arquitetura deve permanecer, tal como nos filmes e na literatura utópica que apresentámos, uma vontade de aperfeiçoamento e de esperança.

3.4
IGUALDADE

O enquadramento histórico em que incidiu este trabalho tem uma relação franca com a ideia de igualdade. Tanto em Tomas More, como em William Morris, como em Edward Bellamy se preconiza a ideia segundo a qual todos os seres humanos devem gozar de plena igualdade e habitar um espaço bem distribuído e bem-usufruído, que funciona como elemento apaziguador das diferenças. Aos direitos humanos deve pois acrescentar-se o igual direito ao espaço.

3.5
CONCLUSÃO: UTOPIA E ARQUITETURA

A utopia é para nós o efeito de um sentimento de não-pertença ao espaço físico em que nos encontramos. Na perspectiva de Heidegger, a condição humana caracteriza-se pelo constante sentimento de '*homelessness'* – de não pertença (Kraftl 2006 : 216). O ato de viver corresponde deste modo à tentativa desesperada da criação de espaço (para habitar - não apenas física mas também espiritualmente), na medida em que só usando espaço asseguramos o nosso tão desejado lugar no mundo. A partir do momento em que fixamos um ponto, no descampado do real, e direcionamos o olhar, encetando uma troca de impressões sensoriais posteriormente intelectualizadas, tocamos os limites aparentemente intangíveis da realidade, apreendemos uma porção dela, e, por meio da nossa ação (seja ela feita de palavras ou de blocos de cimento), ocupamos um lugar de crítica e afirmamos uma perspectiva. Como ato humano da criação de espaço, a arquitetura aparece como a conjugação materializada da série de considerações decorrentes da tal fixação espacial (do nosso corpo, das nossas palavras, dos nossos sonhos) no real. Ela é, ou deve ser, portanto, o resultado de um forte posicionamento crítico, político, utópico.

Não podemos descurar a condição espacial do homem e a condição espacial dos seus sonhos porque é no espaço que homem e sonho (se não são eles idênticos) têm

lugar. A arquitetura é o que resulta do processo de materialização de sonhos e vontades nesse espaço e a utopia é o seu direto alimento. De facto, é a utopia que configura a dimensão projetiva da arquitectura, ou seja, a sua propensão para propor e efetivar transformação. Como expressão do bom-lugar, mesmo sendo ele talvez, paradoxalmente, um não-lugar, na sua dimensão imaterial, a utopia funciona como o móbil que permite uma complexa viagem temporal (entre passado presente e futuro), conduzindo à produção do novo e abrindo-nos sem fim, modos de perspectivar e reinventar a nossa actualidade, ou seja, o nosso presente posicionamento (espacial).

BIBLIOGRAFIA

BELLAMY, Edward (1986) Looking Backward. London: Pinguin Classiscs, [1888]

BENEVOLO Leonardo (2007), *Introdução à Arquitectura*, trad. Maria Manuel Ribeiro, Lisboa: Edições 70.

BOTTO, Isabel Donas (2003). "Olhando o Passado." in MORRIS, William, *Artes Menores*, Lisboa: Antígona.

BORSI, Franco (1997), *Architecture et Utopie*, trad. Daniel Arasse, Paris: Hazan.

CAMBOTAS, Manuela Cernadas; MEIRELES, Fernanda; PINTO, Ana Lídia, *Cardernos de História da Arte - 10,* Porto: Porto Editora.

CHOAY, Françoise (2000), *O Urbanismo Utopias e Realidades Uma antologia,* São Paulo: Perspetiva.

CLÉMENT, Élisabet (1997). *Dicionario Prático de Filosofia*, trad. Manuela Torres, Lisboa: Terramar

COLEMAN, Nathaniel (2005), *Utopias and Architecture*, New York: Routledge.

CORBUSIER, Le (2006) *Por Uma Arquitectura*, São Paulo: Perspectiva.

DAVIS, J. C. (2000) "Utopia and the New World, 1500 - 1700" in CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library.

EATON, Ruth (2000). "Architecture and Urbanism: The Faces of Utopia" in CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fot the Ideal Society in the Western World*, New York: New York Public Lybrary.

ECO, Umberto (2011), *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, Lisboa: Presença.

FERENZI, Aurélien (2007) *Fritz Lang*, trad. Dialectus, Paris: Cahiers du cinéma, Collection Grandes Cinéastes (Colecção Grandes Realizadores – Jornal Público)

FIELL, Charlotte & Peter (2005), *Design do Século XX*, Köln: Taschen.

FISHMAN, Robert (1988), *Urban Utopias in the Twentieth Century*. Massachusetts: The MIT Press.

GOITIA, Fernando Chueca (2006), *Breve História do Urbanismo*, trad. Emíliio Campos Lima, Lisboa: Presença.

HALL, Peter (1990) *Cities of Tomorrow*, Oxford: Basil Blackwel.

HALL, Peter (1998) Sociable Cities: The Legcy of Hebenezer Howard, Chichester: Wiley Ed.

HOLLISTER, C. Warren (ed.) (1967) Landmarks of the Western Heritage vol. 2, New York, London Sidney, Toronto: John Wiley and Sons, Inc.

HOWARD, Ebenezer (1970), *Garden Cities of To-Morrow*, London: Faber and Faber.

KRAFTL, Peter (2006), "Constructing, Performing and Unsettling Utopia: Geographies of Built Space at the Hundertwasser-Haus, Vienna" in REIS José Eduardo Reis e SILVA, Jorge Bastos da (ed.), *Nowhere Somewhere: Writing, Space and the Construction of Utopia.* Porto: Universidade do Porto.

MAGID, Annette M. (2006) "Communing with Relationships: A Look at the Influence of Nineteenth Century Comunes on Utopian Space Travel and Stations." in REIS, José Eduardo Reis e SILVA, Jorge Bastos da, (ed.), *Nowhere Somewhere: Writing, Space and the Construction of Utopia* Porto: Universidade do Porto.

MANUEL, Frank E.; MANUEL, FRITZIE P. (1979), *Utopian Thought in the Western World*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts

MARTINS, José V. de Pina (2009), "Thomas More e a Utopia" in More, Thomas, *Utopia ou a Melhor forma de Governo*, Lisboa: Fundação Calouste Glubenkian.

MENNEL, Barbara (2008) *Cities and Cinema,* New York: Routledge.

MILES, Malcolm (2007) *Cities and Cultures,* New York: Routledge.

MONTANER, Joseph Maria (2007), *Arquitetura e Crítica,* Barcelona: Gustavo Gili.
MORE, Thomas (2009) *Utopia ou a Melhor Forma de Governo*, trad. Aire A. Nascimento, Lisboa, Fundação Calouste Glubenkian, [1516].

MORRIS, William (1896), *News From Nowhere and Selected Writtings ans Designs*, London, Pinguin Classics, [1890]

MORRIS, William (2003) *Artes Menores e outros ensaios*, trad. Isabel Donas Botto, Lisboa: Antígona.

MUMFORD Lewis (2007), *A História das Utopias*, trad. Isabel Donas Botto, Lisboa: Antígona.

NASCIMENTO, Aires A. (2009) "Prolegómenos à leitura da Utopia Moriana." More, Thomas, in *Utopia ou a Melhor Forma de Governo*. Lisboa: Fundação Calouste Glubenkian.

NAZARIO, Luiz (org.) (2005) *A Cidade Imaginária*, São Paulo: Perspectiva.

PINTO, Ana Lídia; MEIRELES, Fernanda; CAMBOTAS, Manuela Cernadas, *Cadernos de História da Arte 10*, Porto: Porto Editora.

PAWLOWSKI, C. Krzysztof (1993), *Tony Garnier : pionnier de l'urbanisme du XXème siècle*, Lyon: Les Creations du Pelican.

POPPER, Karl (1993), *A Sociedade Aberta e os seu Inimigos*, Vol. I. Lisboa: Fragmentos.

RAMPLEY, Matthew (2006) "We have studdenly become severe: Ernest Bloch as a critic of modern architecture ." in REIS, José Eduardo Reis e SILVA, Jorge Bastos da, (ed.), *Nowhere Somewhere: Writing, Space and the Construction of Utopia* Porto: Universidade do Porto.

REIS, José Eduardo e SILVA, Jorge Bastos da (2006). "Introduction." in REIS José Eduardo Reis e SILVA, Jorge Bastos da (ed.), *Nowhere Somewhere: Writing, Space and the Construction of Utopia.* Porto: Universidade do Porto.

RENÉ, Julian (1989), *Tony Garnier : constructeur et utopiste*, Paris: Philippe Sers.

SARGENT, Lynman Tower (2000), "Utopian Traditions: Themes and Variations." in CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search for the Ideal Society in the Western World*, New York: New York Public Lybrary.

SOLÀ-MORALES i Rubio, Manuel de (1984) in UNWIN, Raymond, *La Pratica del Urbanismo Una Introdution al arte de proyetar cuidades y bairros*, trad. Joaquim Sabaté i Bel, Barcelona: Gustavo Gili.

TICHI, Cecilia (1986), "Introduction*"* in BELLAMY, Edward*. Looking Backward 2000-1887"*, New York: Pinguin Classics.

VIDLER, Anthony (1989), "La Acropole Moderne" in EVENO, Claude (ed.), *Tony Garnier : l'oeuvre complète*, Paris: Centre Georges Pompidou.

VIEIRA, Fátima (2004), "O Utopismo e a Crise da Contemporaneidade: Velhas Receitas para Novos Caminhos." in VIEIRA, Fátma e CASTILHO, Maria Teresa (org.), *Estilhaços de Sonhos*, Vila Nova de Famalicão: Quasi.

WIEBENSON Dora (195?), *Tony Garnier: the Cité Industrielle*, London: Studio Vista.

WILLARD, Claude (1971), *O Socialismo Do Renascimento aos Nossos Dias*, Lisboa: Publicações Europa América.

FONTES DE IMAGENS

1. UTOPIA: EXPOSIÇÃO

Fig. 1) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, 2000, pág. 105.

Fig. 2) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, 2000, pág. 99.

Fig. 3) MORE, Thomas (2009) *Utopia ou a Melhor Forma de Governo*, trad. Aire A. Nascimento, Lisboa, Fundação Calouste Glubenkian, pág. X

Fig. 4) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, 2000, pág. 50.

Fig. 5) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, 2000, pág. 36.

Fig. 6) www.starkandsnark.org – acedido a 15/5/2014.

Fig. 7) www.thegreatbooks.org - acedido a 15/5/2014.

Fig. 8) SIZA, Álvaro, *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,* Porto 2003, Edições FAUP.

Fig. 9) BENEVOLO, Leonardo, *Introdução à Arquitectura,* Lisboa: Edições 70, pág. 40.

Fig. 10) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, pág. 100.

Fig. 11) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, pág. 126.

Fig. 12) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, pág. 71.

Fig. 13) www.forum.tarothistory.com - acedido a 15/5/2004

Fig. 14) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, pág. 109.

Fig. 15) pt.wikipedia.org – acedido a 16/5/2014.

Fig. 16) BORSI Franco, *Architecture et Utopie*, Paris 1997: Hazan, pág. 118.

Fig. 17) BORSI Franco, *Architecture et Utopie*, Paris 1997: Hazan, pág. 125.

Fig. 18) etsavega.net – acedido a 15/5/2014.

Fig. 19) kekabittencourt.blospot.pt – acedido a 16/5/2014.

Fig. 20) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, pág. 287.

Fig. 21) BORSI, Franco, *Architecture et Utopie*, Paris 1997: Hazan, pág. 141.

Fig. 22) *A Grande História da Arte*, vol. 14, Colecção Jornal Público

Fig. 23) BORSI, Franco, *Architecture et Utopie*, Paris 1997: Hazan, pág. 140.

Fig. 24) hacedordetrampas.blogspot.pt – acedido a 16/5/2014

Fig. 25) utopografias.wordpress.com – acedido a 16/5/2014

Fig. 26) crad.visualdeer.com/archizoom – acedido a 16/5/2014

2. FORMAS E POSSIBILIDADES

AÇÃO

Fig. 1) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, 2000, pág.

Fig. 2) PAWLOWSKI, C. Krzysztof, *Tony Garnier : pionnier de l'urbanisme du XXème siècle*, Lyon: Les Creations du Pelican, 1993.

Fig. 3) www.studyblue.com - acedido a 16/5/2014.

Figs. 4/5/6/7) PAWLOWSKI, C. Krzysztof, *Tony Garnier : pionnier de l'urbanisme du XXème siècle*, Lyon: Les Creations du Pelican, 1993.

Fig. 8) www.mba-lyon.fr/ - acedido a 16/5/2014.

Fig. 9) www.megaestructuras.tumblr.com - acedido a 16/5/2014.

Fig. 10) www.leschatsdubocage.eklablog.com - acedido a 16/5/2014.

Fig. 11) www.tonygarnier.blogspot.pt - acedido a 16/5/2014.

Fig. 12) es.wikipedia.org – acedido a 3/6/2014.

Fig. 13) www.bizon.se - acedido a 3/6/2014.

Fig. 14) www.prostheticknowledge.tumblr.com - acedido a 3/6/2014

Fig. 15) www.prostheticknowledge.tumblr.com - acedido a 3/6/2014

Figs. 16 a 20) frames do filme.

NOSTALGIA

Fig. 1) CLAEYS, Gregory, SARGENT, Lyman Tower, SCHAER, Roland (ed.) *Utopia The Search fo the Ideal Society in Weastern World*, New York: New York Public Library, 2000

Fig. 2) pt.wikipedia.org - acedido a 3/6/2014

Fig. 3) www.studyblue.com - acedido a 3/6/2014

Fig. 4) UNWIN, Raymond *Town planning in practice : an introduction to the art of designing cities and suburbs* London : T. Fisher Unwin, 1914, pág. 309/310

Fig. 5) UNWIN, Raymond *Town planning in practice : an introduction to the art of designing cities and suburbs* London : T. Fisher Unwin, 1914, pág. 331

Fig. 6) www.letchworth.com - acedido a 3/6/2014

Fig. 7) http://www.tripadvisor.co.uk - acedido a 3/6/2014

Figs. 8 a 10) frames do filme.

Fig. 11) Google Earth - acedido a 2/6/2014

Fig. 12) PAWLOWSKI, C. Krzysztof, *Tony Garnier : pionnier de l'urbanisme du XXème siècle*, Lyon: Les Creations du Pelican, 1993

Anexo

. texto e algumas imagens da apresentação oral do trabalho .

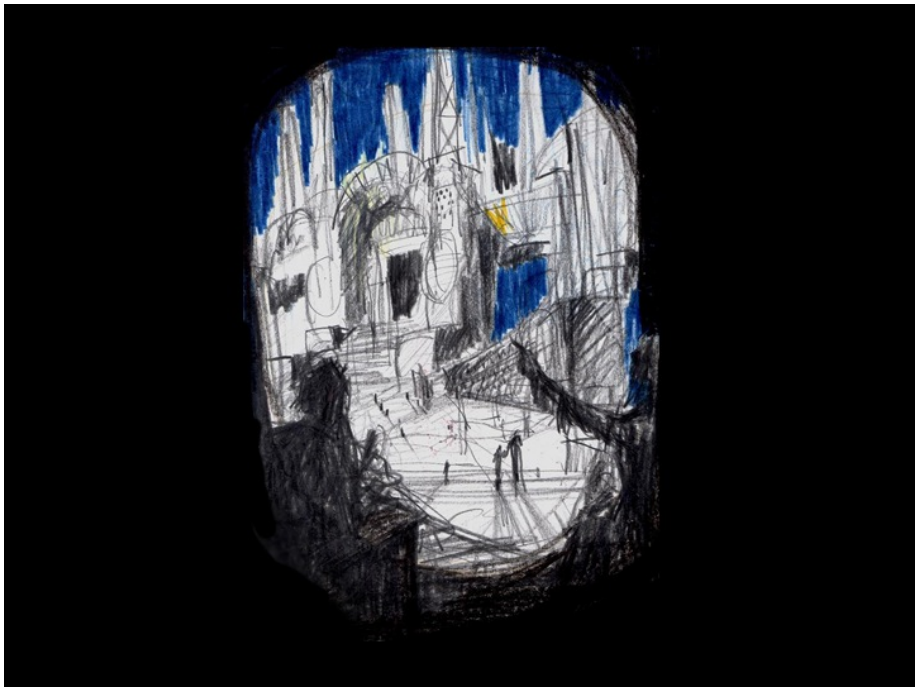


Fig. 1) Desenho do autor

Olhando o mundo por uma janela, a cidade entra com toda a sua força.

A janela é a folha de papel em frente a mim e o quarto em cujas paredes se projetam ecos de fantasia sou eu mesmo.

A visão é a de uma cidade futura.

Olhando-a, sou transportado para aquele lugar.

Subitamente, abandono o quarto do meu corpo e o espaço interno que guardava aquela imagem impossível.

Estou agora num quarto real e externo, aquele que abriga a superfície do meu corpo.

Sou todo e apenas olhos.

Na janela real, em frente a mim, em frente à cidade sonhada, a cidade real move-se lentamente.

Com o tempo mudarão as duas.

Mas não… não tenho ilusões. Serão sempre como linhas paralelas. Sei por isso que nunca se encontrarão.

Mesmo assim, por algum misterioso motivo, sou capaz de tocar as duas.

PRELÚDIO

ENTRE OPOSTOS

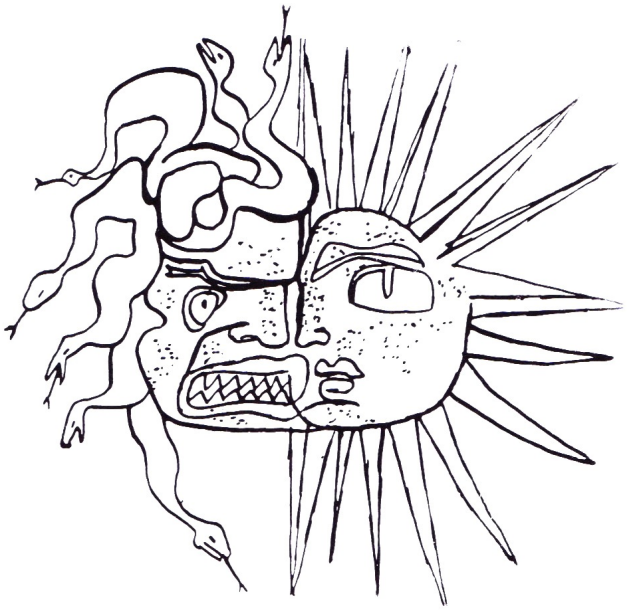


Fig. 2) Le Corbusier *O desastre contemporâneo ou a liberdade total de espaço?*

Por mais mecanismos de entendimento do real que se inventem, mais fundo se levem as investigações científicas, mais teorias nasçam, mais livros se escrevam, mais explorações arqueológicas se façam, mais se pense, mais se escolha, se argumente ou justifique, o mundo parece assentar as suas bases nos contrários que se equilibram ou desequilibram. Sem explicação, ou com mil possíveis explicações e pontos de vista, parece ser simplesmente assim. Olhamos tudo em nossa volta sob o ponto de vista da eterna dicotomia que acompanha as coisas. Vemos a ordem por oposição ao caos, a técnica por oposição à espiritualidade, a objectividade por oposição à subjectividade, o rigor por oposição à imprecisão, a verdade científica por oposição à interpretação pessoal, o cheio por oposição ao vazio, enfim, a razão por oposição à emoção, a vida, por oposição à morte. Estes contrários existem justamente para que se valide a existência, para que o mundo e todas as coisas façam sentido e se balancem.

Enquanto seres humanos, vivemos no instável limite destas oposições e assim somo capazes de lidar com o real e o irreal, a verdade tangível e científica e o mundo fantástico dos sonhos e da ficção.

Na linha destes opostos, aparecem o *topos* e o *utopos*, de que falaremos adiante.

PARTE 1

PARAÍSO

Em 1493, Cristóvão Colombo anuncia em carta a descoberta do Novo Mundo. Fez-se valer dos adjetivos mais extraordinários para descrever o recém-descoberto território, referindo-se a ele como a "Terra Santa".



Fig. 3) Theodore de Bry, Cidade de Secota, 1590

Esta imagem (Fig. 3) data de 1590 e mostra a comunidade de Secota, no atual estado norte-americano de Virgínia. É da autoria do francês Theodore de Bry, artista que se dedicou a retratar a cultura americana antes da subjugação europeia. Mostra uma espécie de jardim onde a comida é abundante e a vida se caracteriza pela pela forte relação comunitária entre os habitantes. Não aparentam existir barreiras físicas entre as casas e os seres humanos comem, trabalham e festejam em conjunto "vivendo felizes sem inveja ou orgulho".

Muito antes disso, na mitologia grega, encontram-se referências a um lugar idílico, onde também reinam a paz e a abundância. Tem o nome de Arcádia e o tempo em que o homem desfrutara das suas vantagens, a Idade de Ouro, é descrito pelo poeta grego Hesíodo como o primeiro estágio mitológico da humanidade.

•

A ideia de uma vida de abundância e em comunidade tem vindo a inspirar a imaginação e a tentativa de implementação de estados socio-espacias *melhores*. Em períodos históricos de descoberta de novos territórios e consequente fundação de cidades, o ser humano é acometido por um especial sentimento de aperfeiçoamento e é animado pelo otimismo decorrente da novidade que a viagem permite.

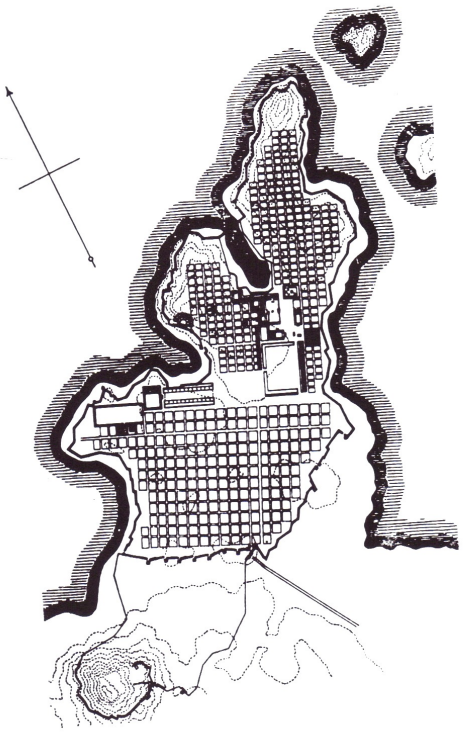


Fig. 4) Plano de Hipódamo para Mileto

Entre 600 e 300 a.C. muitas cidades na antiga Grécia foram fundadas de raiz além-mar. A sua construção teve como diretriz a teoria de grandes filósofos. Mileto, por exemplo, foi concebida como uma cidade baseada nos preceitos da *República* de Platão. Hipódamo, seu planeador, figura na história como um dos primeiros utopistas. A geometria e a razão, que determinam o desenho da cidade - associadas a uma poética saudade de um paraíso perdido - estão na base daquilo a que chamamos *utopia*. Mas o que nos diz concretamente este conceito?

PARTE 2

TOPOS E UTOPOS

Utopia é um neologismo inventado por Thomas More, um alto magistrado inglês do século XVI, para dar nome à ilha imaginária com o melhor governo, que este autor se dedica a descrever na obra literária homónima.

Utopia deriva do grego *utopos*. *Topos* significa lugar e o prefixo "u", por sua vez, exprime negação. Sendo assim poderíamos considerar que utopos significa simplesmente *não-lugar*. A questão é no entanto um pouco mais complexa. ⁝ No início do seu livro, More associa *Utopia* a *Eutopia* sendo que "eu" significa "bom". Segundo os estudiosos, no tempo deste autor, uma certa ambiguidade fonética permitia que ambas as palavras (utopia e eutopia) pudessem ser lidas da mesma forma. Deste modo podemos concluir que More joga propositadamente com o duplo significado do neologismo que inventa. Utopia tanto é o *bom* como o *não*- lugar e daqui podemos inferir que o bom-lugar é simultaneamente um não-lugar, ou seja, não existe.

É por isso mesmo que o termo geralmente serve para falar de impossibilidade. No entanto, enquanto humanos - criaturas que vivem entre o real e o irreal, entre a verdade palpável das coisas e a fantasia ou o delírio - vemos a utopia como uma necessidade indispensável.

Mas de que nos serve afinal a utopia?

O escritor uruguaio Eduardo Galeano diz-nos, parafraseando o cineasta argentino Fernando Birri, "Aproximo-me dez passos e a utopia afasta-se dez passos, sei quanto mais a busco menos a encontrarei... a utopia serve para isso mesmo. Para caminhar".

Mas porque é que é importante para nós, arquitetos, que trabalhamos com os lugares físicos e com materiais dotados de peso, textura, cheiro, lidar com os mundos intocáveis da utopia?

Talvez Lewis Mumford nos possa dar algumas pistas:

"São as nossas utopias que tornam o mundo tolerável: as cidades e as mansões que fazem as pessoas sonhar aquelas em que finalmente vivem. Quanto mais reagimos às circunstâncias espaciais que enquadram a nossa existência, as refazemos e representamos segundo os nossos padrões, a nossa medida, mais e mais nos aproximamos das nossas utopias."
Lewis Mumford

Precisamos de utopias. A capacidade de imaginar um mundo melhor, ou seja, a capacidade de usar o pensamento utópico, é a responsável pelo nosso sentido crítico face à realidade. Só com utopias somos capazes de imaginar uma alternativa. Só com utopias podemos reagir à realidade tal qual ela nos é apresentada. Só com utopias podemos alterar e qualificar o mundo.

No que toca ao espaço, a dimensão do real que mais nos interessa por hora, para alterar e para qualificar, usamos a arquitetura. Para nós, a transformação do espaço, para para melhor, implica utopia.

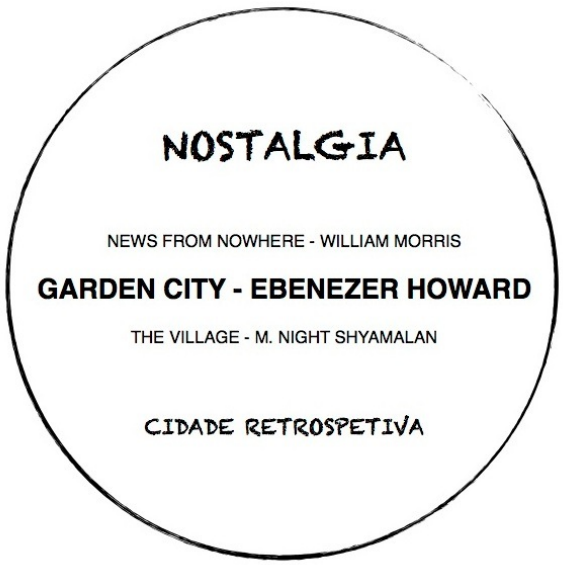
É neste sentido que consideramos o utopismo uma dimensão essencial ao arquitecto. As nossas utopias, como o espelho dos desejos humanos e agentes espoletadores de uma vontade de aperfeiçoamento, devem ser para nós ferramentas de trabalho. Ademais, consideramos que a transformação ou qualificação por via da arquitetura acontece não apenas pela da construção de novos volumes nas cidades mas também pela abertura de 'janelas' que nos permitam olhar a realidade urbana e arquitectónica sob novos pontos de vista. Para que tal seja possível consideramos que é necessário muito mais do que apenas arquitectura. O cinema e a literatura podem ser aliados importantes.

PARTE 3

USANDO A LITERATURA E O CINEMA

Parte do trabalho que hoje apresentamos deu-se no sentido de buscar expressões do *bom-lugar* na literatura e no cinema. Circunscrever o campo de análise tornou-se imperativo e por isso dedicámo-nos ao período de florescimento do socialismo e do comunismo e a dois conjuntos de obras e autores que eclodiram nesse tempo ou de alguma forma estabelecem com o mesmo uma relação antitética. Escolhemos dois filmes distópicos, duas ideias utópicas de cidade e três utopias literárias. Com este material criámos duas 'constelações' encabeçadas pelos conceitos de Ação e Nostalgia, derivando do conceito de Razão, estabelecido por Thomas More com condição essencial da Utopia. A divisão serviu apenas para estruturar a análise já que as afinidades entre os constituintes de cada constelação tornam em certos momentos os seus limites um pouco difusos.





Pareceu-nos especialmente pertinente a escolha da *Cité Industrielle* de Tony Garneir e a *Cidade-Jardim* de Hebenezer Howard porque a sua atividade se inscreve num tempo (finais do século XIX e inícios do séc. XX) em que a esperança e otimismo - agentes essenciais no campo da utopia - se mostraram com grande força na mente criativa destes autores. Animados por ideais socialistas, lançaram-se na exploração de conformações espaciais e sociais alternativas, numa tentativa de contribuírem para uma distribuição e configuração justa do espaço urbano.

No que diz respeito ao cinema, tentando compreender o seu papel enquanto veículo de ideias para a construção de um estado socio-espacial melhor, fomos frequentemente remetidos para um mundo onde o fantástico ou o bizarro se mostravam com um peso para nós exagerado. Procurávamos na verdade um aproximação profunda à ideia de cidade, mais do que a tendência evasiva própria de boa parte dos filmes associados comummente ao tema das utopias. Fomos levados a escolher dois filmes pertencentes ao campo da distopia, ilustrativos do contrário do que é advogado pelos arquitectos e escritores de utopias de cada constelação.

AÇÃO E NOSTALGIA

Para introduzir as constelações Nostalgia e Acção é importante enquadrá-las no ideal socialista a que pertencem as suas concretizações e deixar claro desde já que já que esta reflexão se situa no domínio da utopia e por isso mais do que concretizações de cidade buscamos falar de ideias de cidade no sentido levantar a seguinte questão: qual é afinal a cidade de que precisamos?

O socialismo, e particularmente o comunismo, são as formas tomadas pela utopia no mundo moderno e estão associadas à ‘tradição’ iniciada por Thomas More na sua Utopia. Não é por acaso que a inexistência de propriedade privada e a posse comunitária de bens são os atributos mais distintivos do programa utópico reconhecido como tal nos finais do século XIX e particularmente nas duas obras literárias desse tempo abordadas nesta dissertação. *News from Nowhere* de William Morris (1890) na constelação Nostalgia e *Looking Backward* de Edward Bellamy (1888) na constelação Acção.

Apoiados no raciocínio de Françoise Choay, a uma e a outra associamos os conceitos de *modelo culturalista* e *modelo progressista*, aqui denominados respetivamente de *cidade retrospetiva* e *cidade prospetiva*.



Fig. 5) Letchwoth



Fig. 6) Cité Industrielle

Olhando apenas à forma, quanto à *cidade retrospetiva,* damos como exemplo a Cidade-Jardim de Letchworth que, pela influência de William Morris, é exemplificativa de uma maneira orgânica de fazer urbanismo. Quanto à segunda, damos como exemplo a *Cité Industrielle*, de Tony Garnier, onde a geometria rectilínea do desenho dos quarteirões e das ruas nos leva a associa-la à precisão mecânica da indústria e portanto ao progresso material.

Será que alguma destas maneiras de desenhar cidade nos serve?

As associações continuam. Porque Edward Bellamy defende um estado centralizado e orientado para a indústria, servida pelo exército industrial que no livro a sociedade constitui, colocámo-lo na constelação AÇÃO, juntamente com a Cidade Industrial de Tony Garnier. A produção, a velocidade e a quantidade populacional são questões com uma solução aparentemente fiável numa e noutra. Por sua vez, as máquinas de Metrópolis, alimentadas pelo inumano trabalho dos operários dão-nos a

imagem distópica de uma sociedade de desigualdade orientada exclusivamente, ao nível da classe operária, para a produção. Metrópolis pode perfeitamente funcionar como a ilustração efabulada dos problemas do operariado do século XIX, abrindo espaço à importância da razão enquanto condutora da acção humana.



Fig. 7) Cena final de Metrópolis

Isto porque a conclusão do filme remete-nos precisamente para a aquilo em que se baseia a tradição utópica como dispositivo intelectual de aperfeiçoamento. A mensagem final metafórica que Fritz Lang nos deixa é a de que o o cérebro e as mãos devem trabalhar em uníssono, orientados pelo coração. O mesmo que dizer que razão e acção devem estar sincronizadas (sugerimos nós, por via do sonho). Nada mais do que aquilo que a tradição da utopia advoga como seu fundamento primordial e vital: Razão e Sonho.

A forte relação do carácter da *Cité Industrielle* de Garnier com as utopias socialistas, particularmente com as que valorizam o papel da indústria, como a utopia de

Bellamy, levam-no a pretender emancipar os habitantes da cidade por recurso ao uso da máquina. A Cidade Industrial aborda uma série de questões que vieram a constituir-se como temas essenciais no planeamento urbano moderno. São eles a separação de funções, a circulação e a ênfase dada à indústria. O gosto pela antiguidade, que está patente no classicismo depurado da linguagem arquitectónica dos edifícios da Cité, denota um certo revivalismo ou mesmo uma nostalgia. A presença dos elementos naturais associados à ideia de jardim patentes nas imagens que Garnier produziu levam Peter Hall a considerar a Cité Industrielle uma congénere francesa da Cidade-Jardim inglesa.

Na constelação Nostalgia mostramos como William Morris trabalha com o conceito de Comunidade naturalmente cooperativa, inserida num ambiente que é desenhado tendo como referência valores estéticos e sociais evocativos da Idade Média. A sua relação com a cidade-jardim dá-se de forma indireta. Morris é uma influência para Raymond Uniwin e Barry Parker, arquitectos escolhidos por Hebenzer Howard para a concretização de Letchworth, a primeira *Cidade Jardim* a ser contruída. Raymond Unwin chega, como ideia, a desenhar quadras de habitação com vista a uma utilização comunitária do espaço. Esta *Cidade-Jardim,* juntamente com a utopia literária *News From Nowhere* e o filme distópico *The Village* conformam um grupo de estudo onde o passado e a ideia nostálgica e ecologista da estreita e necessária relação do ser humano com a natureza constituem ferramentas de trabalho na proposta para a criação do *bom-lugar*.



Fig. 8) The Village

A ideia de um cinturão verde, que segundo o ideal de Howard, deve envolver a Cidade-Jardim, levou-nos a escolher o referido filme. Em *The Village,* explora-se a ideia do isolamento enquanto condição da distopia. A comunidade retrospetiva que protagoniza a história vive rodeada de uma floresta que a destaca do mundo real. Assim funciona como antítese daquilo que Howard advogava na sua Cidade-Jardim, onde o cinturão envolvente era um dispositivo de fomento à habitabilidade da cidade ao invés de agente de propagação do medo com vista à preservação da inocência e à erradicação do crime, como ocorre no filme. Ademais, a *Cidade-Jardim* não se pretendia isolada mas ligada à envolvente segundo um complexo sistema de vias de comunicação.

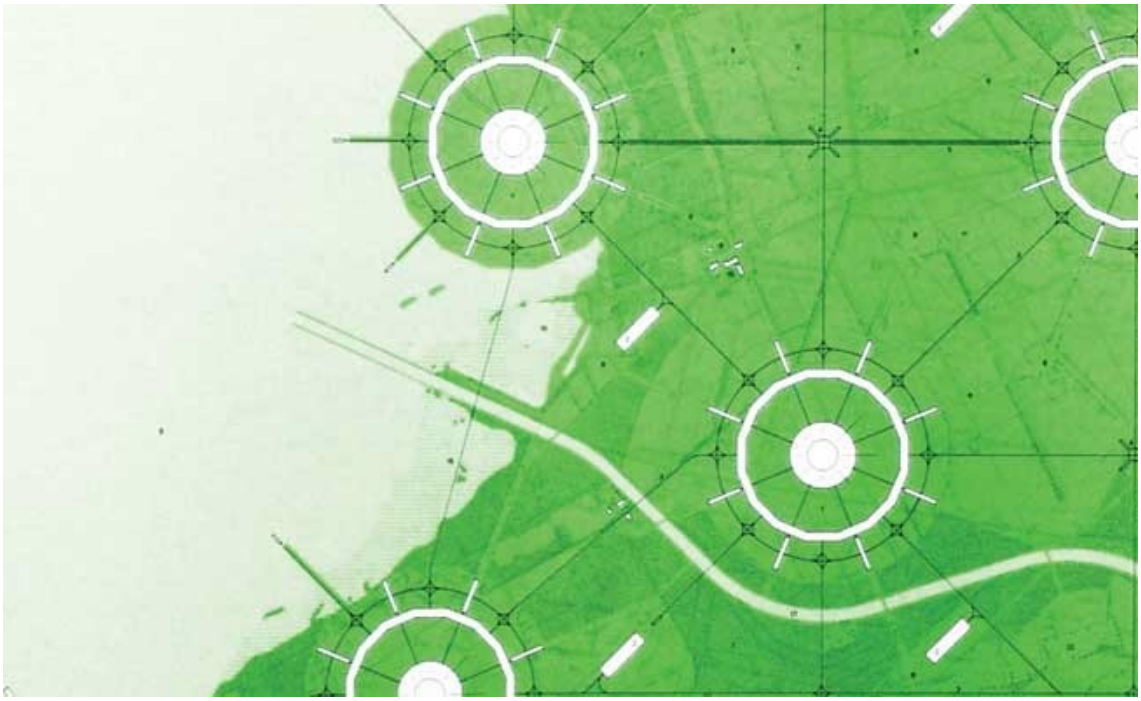


Fig. 9) Possível imagem das Cidades-Jardim

Se a organização estrita e maquinal, quase repressiva da vontade individual, da utopia de Bellamy a pode facilmente fazer-nos olhá-la como uma distopia, a utopia de William Morris, que indiretamente influencia a *Cidade-Jardim,* embora mais humana, é

a nosso ver, muito mais irrealista. Nela é apresentada uma Londres anárquica (sem governo centralizado) e de apenas cinco milhões de habitantes, e com um forte carácter rural pela dispersão da população por um território em que o homem convive de perto com a natureza. Morris deixa-nos a mensagem de que o trabalho não pode ser um sacrifício, como Bellamy o encara, mas uma fonte de prazer e a única forma de libertação e de acesso à felicidade. No entanto, não dá solução ao o contínuo aumento populacional que se deu nas décadas subsequentes à revolução industrial.

Embora também utópico no seu desejo de modificação dos comportamentos humanos com vista a um estado cooperativo, o ideal de Howard, desenhado para ser concretizado, tem contornos mais realistas. Como resposta ao crescimento populacional este concebeu a *Social City*. Cada *Cidade-Jardim* não era, ao invés da *Cidade-Industrial*, desenhada para crescer mas para sim para se "reproduzir". Ou seja, quando o limite populacional fosse atingido na cidade-mãe, nasceriam novas cidades-jardim mais pequenas na sua envolvente, interligadas por sistemas rápidos de transporte.

Acção e Nostalgia, guiadas pela Razão, operam como matéria de trabalho na construção de um mundo melhor, significando que nos devemos orientar para o futuro e trabalhar com a história, dando atenção ao contexto daquilo que se deseja aperfeiçoar. Muito pouco pode nascer do alheamento do mundo real, e a maioria das utopias, ao longo dos tempos, peca por isso mesmo: pela sua situação de 'ilha' de ordem ou de suposta prosperidade rodeada de caos. No entanto, ironicamente, é desse caos que pode nascer a esperança de um mundo mais de acordo com as virtuosas vontades humanas de harmonia comunitária. É nesse mundo de cidades confusas e difíceis que nos é possível imaginar e criar algo de melhor. A tentativa de implementação de ideias utópicas parece condenada a falhar sempre. Mas tal não significa que nos devamos alhear das utopias mas talvez, em vez disso, procurar nelas pistas e desafios para atuar. É certo que continuaremos a falhar, mas acreditamos que com a ajuda das utopias podemos falhar

cada vez melhor. No campo da arquitetura, conduzidos pelo utopismo, deve permanecer, tal como nos filmes e na literatura utópica que apresentámos, uma vontade de aperfeiçoamento e de esperança.

A utopia é para nós o efeito de um sentimento de não-pertença ao espaço físico em que nos encontramos. Na perspectiva de Heidegger, a condição humana caracteriza-se pelo constante sentimento de '*homelessness'* – de não pertença. O acto de viver corresponde deste modo à tentativa desesperada da criação de espaço (para habitar - não apenas física mas também espiritualmente), na medida em que só usando espaço asseguramos o nosso tão desejado lugar no mundo. Por meio da nossa acção (seja ela feita de palavras ou de blocos de cimento), ocupamos um lugar de crítica e afirmamos uma perspectiva. Mas para que ela tenha um sentido, acreditamos que, enquanto arquitetos, precisamos de ter presente uma ideia de *bom-lugar*. Ela deve ser o resultado de um forte posicionamento crítico, político, utópico.

Não podemos descurar a condição espacial do homem e a condição espacial dos seus sonhos porque é no espaço que homem e sonho (se não são eles idênticos) têm lugar. A arquitectura é o que resulta do processo de materialização de sonhos e vontades nesse espaço e a utopia deve ser o seu directo alimento. De facto, é a utopia que configura a dimensão projetiva da arquitectura, ou seja, a sua propensão para propor e efectivar transformação. Como expressão do bom-lugar, mesmo sendo ele talvez, paradoxalmente, um não-lugar a utopia funciona como o móbil que permite uma complexa viagem temporal pelos desejos humanos, conduzindo à produção do novo e abrindo-nos sem fim, modos de perspectivar e reinventar a nossa actualidade.



Fig. 10) James Wines, *Greening of Manhattan, 1991*

Acreditamos que a arquitetura, tal como o cinema e a literatura são não apenas produto de uma necessidade como por exemplo o abrigo ou o escape à realidade, mas, além disso, uma tentativa de aceder a uma verdade, uma plenitude ou mesmo um desconforto que desejamos alcançar ou de que precisamos mais do que tudo para que a nossa presença no mundo tenha um sentido. Assim, estes três domínios constituem formas e possibilidades de nos olharmos e de nos pensarmos, de nos recriarmos. William Morris vem dizer-nos que "a essência da dignidade humana não está no que se consome mas no que se cria". Por sua vez, Helena Roseta diz-nos, "só da criação podemos esperar resposta às grandes interrogações que atravessam o nosso tempo. Ou talvez, melhor dizendo, novos modos de formular as perguntas essenciais".

Para nós, de momento, cabe à arquitetura, enquanto disciplina de criação, inventar, no mínimo, novos modos de formular a seguinte questão:

Que cidade é esta que queremos continuar a construir?

Acreditamos que as utopias podem ajudar a responder.

U.PORTO

UNIVERSIDADE DO PORTO